

**SANTIAGO WARIA (1541-1991) O
SANTIAGO WARIA Y LAS PRIMERAS LETRAS:
LA DISTOPIA URBANA DE ELVIRA HERNÁNDEZ**

Analisa DeGrave
University of Wisconsin-Eau Claire

Del discurso utópico de la modernización y el progreso, sólo nos quedan las ruinas en la poesía urbana de Elvira Hernández. Sin embargo, quizás la palabra “ruinas” no sea la más apropiada para articular el aislamiento, la violencia y la desilusión que caracterizan la ciudad moderna en su poemario *Santiago Waria (1541-1991)* o *Santiago Waria y Las Primeras Letras*. La realidad registrada en este poemario, más bien, es de la distopia urbana. Trazando los parámetros espaciales y temporales de la ciudad y las “rutas poéticas”, este análisis se enfoca en examinar qué es y cómo se textualiza la distopia en dicho poemario. Asimismo, a pesar de que la voz poética se identifica como una habitante de la distopia urbana, la poesía de Hernández apunta hacia la intervención. De hecho, se podrían considerar sus “rutas poéticas” como los senderos que trazan los “caminantes” de la ciudad del crítico, Michel de Certeau, en “Walking in the City”. La “geografía poética” de esta caminante, al igual que la de “Walking in the City”, no corresponde al discurso utópico sobre (impuesto al) el espacio urbano, sino que a través de su opuesto, el discurso distópico, y los giros que le da al discurso dominante que han definido la ciudad, Hernández aboga por una nueva manera de definir y construir la ciudad. El primer paso hacia esta intervención extra-textual, sin embargo, se inicia dentro de la obra poética.

I. Los parámetros de la ciudad. Antes de pasar a la distopia, hay que señalar lo que es la ciudad para Hernández. El epígrafe del poemario nos revela que Santiago de Chile es sólo una entre otras ciudades:

así como Atenas fue astu para los
griegos y Roma urbs para los romanos
Santiago fue waria para los mapuches

como cualquier otro poblado (7)

No obstante, puesto que las ciudades con las que Hernández compara Santiago son “clásicas”, se podría decir que la poeta quiere destacar una relación entre el carácter de su ciudad y las “clásicas” también. Dicho esto, hay otro factor que tienen en común estas ciudades que nos puede explicar lo “clásico” de estas tres ciudades; al incluir el nombre “nativo” de Santiago y al poner entre paréntesis el marco histórico de la ciudad en uno de los títulos del poemario, *Santiago Waria (1541-1991)*, Hernández subraya que la identidad de Santiago se sitúa en el contexto de la conquista y la (neo)colonia. Esta identidad “nativa” (“waria”), a su vez, destaca el hecho de que Atenas y Roma también fueron conquistadas y ocupadas por varios imperios y tribus a lo largo de la historia. Semejante a estas ciudades “clásicas” que en diferentes momentos de su historia han experimentado épocas de desarrollo económico destacables, Santiago vio un “boom” económico en las últimas décadas del siglo veinte gracias en parte a la presencia de compañías transnacionales lo cual puede ser una de las razones por las que Hernández sitúa Santiago de Chile dentro de un contexto histórico que todavía incluye la conquista y la (neo)colonia.

Con estos parámetros, ofrezco a modo de introducción las características de la distopia urbana según este poemario de Hernández. Para la poeta, la distopia lleva la marca de la conquista y la colonización y esta marca se materializa en la violencia, la muerte, la destrucción—la separación entre “yo”-“Ud.”-“nosotros”—la contaminación del medio ambiente y el aislamiento. El concepto de esta “conquista permanente” interrumpe el orden temporal y espacial creando una situación en que faltan signos de orientación. Asimismo, la distopia también se articula mediante las “primeras letras” de la conquista.

II. Caminos y centros. Dados los parámetros de la “ciudad”, pasamos a su “centro”. Beatriz Sarlo en la “Ciudad” enfatiza que al fin del siglo veinte iban desapareciendo los centros en las ciudades de América Latina. Explicando esta situación como una que ha ocurrido simultáneamente con la construcción de los “shoppings”, Sarlo nota que el fenómeno ha marcado una pérdida de signos de orientación espaciales e históricos más orgánicos. El centro, nota, es/era un lugar para la comunión; allí se ven, se es visto, se celebra un día festivo y hay

HPR/43

Sodomas y Gorgonas están por delante
a sólo 6 kilómetros
son tu ciudadela
tu podio

súbete te moverá el carrusel
galoparás la máquina
serás la payasa más movida
la del billete verde

Anda Sola Teresa vieja... (12)

Los caminos por los que anda Teresa la llevan al aislamiento. Esta soledad se expresa explícitamente con el verso, “sólo tú quedas” y con la repetición de “Sola” y su variación, “sólo”. El acto de andar y la identidad misma de “Teresa” parecen sobreponerse en el último verso en que la palabra “Sola” puede referirse al cómo Teresa “anda” o al “nombre” de Teresa en sí, “Sola Teresa”. Los puntos suspensivos al final reesfuerzan el movimiento continuo (sin destino y sin resolución) de “Teresa”. Semejante a lo que afirma William Rowe en su discusión de la poesía “del dolor” en César Vallejo, aquí como en el resto del poemario, la forma es el contenido (107). Igual que la soledad se repite, se podría decir que los puntos suspensivos anuncian el discurso de soledad y movimiento urbano que encontramos a lo largo de *Santiago Waria*.

Sin embargo, los caminos por los que andan Teresa y la hablante poética en otros poemas sí les proporcionan una seguridad. No obstante, esta seguridad (“tu ciudadela/tu podio”) está marcada en el presente por la falta de significado (“crecen misterios”), y por la destrucción (“Sodomas”) y la monotonía sin destino (“carrusel”) en el futuro. La imagen del carrusel nos señala que el tiempo se rige por un eterno presente o por un tiempo cíclico, pero el contexto histórico que Hernández proporciona en el título (1541-1991) y su referencia a “Sodomas” nos remiten también a un tiempo lineal. Dicho esto, es posible decir que la ciudad de Hernández funcione a base de un tiempo

HPR/44

espiral en que la conquista, la colonia y la destrucción bíblica y clásica (“Gorgonas”) forman parte de un pasado que se repite en el presente y que, también, se proyecta hacia el futuro. Las últimas dos estrofas parecen reenforzar esta lectura; después de subir y bajar del carrusel, Teresa continúa andando, pero la última palabra indica que puede haber pasado el tiempo, es “vieja”. Asimismo, en el poema “Empresa” vemos que el tiempo conduce a la destrucción: “Empresa de Demoliciones del TIEMPO/siempre cerca de usted [...] el Tiempo devora a sus hijos/o los descompone en vida” (17). Paradójicamente, a pesar de este carácter destructivo del tiempo, éste también se asocia con la monotonía que se encuentra en “Santiago Waria”: “mañana no será otro día/pero igual” (35) y repetición de “no pasa nada” (39). La manera en que la poeta se refiere al tiempo también puede ser una afirmación intertextual de otro poeta latinoamericano: Vallejo se enfoca en el “tiempo” en el segundo poema de *Trilce*, un poemario que también se caracteriza por el aislamiento y la fragmentación en el mundo moderno y que como *Santiago Waria* crea neologismos y utiliza la mayúscula en palabras y letras inesperadas.

La imagen del carrusel también nos remite una lectura del espacio en el poema. Los carruseles típicamente se encuentran en un parque o un “centro” de la ciudad donde se reúne la gente. En “Anda sola”, vemos que, además de Teresa, no hay mención de otros sujetos humanos. Asimismo, si es que el “centro” es el punto de partida desde donde se orienta para ir a otras partes de la ciudad, aquí el centro es reemplazado por el “eje” del carrusel que sólo permite un movimiento circular. “Baba caída” nos proporciona otro ejemplo de un lugar donde se esperaría que hubiese un “centro” o un punto de partida para orientarse: “La Estación Mapocho abre sus puertas/a la nada /Para ustedes que creen estar viajando/sólo queda desembarcar” (15). Este último verso registra un deseo de revelar una verdad que otros no parecen haber descubierto todavía; el verso desmistifica la función de la “Estación” indicando que ya no “se viaja” a ningún lugar a no ser la “nada”.¹ Sin embargo, con respeto al título, la acción de viajar a la

¹De hecho, hoy en día la Estación Mapocho ya no sirve como estación de trenes porque

HPR/45

“nada” sugiere la posibilidad que también es de índole existencial. La “baba” puede referirse a la niñez o la vejez, y aquí se podría decir que tanto el comienzo de la vida como los últimos años de uno nos llevan a la nada.

III. Monóxido y basura. A lo largo de *Santiago Waria*, Hernández vuelve una y otra vez al tema de la muerte y la destrucción. Debido a las imágenes repetidas que sugieren la contaminación del aire es posible que estos temas se amplíen a incluir un comentario sobre la destrucción ambiental de la ciudad. En “Fuente Neptuno”, cuando los habitantes de la ciudad cruzan las calles “[n]o se respira el salobre mar sino amoníaco puro. Amén del monóxido y el hollín por mil” (18). Además de afectar la respiración, como vemos en “Santiago Waria”, la contaminación del aire se percibe con los ojos también: “tengo los ojos irritados/Del cielo caen muges/rocas...” (34). Hernández nos proporciona una de las causas de esta contaminación en “Into the eucalyptus circle”. El poema se rige por dos acciones simultáneas: un partido de fútbol entre niños y autos que pasan por la rotunda de calle en que juegan los niños. A mitad del poema, las acciones se confunden; mientras los niños corren

con las caras deshechas por el duor
en sentido contrario al de los autos
que lentamente toman la rotunda
pateando basura - piedras-
manotazos al aire
escupiendo el alto cielo
los pechos descamisados
como si no les entraran balas (21)

ahora es un centro cultural. Mediante una metáfora anclada en la realidad, esta imagen reenforta la idea de que en la ciudad de Santiago el movimiento sólo proporciona la confusión y la destrucción, y, a la vez, puede ser un este un comentario sobre la función del centro cultural.

HPR/46

Los autos y los niños se sobreimponen impidiendo que se distingüe entre qué/quienes “patean” “basura - piedras” y qué/quien “escup[e] el alto cielo”. La “aclaración” de Hernández de lo que es la “basura” (“-piedras-”) también se deshace algo por las referencias que se asocian con el aire y la respiración (“aire”, “cielo”, “pechos”) apuntando, así, hacia la conexión entre la basura y el movimiento de los autos. Efectivamente, es difícil saber con precisión si realmente Hernández se refiere a la contaminación del aire en estas imágenes porque, en general, su poesía se presta de la inclusión constante de referentes insólitas que parecen fuera de lugar. Sin embargo, si situamos estas imágenes en el contexto del “boom” económico que ha visto la ciudad de Santiago de Chile a finales del siglo veinte es posible que se refieran al grave problema de la contaminación del aire por la cantidad más alta de coches en la ciudad.

IV. Escribir la ciudad: “Las primeras letras”. Según Michel de Certeau en “Walking in the City”, el proyecto utópico de la ciudad planeada y ordenada, universal y anónima (“Concept-city”) está en un proceso de decaimiento. De hecho, de Certeau se pregunta si la teoría del progreso que formaba la base de su construcción también se va muriendo a la vez que se la ciudad se descompone. Efectivamente, la poesía de Hernández que hemos visto hasta este punto registra este fenómeno. De Certeau nota, sin embargo, que en vez de enfatizar los discursos de “catástrofe” que van reemplazado los del progreso, es necesario acentuar lo positivo: “[r]ather than remaining within the field of a discourse that upholds its privilege by inverting its context (speaking of catastrophe and no longer of progress), one can try another path [...]” (156). Los senderos a los que se refiere son “microbe-like, singular and plural practices”, son “ilegítimos” y se crean en los espacios no planeados ni vigilados. El poder de estos senderos creados por los “caminantes” de la ciudad, según de Certeau, es que representan una práctica de intervención: “[t]he walking of passers-by offers a series of turns (tours) and detours that can be compared to ‘turns of phrase’ or stylistic figures. There is a rhetoric of walking” (158). El acto de caminar, en este sentido, ofrece una geografía poética que introduce otros significados.

HPR/47

Linking acts and footsteps, opening meanings and directions, these words operate in the name of an emptying-out and wearing-away of their primary role. They become liberated spaces that can be occupied. A rich indetermination gives them, by means of a semantic rarefaction, the function of articulating a second, poetic geography on top of the geography of the literal, forbidden or permitted meaning. They insinuate other routes into the functionalist and historical order of movement. (159)

Los títulos del poemario, la forma en que está escrito—un libro de “primeras letras”—y el movimiento de la voz poética por los espacios de la ciudad sugieren que Hernández ofrece otra manera de analizar el “progreso” y otras “letras” para definir la ciudad.

Efectivamente, la intervención que busca Hernández se sitúa dentro y fuera del texto. En su poesía, la intervención extra-textual puede representar el acto de romper el silencio que trajo la violencia de la dictadura de Pinochet y protestar la polarización de las clases y la construcción extensiva y desorientada que introdujo el “boom” económico de Chile en los últimos años. A fin de cuentas, existe un deseo de señalar las brechas en la narrativa maestra que busca el progreso encima de todo. En este sentido, y volviendo a de Certeau, la poeta sí articula discursos de “catástrofe” que van reemplazando los del progreso, pero también abren otros caminos a la vez. Quizás la primera intervención, lógicamente, se encuentra en la poesía en sí y en el acto de escribir.

En “Utopia and the Philosophical Status of Constructed Spaces” Françoise Choay explica que dos características básicas del discurso utópico son “model space” y “model society” (348). Muchas veces éstas se definen por su opuesto, es decir, una representación de la distopia del presente. Krishan Kumar indica que “Utopia and anti-utopia support each other; they are two sides of the same literary genre” (253) y añade que “[u]topian writing has always turned as much on the utopian tradition itself as on the events of the always non-utopian world” (256). Para analizar la manera en que Hernández articula la visión de la distopia urbana abogando, así, por su opuesto, es necesario

HPR/48

“orientarnos” con un mapa de la ciudad ideal, que aquí hemos entitulado “La ciudad moderna” (patrocinado por la compañía, “Fondo nacional: Progreso y Futuro brillante”). Este mapa es fundamental en esta discusión porque un discurso cuyo referente es la distopia tiene que dialogar con otros proyectos (“utópicos”) que son “cómplices” en construcción de la realidad no-utópica para señalar simultáneamente otras “rutas” para re-escribir la ciudad de forma más deseable.

Tomando en cuenta este mapa de la ciudad cuando se lee *Santiago Waria (1541-1991)* o *Santiago Waria y Las Primeras Letras*, es evidente que en la poesía de Hernández no es posible ver el mapa en su totalidad. Hernández sólo nos proporciona trozos del mapa visto desde dentro de él—camino, edificios y más caminos—y una forma que evoca la experiencia (no escrita en el mapa) de caminar y vivir en la ciudad. Como veremos ahora, una de las maneras en que Hernández textualiza esta “geografía distópica”—la soledad, la incertidumbre sobre el futuro, la muerte, la violencia, la falta de un centro en la ciudad, y la destrucción del medio ambiente—es a través de “Las primeras letras”.

Se podría argüir que el primer paso hacia la textualización poética de la distopia es el lenguaje en sí y que es a través del lenguaje que primero se piensa, escribe y construye la ciudad. Según mi lectura de *Santiago Waria*, Hernández busca expresar lo que realmente es la experiencia de vivir en una ciudad que no corresponde al mapa ideal. Este trabajo de expresión, sin embargo, requiere emplear una forma que va al fondo, al principio... al mapa del lenguaje... a un mapa que registra “la desconexión, la atomización y la insignificación” de una ciudad que ya no tiene un “centro” (Canclini 102).² En realidad, el poemario de Hernández tiene dos títulos; el primero, *Santiago Waria (1541-1991)*,

²El mapa formal basado en la redefinición del lenguaje responde a la pregunta siguiente de Canclini: “¿Puede haber historias en nuestras urbes dominadas por la desconexión, la atomización y la insignificancia? Ya no cabe imaginar un relato organizado desde un centro, ni histórico ni moderno, desde el cual se trazaría el único mapa de una ciudad compacta que dejó de existir” (102).

HPR/49

nos remite una lectura de la ciudad en relación con la conquista y la (neo)colonia, y el segundo, *Santiago Waria y Las Primeras Letras*, apunta hacia la conexión entre la ciudad y el lenguaje. Este poemario textualiza la distopía re-escribiendo la conquista y el lenguaje en que se refiere al espacio urbano. Si se combinan los dos títulos, se nota que Hernández también emplea una forma que re-escribe las primeras letras de la conquista.

¿Cuáles serían algunas de las primeras letras empleadas para construir el mapa de la conquista? Civilizar, la utopía natural, cristianizar, el Dorado... ¿Cuál es el uso tradicional de las Primeras Letras? Enseñar a escribir y leer para que los niños puedan describir y escribir la realidad a través de la escritura. Frente a la aporía entre la experiencia urbana y los discursos dominantes del progreso y la civilización (cuyos emblemas aquí son la conquista y las primeras letras), Hernández escribe un libro de enseñanza sobre la ciudad que apunta hacia la necesidad de crear una forma de escribir y leer diferentes y nuevas que registra la realidad cuyo progreso no incluye a todos y que no ha sido escrita todavía en el mapa de la ciudad. A través de “Las (nuevas) primeras letras”, entonces, se registra una realidad por la que, literalmente, la poeta camina, y por la cual se camina, metafóricamente, por las brechas en el discurso dominante del “progreso” y la “civilización” (Kuhnheim and Gates).

Hay veintinueve “letras” en el discurso distópico de Hernández. Si creáramos “palabras” a base de la forma en que se escriben estas letras, algunas de ellas serían: el neologismo, la experimentación tipográfica, la falta de conclusión, la continuación “monótona”, la fragmentación y la apropiación de signos de la ciudad. En “Empresa de Demoliciones TIEMPO”, encontramos el neologismo “*vixit*” (17). La palabra puede ser una combinación de “vivir” y “exit” que, además de ser una apropiación de uno de los signos (literales) de la ciudad, encapsula la paradoja de la existencia del habitante de la ciudad; vivir es un “exit” que sólo conduce a la muerte en el pasado, presente y futuro, pero al salir por el “exit” para caminar hacia otro destino en la ciudad siempre se vuelve al “exit”. Además, semejante al título del poema siguiente, el neologismo, “*vixit*”, puede referirse a la presencia diaria del

HPR/50

inglés en la vida de los habitantes de Santiago en la época neocolonial. Asimismo, el neologismo que forma parte del título del poema “XEROGRAFIA SANTIAGUINA”, es una palabra que reformula la identidad de la ciudad al unir el nombre de ella, el verbo “santiguar” y términos que se relacionan con la “sangre” (45). El sistema de la escritura (XEROGRAFIA) se relaciona a la identidad colonial de la ciudad (santificar y sangrar), y así la fundación de la ciudad. Al combinar estos términos, Hernández reescribe la conquista y recontextualiza, en otra parte del poema, el no poder encontrar “oasis” en el presente. Otro neologismo, o más bien préstamo, del título de “WC” redefine el espacio de la democracia: “muros de la democracia nuestros públicos/doble vecé”. Si es que sólo se encuentra la democracia dentro de los muros del baño, las consecuencias son algo pésimas; el proceso se hace “a solas” y se “tira” al final. Asimismo, la abreviatura, “WC”, es un préstamo del inglés, una “importación” si se quiere, y, por lo tanto, Hernández puede estar llamando atención a que el tipo de “democracia” de Chile también lleva la marca de la colonización de intereses económicos. Por haber mencionado la política, cabe notar que la poeta escribe otra ruta en la ciudad que pocas veces aparece en el mapa oficial: “desaparecido”. Al escribir esta palabra, la poeta rompe el silencio que rodea la cuestión de la violencia política de la dictadura de Pinochet así abriendo rutas para hablar de ella y para subvertir la retórica de la “democracia anti-marxista” que se quiere identificar por la “civilización” y el “progreso”. También esta referencia al “WC” podría proyectar un mirar hacia atrás cuando hubo tanta influencia inglesa en el país.³

³Le agradezco a la profesora Eva Santos-Phillips por haberme ofrecido esta aproximación interpretativa al texto.

HPR/51

En mi análisis de “Anda sola” mencioné que los puntos suspensivos reesforzan la temática de andar constantemente sin destino seguro. Si miramos los últimos versos de los poemas, encontramos otros ejemplos en que es evidente la inseparabilidad de la temática de la distopia urbana y la forma en que se la escribe. Semejante al uso de los puntos suspensivos en el primer poema, el último verso de “Parroquiano”, “(continuará)”, enfatiza este movimiento “continuo” de andar “por las anchas alamedas” y ejemplifica la falta de resolución que se encuentra en la mayoría de los poemas de *Santiago Waria* (30). En un poema que recuerda a “Walking around” de otro chileno, Pablo Neruda, por el acto de “caminar” solo por la ciudad, la fragmentación, la imagen de violencia, “NN” termina con versos siguientes: “caminamos por Santiago/y quizás eso no importe ene” (27). Además de recordar a su título, esta afirmación final suena a la palabra “nadie” que subraya el asilamiento del sufrimiento urbano y la desesperación de que a “ene” le importa y que, a su vez, se vuelve nombre propio en el poema “Otro” (“Don Nadie”).

Los últimos versos de “Santiago Waria” registran un aspecto fundamental de la forma poética empleado por Hernández para escribir la distopia urbana. Este aspecto, la fragmentación, reesforza la falta de coherencia espacial y temporal en la ciudad y también ofrece un modo de tratar de representar la perspectiva del caminante de la ciudad. Esta perspectiva, según Néstor García Canclini, se puede relacionar con el videoclip:

Como en los video clips, andar por la ciudad es mezclar músicas y relatos diversos en la intimidad del auto y con los ruidos externos. Seguir la alternancia de iglesias del siglo XVII con edificios del XIX y de todas las décadas del XX, interrumpida por gigantescos carteles publicitarios donde se aglomeran los cuerpos fingidos de las modelos, los modelos de nuevos coches y las computadoras recién importadas. Todo es denso y fragmentario. Como en los videos, se ha hecho la ciudad saqueando imágenes de todas partes, en cualquier orden. Para ser un buen lector de la vida urbana hay que plegarse al ritmo y gozar las visiones efímeras. (101)

HPR/52

A pesar de que sería difícil afirmar que *Santiago Waria* sea producto del gozo de caminar por la ciudad, es legítimo relacionar el concepto del videoclip con la perspectiva *móvil* de la caminante poética que nos presenta Hernández. Vemos esta fragmentación de la perspectiva móvil en los últimos versos de “Santiago Waria”:

Un hombre orina sobre un acanto
y las mujeres no salen aún al ruedo

Los toillettes están repletos
peor que una salchichería
y ya es hora de CIERRE (40)

Efectivamente, la poeta nos ofrece algunas imágenes que pueden tener alguna conexión entre sí; la “orina” se podría relacionar con “toillettes” que, a su vez, son “peor[es] que una salchichería”. Sin embargo, es difícil delinear una lectura que explique la relación entre cada verso para llegar a una interpretación coherente.

No obstante, la dificultad de que la/el lector(a) llegue a tal conclusión tiene varias implicaciones en sí. Primero, puede ser que el modo preferible o el único modo en que Hernández vea posible referirse a la ciudad es mediante una forma que evoque la fragmentación y la multiplicidad de imágenes—exteriores y/o psicológicas. Segundo, que se relaciona al primero, la forma “fragmentada” del “videoclip” se presta al intento de captar el movimiento del acto de andar por la ciudad; ver hombres que orinan sobre las plantas en la calle, la ausencia de mujeres que “aún” no hacen algo (?) que quizás la caminante poética ve con alguna frecuencia (salir con los niños a caminar o ir de compras), espacios que visita esta caminante (baños, salchicherías), y el verbo y letras en mayúscula que recuerdan a las señales de las tiendas “cerradas”. La forma fragmentada, entonces, es parte clave de la “geografía poética” de Hernández ; la forma es un significado en sí en que refleja la experiencia “distópica” que no se ve en el mapa del progreso y en que se resiste a la codificación–mapa impuesta de la ciudad.

No obstante, además del orden impuesto por el abecedario, la

HPR/53

fragmentación formal de tiene una lógica. Es dudoso, por ejemplo, que la presencia de la última palabra, “CIERRE”, sea casual por el hecho de que “coincida” con el fin del poema y por la visión distópica que nos proporciona la poeta a la largo del poema. Por ello, a la forma “fragmentada” de este poema no le falta significado, y según mi lectura, vuelve a la idea de que a cada paso la caminante o se encuentra con un camino sin destino y monótono o con puertas cerradas o ambas cosas.

Sin embargo, mientras que las “rutas poéticas” en el mapa de la ciudad que nos proporciona Hernández articulan las brechas en el discurso dominante y utópico del progreso, también ejemplifican “rutas” de intervención a través de la poesía. Por la falta de espacio aquí, sólo puedo ofrecer una aproximación superficial a los tres poemas que se destacan por tal intervención. Dicho esto, en el poema “Qué será”, Hernández empieza con la pregunta, “[Qué será] que no sobrepasamos el nivel del abec, [?]”. En un genial gesto metapoético de las “Primeras letras”, el poema articula un deseo y un cuestionamiento del poder ir más allá del lenguaje hacia algún tipo de cambio. Por su referencia a la posibilidad de recurrir a “caminar ya con zancos por las calles” para llegar a este cambio y por “lo que” Hernández escribe en sus “letras”/“cartas”, “Jota” y “Zaga y final”, es evidente que la poeta busca intervenir en un mundo “exterior” a su poesía y que es mediante su obra poética que primero articula y espera estimular esta intervención.

“Jota”, por ejemplo, podría ser interpretado como un “performance” de una nueva letra en que se articula y se “recalca” la necesidad real de la protesta: “Jota, recalco, no cambiar, ni ‘jota’ de lo escrito. The poetry does not matter. Se perdieron 20 años de nuestras vidas” (22). La yuxtaposición de la primera oración y la segunda, en inglés, es paradójica; afirma que no va a cambiar “lo escrito” pero, a la vez, destaca que la poesía no importa. ¿Será que la poeta quiera decir que “lo escrito” podría ser articulado en otro género o en otro idioma? ¿Quiere decir que haya un “mensaje” y que éste sea más importante que la forma en que está escrito? A las dos preguntas, creo que la primera oración del poema niega estas posibilidades—no cambiará ni “jota” de lo escrito. Dicho esto, lo que sí yo subrayaría de esta “paradoja” es que para Hernández existe una relación entre la poesía y la intervención en la

HPR/54

realidad a través de ella.

De hecho, en “Jota” hay múltiples imágenes que nos remiten una lectura política de la historia violenta de Chile entre los “veinte años” a los que se puede estar refiriendo Hernández (1970—año en que fue elegido Salvador Allende—y 1990—año en que la dictadura de Augusto Pinochet terminó). El formato del poema nos recuerda al contexto de la interrogación en que se esperaría una confesión (que no se da), hay referencias a la muerte impuesta (“El propelista jugó bolos con nuestros huesos” y “Nos condenó a caminar por la calle de la morque...” y la falta de justicia (“Los Jueces dormían el sueño que sigue el almuerzo”). Si “Jota” es una “letra”/“carta” de “confesión negada” que recuerda al contexto de la interrogación, “Zaga y final” es una “letra”/“carta” de “defensa” (“zaga”) de la escritura como “armas”. En este poema que evoca el ambiente del totalitarismo, esta vez claramente derechista, por la retórica del “comunicado” que llega a la casa de la caminante poética, el último verso afirma el papel intervencioista de la escritura dentro un contexto explícitamente político y artístico: “Mis armas son mi vida” (47).

Al haber tratado de seguir algunos de los pasos de Hernández en sus caminatas de la ciudad, miro otra vez nuestro mapa de “La ciudad moderna” (patrocinado por la compañía, “Fondo nacional: Progreso y Futuro brillante”). Está hecho pedazos. Los pasos de los caminos interminables de la poesía de Hernández han trazado círculos en el mapa; las líneas de sus huellas muestran sus entradas en edificios, pero para cada entrada, la línea siempre vuelve a la calle de nuevo. En la clave del mapa ella ha tachado las letras “moderna” para escribir “conquistada y colonial”. Ella ha subrayado la palabra “compañía”, y hay una flecha que conecta esta palabra con el nuevo título del mapa, “conquistada y colonial”. De los signos interrogativos que han escrito antes y después de la frase, “¿Progreso y Futuro brillante?”, hay flechas que apuntan hacia las calles de la ciudad. En las calles, Hernández ha escrito palabras como “la violencia” y “la demolición” en los espacios del mapa que antes se veían limpios y ordenados. Ella ha trazado las palabras “no hay refugio” en varias secciones del mapa donde también se ven veintinueve nuevas “Primeras Letras”. A pesar de la visión

HPR/55

distópica que ofrece del presente y del futuro, viendo estas interrupciones de la geografía poética en el discurso dominante del progreso, Hernández todavía apunta hacia la intervención extra-textual. Las rutas de la poeta nos proporcionan la posibilidad de ir por el camino del cuestionamiento del lenguaje del poder y la necesidad de subvertirlo y reescribirlo. Este camino lleva el nombre de “La disconformidad armada.”

Bibliografía

- Choay, Françoise. “Utopia and the Philosophical Status of Constructed Space.” *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*. Ed. Gregory Claeys, Roland Schaer y Lyman Tower Sargent. NY: NY Public Library/Oxford U P, 2000. 346-353.
- De Certeau, Michel. “Walking in the City.” *The Cultural Studies Reader*. Ed. Simon During. London: Routledge, 1993: 151-161.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo, 1995.
- Hernández, Elvira. *Santiago Waria (1541-1991)*. Santiago: Cuarto Propio, 1992.
- Kuhnheim, Jill y Nancy Gates-Madsen. Discusión de seminario: “Poesía, estudios culturales y posmodernismo”. Univ. de Wisconsin-Madison, 7 de marzo, 2000.
- Neruda, Pablo. “Walking around,” *Antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1985: 70-71.
- Rowe, William. *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural*. Argentina: Beatriz Viterbo Ed./Mosca Azul Ed., 1996.
- Sarlo, Beatriz. “Ciudad.” *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Editora Espasa Calpe, 1996: 13-23.
- Vallejo, César. *Trilce*. Introd. Américo Ferrari. Trans. Clayton Eshleman. New York: Marsilio Publishers, 1992.