

## RASCACIELOS

por Cristián Gómez O.  
The University of Iowa

Enrique Winter. *Rascacielos*. México: Literal, 2008.

La poesía chilena de los años más recientes, me refiero a la que comenzó a publicarse alrededor del año dos mil en adelante, ha comenzado un proceso si no de consolidación sí al menos del establecimiento de algunos caminos a seguir que pueden marcar ciertas tendencias –todo esto, como es lógico, todavía está por confirmarse– en torno a la producción poética venidera.

En ese marco, los dos libros publicados hasta ahora por Enrique Winter (*Atar las naves* [2003], *Rascacielos* [2008]) lo ubican en un lugar preeminente en medio de la producción lírica de hoy. Concurren en su currículum las mismas menciones honrosas que en toda esa pléyade de poetas jóvenes que en los últimos años han llenado Santiago y las provincias de Santiago de encuentros y descentralizaciones poéticas. También es editor. Y traductor. Lo distingue, sin embargo, una particular entonación de sus poemas (en especial en su segunda publicación) que sin perder de vista cierto ludismo y cierta experimentación con (la gráfica de) la palabra, es capaz de provocar esos chispazos verbales (que por cierto no son sólo chispazos) sobre los cuales está construida buena parte de la estructura de este libro.

Si un acierto tiene la nota de contraportada que escribió Héctor Figueroa para la plaquette de adelanto que Winter publicara en 2006, bajo el mismo título de *Rascacielos*, es el haber notado el predominio de la imagen en este volumen, predominio que no pasa, sin embargo, por el mero artificio de la palabra, por la consabida reunión de los contrarios en una síntesis que no los niega, como quería Paz (1990), sino un tipo de imagen que si bien cubre la distancia que media entre los dos polos de la comparación, no se inclina ni por lo insólito ni por el efectismo de los factores en discordia. No se trata aquí del paraguas y la máquina de coser lautreamontiana sobre una mesa de operaciones. Sí vemos, en cambio, una abundancia de objetos de uso mayor o menormente común para cualquier ciudadano de las sociedades contemporáneas (micros en Centroamérica, monedas como la lempira, antiguos boletos de micros santiaguinas previas al Transantiago, la pantalla de un computador que usa Microsoft, entre otros) que al ser sujetos al universo de la metáfora amplían sin embargo el mundo representado.

Un buen ejemplo de lo anterior es el primer poema del conjunto, “Arreboles en Quetzaltepeque”, donde el juego de la sinestesia recorre las sensaciones del hablante que dan cuenta, asimismo, de una irrenunciable memoria (Alejandro Lavquén [2008] es el que más he destacado el carácter político de este libro). La referencia, por ejemplo, al blanco de las sábanas donde uno de los cuerpos recuerda al otro cuerpo ido, abre la puerta para que la voz de este poema mencione con prontitud otros cuerpos, “los muertos del partido / recostados y hermosos en su caos”, aunque la cadena de asociaciones no termine ahí. La metáfora también se convierte en un paralelismo y una anáfora, cuando el color de las sábanas se traduce en el siguiente verso, “como si el blanco fueran teclas de un piano que resiste”, manteniendo un hilo conductor que permite leer el poema a través de estas figuras retóricas que funcionan como índices y

generadores de sentido al mismo tiempo. En el penúltimo y el último díptico encontramos nuevamente el cromatismo que va implícitamente mezclando el morado y el naranja del paisaje con los arreboles del título, sentando un patrón de lectura que se cierra cuando “los pañuelos de la despedida / se enarbolan cual bandera”: lo que parecía entonces, a partir del título del poema, un diario de viaje a través de la geografía guatemalteca, se convierte en definitiva en una sutil mezcla de travesía anotada, recuerdos de una intimidad amorosa y la contextualización de ellos en la situación política chilena.

Esta dinámica se repetirá a lo largo de todo el conjunto: la sucesión de espacios retratados no debiera llevarnos a pensar que esos poemas de *Rascacielos* se limitan a dar cuenta de una especie de color local para ojos del turista. La perplejidad que empapa la voz del hablante (de los hablantes) no es óbice para que esos mismos poemas destilen una amarga reflexión en torno al mundo representado. Estos espacios que conforman la heterogénea gama de lugares recorridos en este libro, constituyen una serie de heterotopías desde las cuales el o los hablantes de este poemario arrojan una mirada crítica (ácida en ocasiones) sobre aquel lugar de origen que omiten esas mismas heterotopías.

Según Foucault, en su texto *Of Other Spaces* (1967), la función de la heterotopía es la de contrastar estos espacios reales, en la medida en que éstos son “tan perfectos, meticulosos y ordenados como los nuestros son profundamente caóticos, desordenados y mal contruidos” como si se tratara de una compensación, aunque el filósofo francés no se detenga en este escrito a detallar qué entiende por este último término. Pero si las heterotopías son para él “una red de relaciones que delinean lugares que son irreducibles unos a otros y absolutamente imposibles de superponer”, entonces tenemos que en el libro de Winter hay no una sino varias de estas heterotopías que al conjugarse producen el mundo representado. Ciudad de México, Guadalajara, Laredo, California, los tribunales de familia, la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, el salar de Uyuni, entre otros. Lo que tienen de particular estos espacios en la versión de Winter son precisamente esas relaciones que se pueden establecer entre ellos y el cada vez más fantasmático lugar de ¿origen? provisto por el hablante de *Rascacielos*.

Si en el bar con las sillas dadas vueltas porque es la hora de cerrar (remito, nuevamente, a la contraportada firmada por Héctor Figueroa para los poemas de anticipo) encontramos la nítida imagen del retrato social, esa mesera cortejada por el barman como si fueran personajes de un fresco colectivo en permanente estado de deterioro, al igual que otros personajes que pueblan estas páginas, como el camionero que conduce con el nombre de su amante estampado en su transporte, como las voces que en un tribunal resumen la descomposición familiar y al mismo tiempo participan de la metonimia de una sociedad en permanente tensión. Así la heterotopía no se reduce a diferentes países sino que traza una red donde espacios como un motel (“El sueño de la casa propia”, p. 69) y el parque José Domingo Gómez Rojas y un tribunal de familia: aun cuando espacios irreducibles entre sí, los ritos de paso (ojo con el poema homónimo en la página 78) que cada uno de ellos considera necesario para ingresar a esos lugares son distintos, incluso si los lazos que se puedan establecer entre ellos están allí, presentes como un subtexto que nos permite leer *Rascacielos* como un conjunto de escenas inconexas de una misma historia.

La referencia permanente a la ya señalada Escuela de Derecho de la Universidad de Chile (donde, por lo demás, el autor estudiara tal carrera y recibiera su título de abogado), más allá del caligrama que semeja el frontis de ese centro de estudios (página 43, probablemente uno de los poemas más expresivos del conjunto), se deja ver, por lo menos para cualquier lector santiaguino o familiarizado con la capital chilena, en el espacio del parque Gómez Rojas, que está ubicado al frente de Derecho, para hablar un poco en castellano capitalino. Lo mismo ocurre con poemas como “El Alexander”, “Firme aquí: mi firma es redonda y fina” o “Los bienes han de ser de mi madre”, donde la judicialización del lenguaje poético va acompañado de un repertorio de otras jergas (psicológica, coloquial), donde por una parte los poemas llaman la atención de una manera inmediata por hacer patentes esos conflictos que siguen siendo cruciales en la agenda nacional, a saber: la violencia intrafamiliar, el femicidio, el desamparo social en términos generales y los remanentes de pobreza dura que distan mucho de haber sido superados. Lo que nos interesa señalar, por una parte, es esa multiplicidad de referencias a un mismo espacio, creando un contexto común de referencias y, en segundo lugar, subrayar el uso de esas diversas arriba señaladas como parte del repertorio estilístico del autor, por una parte, pero también como parte de un fenómeno que lo trasciende a él y a este libro.

Armando Uribe Arce hacía una admirada defensa del uso que hace Winter de los distintos metros de la lengua castellana en su primer libro, *Atar las naves* (2003). De acuerdo al Premio Nacional de Literatura,

“Pues evidentemente se puede ser original y originario  
*inventando*  
formas. Enrique Winter lo hace en *Atar las naves* y a la vez  
respeto el endecasílabo, el heptasílabo, el alejandrino, ¡y la  
poesía  
experimentada!” (Uribe, 87, en *Atar las naves*)

Lo que no nos dice Uribe es que el uso de las “antiguas normas de retórica y métrica” (87) en un poeta joven, en el Chile de hoy, un poeta además que no se atiene al uso exclusivo de estas antiguas normas sino que se vale de distintos métodos expresivos entre los que caben tanto la oralidad como el despliegue gráfico de la palabra e incluso la transformación del formato tradicional del libro, ese uso de todas estas distintas estrategias líricas, sin que ninguna de ellas guarde privilegio sobre ninguna de las otras sino que todas se encuentran en una demótica convivencia que no significa necesariamente una *pacífica* convivencia, esta apertura hacia un repertorio en principio inacabable de posibilidades expresivas ha sido puesto en perspectiva por Luis E. Cárcamo en su reciente libro, *Tramas del mercado* (2007).

Muy resumidamente, Cárcamo busca poner de relieve el descentramiento y la desterritorialización que los discursos de la cultura pública, de la ficción literaria y la lógica económica han experimentado en medio de la implantación en Chile de la hegemonía monetarista (a partir de la conversión del sistema estatista a uno cada vez más marcado por la prédica de los Chicago Boys y su pope Milton Friedman), en la medida en que el estadio actual del capitalismo mina toda ligazón entre el territorio y el referente, “constituyéndose, hegemónicamente, a través de una semiosis espectacularizada de signos e imágenes” (25). Cultura, ficción y economía, en consecuencia, para Cárcamo, se entienden dentro de un dominio discursivo mayor,

históricamente interrelacionados entre sí: el sistema de libre mercado, visto también como una construcción de discurso, como una red de signos. En este sentido, el mercado se puede *contar*, se puede establecer su lógica narrativa y las figuras retóricas de las que sus epígonos y promotores se valen para establecer su legitimidad.

De este modo, si la lógica del mercado ha penetrado de manera decisiva en la lógica literaria, desterritorializándola a través de la creación de mercados vía la inyección de capitales foráneos<sup>1</sup>, los autores se convierten en especies de directores de orquesta (Cárcamo los llama operadores de lenguaje), que pueden recurrir, según lo requiera cada ocasión, a parte del repertorio o al conjunto del repertorio musical que tienen a su disposición. Casi como piezas de museo exhibidas para su consumo, estos directores pueden echarle a mano a dispositivos de lenguaje pre-establecidos (lenguajes y códigos estéticos previos es el término que utiliza Cárcamo-Huechante) para pasar a ser, ellos también, otro tipo de consumidores.

Para el libro que nos ocupa, es indudable que Winter tiene en el entramado narrativo del libre mercado su imaginario último, incluso si su poética se asume como crítica de la realidad que le toca vivir. Los textos, tal vez sobra decirlo, son inescapables de la Historia. Cuando el punto de hablada que se va metamorfoseando en los poemas de *Rascacielos*, lo hace precisamente a través de la materia prima que está a su alcance, id est: las diferentes formas que asume el lenguaje, asume la actitud descrita por Cárcamo, esa según la cual el autor se transforma en un escritor-consumidor, que se vale de la(s) oferta(s) estética(s) a su disposición como si estuviera en el supermercado de la literatura.

De esta manera, el recurso a los poemas gráficos (caligramas, fotografías de antiguos boletos de micro, la pantalla de diálogo de un computador, poemas impresos horizontal en lugar de verticalmente, etc.), las distintas jergas que se turnan en los poemas y los diversos “personajes” que aparecen una y otra vez a lo largo del conjunto y le dan cierto status narrativo al mismo, todo esto, visto ahora desde el análisis de la influencia insalvable del discurso del mercado no sólo como contexto sino también como una trama de relaciones con una lógica narrativa que los articula (Cárcamo, 13-15), convierte a *Rascacielos* en una genuina expresión de época, en un ejemplo privilegiado de estos tiempos de flujo de capitales, pero también de imágenes y mercancías que no se detienen en su intercambio.

Sin embargo, cabe una vuelta de tuerca más. Si bien el flujo continuo de la escritura, de una imagen a otra y de una a otra forma de escritura, se corresponde con ese permanente paso por distintos escenarios –México, Centroamérica y Santiago, entre otros–, también es cierto que ese intercambio permanente de espacios controlados por el mercado<sup>2</sup> articula esas heterotopías desde una perspectiva irónica, en la que se deja ver la mueca y la sorna que proviene de una referencia última que ni subyace ni antecede a las heterogéneas máscaras expresivas de *Rascacielos*; antes bien, esta referencia última es la condición que posibilita tales expresiones. Estos mecanismos expresivos a los que ya hemos hecho mención (jergas científicas y coloquiales, caligramas, sonetos, etc.) al interior del texto no tienen prevalencia ninguno sobre otro, por lo tanto la única forma de ejercer una mirada oblicua, una mirada que tenga un punto de referencia, es relacionar todas estas figuras de la nueva y la vieja retórica con la estructura de la Historia como causa ausente. El libro hace parte de su aparato retórico la trama de signos en que se ha constituido el libre mercado: ante lo propio, ante lo patrimonial,

Winter opone el viaje, lo foráneo, incluso lo exótico. Pero lo hace no como una estrategia compensatoria. No se trata de una restitución ficcional de alguna naturaleza degradada producto del impacto neoliberal y todavía intacta en la postal turística. Por el contrario, la ironía expresiva del hablante de *Rascacielos* tiene su origen precisamente en el carácter refractario de su escritura, en la articulación de esas heterotopías de las que hablábamos en un principio.

La pérdida de arraigo producto de la neomodernización (Cárcamo, 53) ha diluido los antiguos anclajes de la identidad (la memoria histórica, las costumbres familiares, la naturaleza). No obstante ello, la elaboración de esos espacios alternos en el discurso de Winter consigue articularlos políticamente, en lugar de expresar sólo una nostalgia por aquella otredad que –supuestamente– guardaría rasgos de lo original, lo auténtico o lo primitivo y que el modelo neoliberal habría clausurado.

La mediatización de todas esas heterotopías es lo que le permite a Winter no caer en el pintoresquismo ni la pintura de color local. El carácter intrínsecamente político y social de *Rascacielos* (como subraya Alejandro Lavquén en su reseña de este libro) lo podemos entender ahora no sólo como una cuestión testimonial (la pobreza, el hacinamiento, la brecha social) sino de manera prioritaria como una política del lenguaje, donde las distintas normas que se contraponen y complementan al interior del libro refieren a una totalidad –la Historia, lo Real– que sólo puede ser interpretada críticamente una vez que los medios expresivos del texto sean desarticulados. Podríamos decir, entonces, que la violenta composición de lugar que lleva a cabo Winter, con el uso profano de la imagen, muy distante del ‘esto es esto’ que según proclama Octavio Paz, produciría la final reconciliación entre la realidad y su representación (109), “Trata de no formar figura alguna con sus trazos / a ver si al valle pones dientes que no me evoquen nada”. (Winter, 96)

La fragmentaria referencia a una totalidad también fragmentaria es el mejor trasunto del afán autorial: una pintura fiel de la realidad, pero también de lo que debiera ser esa realidad.

## OBRAS CITADAS

- Cárcamo-Huechante, Luis. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Foucault, Michel. *Of other spaces*. En [www.foucault.info/documents/heteroTopia/](http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/)
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.
- Lefebvre, Henry. Trad. D-Nicholson Smith. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1998.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Winter, Enrique. *Rascacielos*. México, D.F: Literal, 2008.
- *Atar las naves*. Santiago: Ediciones del Temple, 2003.

---

<sup>11</sup> Una de las tesis de Cárcamo (47-50) es que la presencia de capitales extranjeros en el ámbito editorial, ha sido una de las fuerzas movilizadoras para el auge y constitución del fenómeno que se conoció como Nueva Narrativa Chilena. Entre las editoriales más emblemáticas de tal período se cuentan Planeta y Alfaguara, que cuentan con capitales españoles, y Sudamericana, recientemente adquirida por Random House-Mondadori.

<sup>2</sup> Sobre esto, en su texto “La producción del espacio”, el filósofo y sociólogo francés plantea, entre otras cosas, que todo el espacio ha sido co-optado por el capitalismo. “Desde hace un cierto número de años el capitalismo controla y ha puesto la zarpa sobre la agricultura entera y también sobre la ciudad -realidad histórica anterior al capitalismo-. A través de la agricultura y la ciudad el capitalismo ha echado la zarpa sobre el espacio. El capitalismo ya no se apoya solamente sobre las empresas y el mercado, sino sobre el espacio. Hay también el ocio. Con la industria del ocio el capitalismo se ha adueñado de los espacios que quedaban vacantes: el mar, la playa, la alta montaña. Ha creado una industria nueva, una de las más potentes: la industria del ocio” (122). Sobre esto también ha escrito, desde una perspectiva semejante, Jean Franco, cuando señala que “no podemos escapar del mundo de las mercancías hacia la naturaleza, ya que ésta también se halla empaquetada y vendida” (269-70). Todas las traducciones, de no indicarse lo contrario, son mías.