

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Bello Barrio: Mauricio Redolés y la poética del Barrio

(Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura)

Nombre:

Diego Vergara Schroeder.

Profesor guía: Andrés Morales M.

Santiago, 19 de Enero del 2009

Introducción. . .	4
Capítulo I.- La ciudad como línea temática dentro de la poesía chilena del siglo XX. . .	6
Capítulo II.- El Barrio: consideraciones conceptuales e históricas. . .	13
Capítulo III.- Redolés: el poeta y el barrio. . .	21
Conclusiones. . .	33
Bibliografía . .	35
Primaria . .	35
Secundaria . .	35
Internet . .	36

Introducción.

La primera vez que escuche el disco “Bello Barrio” de Mauricio Redolés tenía, recuerdo bien, cuatro años. Era fin de semana porque mi padre conversaba animadamente con los vecinos de la casa inmediatamente siguiente a la nuestra. No sé si fue por el tono de voz del poeta o por las cosas preciosísimas que decía (al menos así lo percibía en aquella edad) las melodías y los textos que allí se reúnen me fueron quedando grabados por años. Mi memoria fotográfica registró también las características del cassette que contenía tamaños descubrimientos.

Mi hermano, que odiaba aquel cassette prefería salir a juntarse con sus amigos antes que escuchar algo que no le interesaba mayormente. Años después me di cuenta que pese a su rechazo, él caía en el mismo juego. Mi mamá por su parte salía a comprar el pan y se encontraba con vecinas de más acá y más allá.

Yo no recuerdo en qué estaba, pero cuando escuché aquello que sonaba en el living de mi casa me detuve. Me produjo tal vez el primer deleite poético de la vida, porque aún recuerdo haber callado durante toda la duración de la cinta. Y cuando acabó la puse otra vez, hasta que mi papá, más acostumbrado a tal experiencia, apagó el equipo de música y encendió el televisor. Y fue un rotundo cambio de sensaciones el que experimenté en ese instante.

Años después en mi adolescencia y, buscando algún disco para pasar una tarde cualquiera, vi el cassette. Lo recordé todo en un momento. Abandoné mis intereses primeros y lo puse. La sensación se repetía, pero ahora más intensamente, pues reescribía en mi cabeza todo lo que escuchaba. Y cada vez me hizo más sentido. Salí a ver a algunos amigos y esa sensación se quedó. Era como estar en medio de esas imágenes que escuchaba. La calle se me apareció viva y ya no un pasadizo entre puntos de estancia.

Hoy, al momento de preparar una investigación para presentar el examen de grado con el que aspiro acceder a la aprobación final de mi carrera, vuelvo a pensar en el cassette. Lamentablemente, y luego de una tortuosa y obsecada búsqueda no lo hallé. Pero no fue necesario. Me di cuenta que me sabía de memoria la mayoría de los textos. Por otra parte, Internet y los amigos me ayudaron a recontrarme con el álbum. Y con ello en la cabeza, me lancé a escribir.

La investigación que a continuación se presenta, tiene por objetivo dar cuenta de una de las imágenes más recurrentes dentro de la poesía de Mauricio Redolés, a saber, el barrio. Intentaremos establecer las funciones particulares que posee esta imagen dentro de su poética, así como también los elementos que permiten establecer una visión múltiple del mundo, por medio de tal temática.

Hemos también de establecer las diferencias que subyacen entre el barrio y la ciudad propiamente tal, pues hemos de entender lo primero como una subdivisión de lo segundo, pero que aún así, posee características distintivas que lo individualizan. Trataremos de generar un concepto de “barrio” y a partir de él, se trabajará la poesía de Redolés y sus correspondencias.

Finalmente, comprobaremos en la obra misma del autor los preceptos que pondremos de manifiesto y veremos cómo la imagen se convierte, ya sea en un sentido o en otro en

una herramienta de expresión, de crítica, y de pretensión estética, así como también un proyecto tanto artístico, como vital.

Capítulo I.- La ciudad como línea temática dentro de la poesía chilena del siglo XX.

Lo cotidiano no está en el calor de nuestros hogares, ni en las iglesias, ni tampoco en las bibliotecas ni en los museos. Está –si está en alguna parte- en la calle.

Maurice Blanchot

Si tuviéramos que definir un tema que se haya constituido como una constante dentro de la poesía chilena del siglo pasado, sin duda alguna deberíamos tener en cuenta la ciudad. Las causas que podemos hallar para dar sentido a esto radican, por una parte, en la influencia extranjera que empieza a llegar de Europa, principalmente de Francia (como a continuación veremos con Huidobro, por ejemplo), en ámbitos como la arquitectura, las artes o los ideales sociales. Por otro lado, tenemos el avance irrefrenable de las estructuras de orden capitalista que se empiezan a instalar en el continente. Llegan las primeras industrias, y con ellas, fenómenos como la migración del campo a la ciudad, seguida de una indiscriminada edificación, la expansión de los barrios marginales (hasta ese entonces concentrados en el barrio La Chimba, actual Recoleta; camino La Cintura, actual barrio avenida Matta; y el sector de San Pablo) y, por tanto, el alejamiento de las clases acomodadas del centro, en busca de aislamiento ante la cercanía con el proletariado; teniendo como únicos límites el río Mapocho por una parte, y por otra, La Alameda de las Delicias. Desde esa perspectiva, la ciudad crece, se expande y se torna multiforme. Cada vez son más y más variados los hombres y mujeres que la habitan. Como señala Simmel, la ciudad creó individuos únicos, pues los grandes poderes, El Estado o el Clero, ya no pueden determinar al individuo mayormente. El hombre se hace dueño de sus acciones, aunque ahora surge en él la presión y la imposibilidad de escapar a su carácter social: *El siglo XIX además de exigir una mayor libertad, demandó la especialización del hombre y de su trabajo de acuerdo con criterios funcionales; este proceso de especialización hace que cada individuo se vuelva incomparable a otro y que cada uno de ellos se vuelva indispensable en el mayor grado posible. Sin embargo, esta especialización hace que cada hombre dependa más directamente de las actividades complementarias de todos los demás*¹. Cobran fuerza, entonces, espacios como la fábrica, donde la clase media trabaja y genera ganancias para el burgués. En este contexto, la calle toma una nueva importancia, pues es el espacio de tránsito del obrero entre su hogar y su trabajo y, por lo mismo, una suerte de espada de doble filo, ya que lo refugia de las preocupaciones que lo aquejan en ambos contextos, aún cuando, en sí misma, es un lugar problemático para el sujeto moderno. Más adelante veremos cómo esta ciudad moderna potencia el cuestionamiento, por parte del poeta, entendiendo a éste, obviamente, como un hombre decepcionado del proyecto del progreso.

¹ Simmel, Georg. La metrópolis y la vida mental. Híbrido de las traducciones de Juan Zorrilla, publicada en Antología de Sociología Urbana, compilación de M. Bassols, R. Donoso, A. Massolo y A. Méndez (México, UNAM, 1988), y de la versión publicada en *Revista Discusión* (1977), núm. 2. Barcelona: Barral. Versión digital en Revista Bifurcaciones: <http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>.

Ahora bien, ciertamente, la poesía chilena de comienzos de siglo no incluye las temáticas urbanas como centro articulador de la actividad creadora. Si bien Neruda y otros autores nacen y se mueven en contextos urbanos, estas líneas no son centrales, así como tampoco la configuración de un individuo eminentemente ciudadano. Aunque la ciudad aparece formalmente en Occidente con Baudelaire, en nuestro país no fue sino hasta Huidobro que surge una poesía de este tipo: *Huidobro, cosmopolita e inquieto, introduce este tópico para nuestra poesía. Hasta con cierto desprecio por la naturaleza, su obra se yergue como una oda permanente al progreso y a los frutos del hombre moderno (...)*². Es él quien sienta las bases de una lírica verdaderamente moderna en el continente, tanto por la inclusión de cuestionamientos al hombre de la ciudad, como por la incorporación en nuestra literatura, de las propuestas de la vanguardia europea.

Lo urbano alcanza mayor consolidación con las generaciones siguientes, lo que no significa que antes de la aparición de Huidobro en nuestras letras (a quien revisaremos con mayor detenimiento más adelante), no hubiesen habido ciertos asomos. A principios del novecientos, surgen voces como las de Carlos Pezoa Véliz, en la que, pese a que la ciudad no es la principal línea temática, si es una de las expresiones más tempranas, al menos desde una perspectiva descriptiva. *Vida de puerto*, por ejemplo, podríamos entenderlo como la pintura, si bien apolítica, de una escena típicamente urbana:

Una muchacha muestra las botas... Un paco pone cara de idiota, Le guiña el ojo, baja el kepí... (No hay tal muchacha ni tal arrobo Es un ratero que lleva el robo bajo la falta de carmesí)...³

Aquí podemos apreciar la descripción y narración como mecanismos ilustradores de tipos urbanos (en este caso, el policía y el ladrón) en su desenvolvimiento cotidiano. El ladrón finge ser una muchacha para disimular un robo, mientras el policía cae en el engaño, por quedar embelesado. No creo necesario definir lo habitual de tales actos. La calle es el lugar perfecto para delinquir y salir airoso. Al mostrarlo en su quehacer diario, el maleante se muestra en su dimensión natural. El espacio le sienta cómodo y propio, lo que le permite dar rienda suelta a sus astucias, siendo el engaño la representación más clara de su confianza. El poema se vuelve, entonces, una suerte de retrato de lo ciudadano en su dimensión más concreta; en el acto mismo de la vida de ciudad. A ella se accede desde dentro y sin intermediarios entre hablante y realidad.

El mismo Redolés reconoce la influencia de Pezoa Véliz en su creación. Así queda demostrado en una entrevista, concedida para el sitio nuestro.cl: *Me siento muy emparentado con Carlos Pezoa Véliz. Creo que él inaugura un nuevo espacio en la poesía chilena. Es una lucecita que cruza el firmamento de la poesía chilena de principios del siglo XX, que era bastante solemne y cerrado, con la mirada del cronista sobre lo cotidiano, tanto lo urbano como lo rural*⁴.

Ahora bien, volviendo a Huidobro, podemos señalar, además de la ya mencionada inauguración del tópico de la ciudad como tal, la implementación de un sujeto que observa, denuncia y se decepciona de los avatares de tal esquema de vida:

² Morales, Andrés. *Descripción de la ciudad y su tiempo por los poetas y la poesía: el caso chileno*, en *Revista Literatura y Lingüística*, 2001, no.13, p.55.

³ Pezoa Véliz, Carlos. *El pintor pereza. Ed Lom. Prólogo y selección de Oscar Hahn. 2006. p. 26.*

⁴ Entrevista concedida para el sitio www.nuestro.cl <http://www.nuestro.cl/notas/perfiles/redoles2.htm>.

Un día
se había perdido en el humo de los cigarros
Nublados de las usinas *Nublados del cielo*
Es un espejismo
Las heridas de los aviadores sangran en todas las estrellas

Nota: ⁵

En su tono de vanguardia, Huidobro lleva a cabo la tarea de enrostrar al receptor las vicisitudes del hombre moderno que se ve agobiado por el entorno y que no haya un refugio en ese contexto. Surge el desarraigo, que consume al sujeto; lo determina, limita y somete finalmente en la más absoluta fragmentación. Esta idea también está presente en la poesía de Redolés, como veremos en los capítulos siguientes.

Quizá fue esa decepción la que posteriormente impulsó a poetas como Gonzalo Rojas o Eduardo Anguita a recurrir a la temática de la metrópolis, asumiendo una condición de “*animales urbanos*” (Andrés Morales, 2001) así como también se empieza a caracterizar la ciudad como el lugar donde la lucha de clases (temática muy contingente en la generación del 38, por ejemplo) se muestra en toda su extensión.

Pese a lo anterior, no es sino hasta la generación de 1950 donde la urbe se consolida como tema y se convierte en centro articulador de una estética. Enrique Lihn, una de las voces poéticas chilenas más importantes del siglo XX, es quien logra configurar al hombre urbano en toda su amplitud. Así, en textos como el *El paseo Ahumada* (1983), por ejemplo, se refleja lo contradictorio de la experiencia vital en la ciudad, en cuanto a la seducción que produce la idea de progreso y la debacle que surge en el individuo al adentrarse en la sociedad de consumo. En *Cámara de tortura*, por ejemplo, observamos a través del tópico del gran teatro del mundo, la instalación del modelo neoliberal que produce una imagen habitable para el hablante:

Su terno de Falabella es mi telón de fondo Su zapato derecho es mi zapato izquierdo doce años después La línea de su pantalón es el límite que yo no podría franquear aunque me disfrazara de usted después de empelotarlo a la fuerza Su ascensión por la escalinata del Banco de Chile es mi sueño de Jacob por el que baja un ángel rubio y de alas pintadas a pagar, cuerpo a cuerpo, todas mis deudas Su chequera es mi saco de papeles cuando me pego una volada Su firma es mi entretenimiento de analfabeto Su dos más dos son cuatro es mi dos menos dos Su ir y venir es mi laberinto en que yo rumiante me pierdo perseguido por una mosca Su oficina es el entretelón en que se puede condenar a muerte mi nombre y su traspaso a otro cadáver que lo lleve en un país amigo ⁶

El espacio ciudadano es el *telón de fondo* que envuelve al hablante y lo subyuga; es la “cámara de tortura”. Aparece aquí un contrasentido, dado por la extraña soltura con la que se mueve el sujeto en contraposición con la imagen de campo de concentración que se erige debido

⁵ De Halali, 1918 Traducción de José Zañartu.

⁶ Lihn, Enrique. *El Paseo ahumada: poema de Enrique Lihn*. Ed. Minga. Santiago, impresión de 1983. p. 3.

a la arremetida de la sociedad de masas y el afán de consumo (la mención del Banco de Chile y casas comerciales como Falabella no son gratuitas).

En Lihn podemos hallar también una evidente influencia para Redolés, pues hemos de apreciar en ella un acercamiento a la cultura de lo efímero e inmediato; elemento que, como veremos más adelante, le permitirá al autor de “Bello barrio” configurar la imagen urbana desde la cotidianeidad, pues conoce describe con exactitud los íconos del modelo neoliberal que surge en Latinoamérica a mediados de los ochenta. Otro aspecto que permite conectar ambas estéticas se encuentra en la recreación del espacio urbano, fuera de las fronteras de lo propio. A *Partir de Manhattan* de Lihn, por ejemplo, presenta a un hablante subyugado por el entorno, incomprendido y abrumado por este caos. El hablante no pertenece al ambiente en el que se encuentra y eso lo confunde. Redolés, por su parte en *El estar de la poesía o el estilo de mis Matemáticas*, propone por medio del lenguaje, la condición de inadaptación del individuo, en un contexto que no le pertenece, por lo que no puede expresarse con naturalidad:

**Ayam soli j aja zorry oyi eeeeeeee Vivian. AY ZINK IT IS NAIS TU NOU DAT
WAIL LLU AR ESLIPIN DEAR IS ZANGUAN ZINKIN IN YU RRAIT? ⁷**

Otro nombre que debemos mencionar es el de Nicanor Parra. Aquí podemos hallar cierta conexión con lo popular, aunque con ciertos reparos, puesto que, si bien en textos como *Poemas y antipoemas* el tono es claramente metropolitano: *El espacio característico de los antipoemas es urbano: al mencionado parque inglés* (respecto del análisis de “Sinfonía de cuna”) *se agregan fuentes de soda, hipódromos, colegios, pensiones, iglesias, cines...*⁸; el sujeto parece pertenecer a otro espacio, más bien rural, por lo que su mirada se articula desde afuera, ajeno a los avatares de la urbe moderna. El hablante en Parra sugiere en su actuar la confrontación con un lugar ajeno a su origen y a su condición natural. Ahora bien, esto no significa que el antipoema, como tal, sea la expresión de lo campesino, sino el resultado del encuentro de ambos espacios. Es entonces cuando surge un sujeto antipoético, pues debe desintegrar su conocimiento del mundo para dar cuenta de los vicios de la modernidad: tecnificada, comercialmente subyugado y moralmente determinado por leyes que no comprende y rechaza.

En los años sucesivos la lista se hace muy extensa: El Neruda de las “Residencias”, Jorge Teillier, Juan Luis Martínez, Juan Cameron, Tomás Harris, Gonzalo Millán, las corrientes que incorporan el elemento indígena como Leonel Lienlaf o Elicura Chihuailaf y los más cercanos a Redolés en cuanto a generación; Armando Rubio, Rodrigo Lira, Gonzalo Contreras, Carlos Decap, José María Memet, Diego Maqueira, entre otros. Creo necesario detenernos un momento en Millán, por cuanto desarrolla el tema urbano de manera frontal y específica. *La ciudad* (1979)⁹ es un recorrido por la modernidad y la contingencia política y social del Chile de los setenta, enmarcado por la dictadura, la experimentación de las nuevas estructuraciones neoliberales traídas desde Estados Unidos y el derrumbe de las utopías que traen consigo el cuestionamiento al sistema de vida de la primera posmodernidad. Veamos este desencuentro del sujeto en el poema número V:

⁷ Redolés, Mauricio. *Estar de la poesía o el estilo de mis Matemáticas*. Editorial Beta Pictoris. Santiago, Chile, 2000, p 43.

⁸ Schopf, Federico. *La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn* en *Revista Chilena de Literatura*, N° 26, 1985, pp. 41.

⁹ No he querido seguir el orden temporal entre *El paseo Ahumada* y *La ciudad*, pues me pareció más coherente seguir la cronología generacional antes que la de los años de publicación.

**Vvms mrdzds. Vvmos mrdzdos. Vvimos mrdzados. Vivimos mordazados.
Vivimos amordazados. Vivimos con los ojos vendados. Los ojos se abren bajo**

10

la venda. La boca se abre bajo la mordaza.

Al igual que en Lihn, el individuo está sometido, coartado. A tal punto llega esta prisión que incluso el lenguaje se presta para ello. La desintegración del verso *Vivimos mordazados* da cuenta del encierro del hablante a través de su facultad de comunicación. No le es permitido hablar en forma efectiva; no hay cabida para el contacto con el otro. Es la imposición del silencio, el no poder contemplar ni representar. Sin embargo, subsiste la voluntad de expresión; la otredad se busca pese a la adversidad. Aparece la resistencia como eje configurador de la relación entre individuo y entorno.

La ciudad es el espacio de la consolidación del poder y de la opresión, llamando al sujeto a, por una parte, enfrentar y denunciar y, por otro lado, hallar subterfugios que le permitan sobrevivir. El poema es, entonces, testimonio y arma para resistir en la contingencia, aspecto que es uno de los principales estímulos para la poesía de los ochenta, que, como sabemos, está marcada por los sucesos posteriores al golpe militar, la recesión económica y los esfuerzos por abolir el régimen de Pinochet. En este panorama surge el que, a mi juicio, es el acercamiento más claro a la poética de Redolés; me refiero a *Contradiccionario* (1983) de Eduardo Llanos Melussa. Aún cuando en este poemario podemos hallar una infinidad de temáticas que lo conectan con otras líneas que caracterizan su generación, es el espacio urbano el telón de fondo que enmarca y determina el texto. Veamos cómo se refleja esto en *A la salida de una estación del metro*:

**Observa cómo se compone la escena: mira los cassettes de cantantes
norteamericanos que se ofrecen a tres metros de ti; contempla ese mar de
autos importados que intranquilo nos baña de smog; fíjate en el kiosko de la
esquina, en los titulares sobre el Festival de Viña, en las fotocolores de los
astros invitados y en esas huincas desnudas, bronceadísimas, que el Play boy**

11

nos regala en sus portadas .

En el fragmento, encontramos varios elementos a destacar. En primer lugar, el tópico del *gran teatro del mundo*, donde la "escena" se muestra en toda su extensión. Hay un llamado de atención al lector, por cuanto el hablante se dirige a un "tú", al cual se le invita a contemplar. Para ello le son señalados símbolos que parecen formar parte de su enciclopedia cultural. He aquí una primera aproximación con Redolés, pues el lenguaje reproduce íconos de la sociedad de masas que le permiten al sujeto indagar en su realidad inmediata. Por otra parte, se ironiza con el lugar común en pos de establecer una crítica a los hechos presentados: *ese mar de autos importados que intranquilo nos baña de smog* como sátira de *ese mar que tranquilo te baña* del himno nacional. La ciudad se erige entonces como la promesa no cumplida de aquella consigna, como la caída del proyecto republicano. El indígena protagonista del poema es el reflejo de la pérdida no sólo de una sociedad que ha caído en manos del mercado, sino que también de su propia identidad, ya que se subyuga a los avatares de una colectividad que lo ignora:

¹⁰ Millán, Gonzalo. *La Ciudad*. Ed. Maison Culterelle Québec-Amérique Latine. Québec, 1979. p. 15.

¹¹ Llanos Melussa, Eduardo. *Contradiccionario*. Edit. Tragaluz. Santiago, 1983. p.86.

Imposible negarlo, estimado compatriota: nuestra nación está creciendo a toda máquina. Cada vez saben cosas más distintas aquí adentro. Habría que ser muy indio para no reconocerlo ¹² .

El proyecto de la modernidad tiende siempre a la integración, al menos en teoría. La ciudad aparece como multiforme y heterogénea. Sin embargo, esa ilusoria bienvenida al otro se difumina en la fragmentación que el sujeto experimenta en la urbe. Pese a permitir la diferencia y la diversidad, el espacio ciudadano condena, como señalábamos con Simmel más arriba, a la dependencia material del entorno y más importante aún, a su alienación, pues como señala Martín Cerda: *Alterarse es volverse otro (“alter”), salirse de sí, enajenarse o, en su grado extremo, enloquecer* ¹³. Desde esta perspectiva, la metrópolis divide, fragmenta y por ende, subyuga la identidad del individuo. En este caso, el indio es la evidencia de tal idea: por un lado, se llama con toda propiedad *compatriota*; se le reconoce como un cercano. Por otro, se le recalca su condición de *indio* (otro) en términos peyorativos. Se establece una relación entre su origen y su nivel intelectual, en el sentido de que “habría que ser muy tonto” para no darse cuenta del avance arrollador de la progreso. A esto se agrega la locura, la enajenación del indígena que, sin comprender lo indigno de su situación, no claudica en su intento de sobrevivir, por patético que éste sea.

Podríamos considerar errado, en un primer momento, llamar modernidad a estos contextos históricos; sobretodo si tomamos en cuenta que paralelamente en Occidente (Europa) ya se habla de postmodernidad. Sin embargo, creo que basta con pensar en García Canclini y su idea de “culturas híbridas” para darnos cuenta de que en este lado del mundo, estos fenómenos han sido parciales, paulatinos y con diferentes grados de consolidación (pienso en la migración del campo a la ciudad, por ejemplo). En este punto, creo importante hacer hincapié en el peso de la historia. No es menor que, en pleno nacimiento y consolidación del modelo neoliberal impulsado por el gobierno militar, se haya dado cabida a tal discurso. En ésta época surgen las primeras voces de protesta al régimen de Pinochet y, por lo tanto, consignas como éstas se vieron potenciadas en pos de mantener el *statu quo*. Además, la ascensión al poder de la llamada *Concertación de partidos por la democracia* acentuó esta idea, bajo premisas de libertad e igualdad. Me parece extremadamente coherente la opinión de Tomás Moulian al respecto: (...) *el Estado como espíritu del Todo de la Nación asume la culpabilidad de cada uno de nosotros* (refiriéndose a la responsabilidad de izquierda y derecha en los hechos) y *ésta es una manera también de hermanarnos en la culpa para volver a la unidad a través del abrazo* ¹⁴. En estas circunstancias como hemos podido ver que la lírica recurre a dos caminos muy bien señalados por Naín Nómez: (...) *los proyectos poéticos que empiezan a desarrollarse hacia fines de los setenta proponen tensiones que, por un lado, niegan este “proceso modernizador” y, por otro, se apropian de sus registros de violencia* ¹⁵. La poesía se transforma, entonces, en un arma doble, pues asume una voz de denuncia y de resistencia (como Millán), a la vez que integra el panorama histórico y social para generar una estética nueva y renovadora. La ciudad se presta para ser instrumento de estos afanes.

¹² *Ibid.* p. 86.

¹³ Cerda, Martín. *La palabra quebrada (ensayo sobre el ensayo) / Escritorio*. Tamar Editores. Santiago, 2005. p. 116.

¹⁴ Moulian, Tomás: *La Liturgia de la reconciliación* en Richard, Nelly (ed.): *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2000, p. 24.

¹⁵ Nómez, Naín. *Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988* en *Estudios. filológicos*, sep. 2007, N°42, p.141-154.

Si nos ceñimos a las especificaciones de Iván Carrasco¹⁶, lo urbano sería el papel donde se da cuenta del testimonio, donde se escribe la contingencia.

De ahí que me parezcan muy unidas las poéticas de Redolés y Llanos, por cuanto lo ciudadano construye un hablante de urbe; común. Ya no hablamos de un sujeto superior, huidobriano, que mira el mundo desde la altura de su oficio, sino del hombre corriente, que dialoga con su entorno en una relación simétrica, tanto con el entorno como con la masa. Como resultado se obtiene una mayor identificación, lo que trae consigo también una mayor comprensión por parte de un lector no necesariamente instruido. Aún cuando éste pueda no captar las pequeñas sutilezas y trampas de sentido en un texto de estas características, sí es posible que al menos sea capaz tomar elementos que remitan a su realidad cotidiana. Por ello es importante también la alusión a íconos de la cultura de masas, por ser estos los que producen mayor empatía. Se les descontextualiza, perdiendo la función (sea comercial, cultural, política, etc.) para la que fueron creados y se les atribuye un carácter emocional; a través de un trabajo mnésico son puestos en una nueva semanticidad. La memoria es el punto de acercamiento para tomar un elemento y llevarlo a un nuevo sentido haciendo comprensible el juego de significados, por parte del receptor. Este es otro de los mecanismos que permiten caracterizar esta poesía como una exhortación, como un llamado a la acción.

Hasta el momento hemos establecido un breve panorama de la poesía urbana del siglo XX en Chile. La intención ha sido establecer las voces que, a juicio personal, tienen mayor cercanía con la poética del barrio, que pretendemos definir aquí. Sin embargo, creo necesario separar conceptos que, si bien se complementan, poseen ciertas particularidades que, en el caso que nos convoca, hacen la diferencia, sobretodo considerando que, en mi revisión no he hallado otra poesía que trabaje tan frontalmente con esta imagen como Redolés.

En lo sucesivo, intentaremos explicar el concepto de barrio y cuáles son las diferencias con la noción de ciudad, a fin de tomar estas ideas como punto de partida para adentrarnos en la concepción poética del autor y asumirla en sus particularidades. A partir de ellas, veremos cómo se mueve entre las características propias de la poesía de la generación a la que ha sido adscrito en general, y una suerte de búsqueda personal por la recuperación de los espacios y en el fondo, de su identidad como individuo. Redolés como dualidad entre lo general y lo particular.

¹⁶ Carrasco, Iván. *Poesía chilena de la última década (1977-1987)* en *Revista Chilena de Literatura* N° 33, 1989: 31-46.

Capítulo II.- El Barrio: consideraciones conceptuales e históricas.

Barrio... de mis sueños más ardientes, pobre...cual las ropas de tus gentes. Para mí guardabas toda la riqueza y lloviznaba la tristeza cuando te di mi último adiós... ¡Barrio... barrio pobre, estoy contigo!... ¡Vuelvo a cantarte, viejo amigo! Perdoná los desencantos de mi canto, pues desde entonces, lloré tanto, que se ha quebrado ya mi voz...

Francisco García Jiménez : Barrio pobre.

En el presente trabajo, hemos de dar cuenta de la noción del *barrio* en la poesía de Mauricio Redolés. Pero para ello, debemos realizar primero ciertas distinciones, con el fin de dejar en claro que, si bien existe una clara cercanía entre este concepto y el de la *Ciudad* como pudimos ver en el capítulo anterior, esta imagen poética adquiere ciertas particularidades en nuestro autor, ya sea en cuanto a una mirada más “familiar” del entorno (en el sentido de una mayor apropiación de los espacios) o bien en una perspectiva más romántica o idealista del ambiente inmediato. Pero eso lo veremos más adelante.

Ahora bien, ¿Cómo podemos abordar la noción de “barrio”? A mi juicio, es necesario partir desde aspectos más formales y tal vez, obvios. En primer lugar, cabe hacer la diferenciación entre “barrio” y “vecindad”, en tanto ésta última sería la articulación de relaciones comunitarias por criterios de proximidad residencial¹⁷. El barrio por su parte, iría más allá de esta idea de cercanía, por lo que sería un concepto más amplio. No cobra tanta importancia el formalismo de la distancia, sino sólo en cuanto tal relación de estrechez esté en función de aunar ciertos elementos identitarios comunes en la comunidad que se adscribe tal espacio.

La RAE define barrio (entre otras acepciones menos pertinentes para lo que nos convoca) como: (Del ár. hisp. *bárri, exterior, y este del ár. clás. barrī, salvaje). 1. m. *Cada una de las partes en que se dividen los pueblos grandes o sus distritos.* 2. m. *arrabal* (afueras de una población). 3. m. Grupo de casas o aldeas dependiente de otra población, aunque

¹⁸ estén apartadas de ella. En términos concretos no podemos desligar el barrio con el gran entorno citadino. Sin embargo, es claro que surge una distinción, una suerte de mirada “otra” dentro de la urbe, no en pos de un apartamiento total y radical, sino más bien de una especie de refugio, de cuna. Hay en esto también cierto elemento romántico, que en nuestro poeta será evidente a través del acto poético. La ciudad, es el escenario del trabajo, de la convivencia a nivel masivo y por tanto impersonal. Si bien se pueden hallar instancias de interacción entre los sujetos, estas se dan mayormente por imposiciones sociales que por voluntades comunes. El barrio, por su parte establece este vínculo en forma más o menos natural, dando cabida a un diálogo entre pares: La gente en los barrios vive en común, se necesitan mutuamente, se influyen pero son independientes.

¹⁷ Aymerich Hegnauer, Jaime. **El Barrio Yungay y sus funciones particulares**. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana* 2001, Volumen 1, Nº 2 Disponible en: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=30500215>>

¹⁸ www.rae.es

La interdependencia es una combinación de independencia y dependencia. La calidad de integración en el grupo define la naturaleza de esta combinación y también aquello

en que las personas dependen del grupo y aquello en que el grupo depende de ellas¹⁹. Aún cuando cada individuo posee un espacio definido, bien delimitado y privado, este se encuentra inserto en un entorno contenedor y a la vez separador. A juicio personal, podría considerarse esto como una especie de “pequeña patria”, donde confluyen en cierta “armonía” los variopintos elementos humanos que comparten y determinan el barrio. Estas relaciones de independiente dependencia son las que permiten generar una identidad a una vecindad y diferenciarla de otra. Esto generaría en el sujeto un vínculo de afectos con su ambiente inmediato, pues esta ilusión de aislamiento le otorga, por una parte, cierto cobijo y por otro, una especie de dominio: el habitante del barrio se mueve con comodidad por sus calles, las que conoce muy bien, pues en la mayoría de los casos se ha nacido y se ha vivido gran parte de la vida allí. Surge entonces una distinción entre “espacio” y “lugar”, la que incluso encuentra cabida en áreas como la sociología o la geografía humana. Tal escisión se establecería bajo el siguiente precepto: el lugar es centro de significado y foco de vinculación emocional para las personas, a la vez que puede ser identificado con un área delimitada y discreta de la superficie terrestre. (...) la idea de espacio lleva una carga abstracta e indiferenciada, mientras que la de lugar está asociada a significados y valores determinados. De este modo, a medida que un espacio concreto se carga de significados y

valores específicos, se va convirtiendo en un lugar²⁰ (de allí la idea de una pequeña patria). El propio Redolés ha hecho mención a esta relación: *Para mí tiene que ver mucho con mi infancia y mi juventud, pero ese es un caso particular. Lo más importante es estar conciente del valor histórico del barrio (...) Este (el barrio Yungay) es un barrio que se transforma en una especie de pequeña patria*²¹.

Tradicionalmente, la calle es el lugar del tránsito y por ello, de lo momentáneo, de lo perecible. Sin embargo, en el barrio la calle adquiere una nueva dimensión: la del intercambio entre sus integrantes. Instancias como las ferias, o sitios como plazas, almacenes o iglesias se convierten en centros de reunión de los vecinos (esto, en el caso de los barrios de tipo residencial. No creo necesario hacer referencia a otros tipos, generalmente de orientaciones comerciales, puesto que para efectos de nuestro trabajo, no lo creo competente) donde tiene lugar la ya mencionada interacción entre estos. El exterior de sus casas es también una zona de estancia; ahí es donde existe el barrio. Surge aquí cierta concepción tribal de este, dada por la proximidad residencial que desemboca en la apropiación de estos espacios y su transformación en comunidades que se autodeterminan y apoyan.

En el caso de la ciudad de Santiago, el nacimiento de los barrios se remonta aproximadamente al año 1872 donde se inicia una expansión territorial de proporciones:

Hasta 1872, el crecimiento anual que hemos calculado para los ochenta años anteriores fue de 11,18 hectáreas. En 1891 la ciudad había subido a 1.836 hectáreas extendiéndose a un ritmo promedio de 18 hectáreas anuales desde 1872; en 1895 tenía 2.000 hectáreas aumenta ahora a un promedio de 21 hectáreas anuales si tomamos como base el año 1872, a 41 hectáreas por año

¹⁹ B. de Mascialino, Lucía. *Psicología social: un punto de partida*. Ed. Fundación Goecro. Bs As. 1999. p. 94.

²⁰ Barros Claudia. *Reflexiones sobre la relación entre lugar y comunidad*. Anales de geografía de la Universidad Nacional de Luján, Argentina. N° 37, año 2000. p 84. Citando a Joan Nogué.

²¹ Entrevista concedida para el sitio www.nuestro.cl http://www.nuestro.cl/notas/rescate/redoles_barrio_yungay5.html

si tomamos el año 1891. Finalmente según el Anuario Estadístico de 1915, el radio urbano de Santiago alcanzaba ese año una extensión de 3006,5 hectáreas lo que significaba un promedio anual de crecimiento de 35 hectáreas anuales si partimos del citado año 1872, o de 50 anuales si lo hacemos desde 1985, año del

cálculo inmediatamente superior .

Lo anterior significó, evidentemente un enorme aumento de la población, que se vió potenciado además de lo anteriormente citado, por fenómenos como el progresivo éxodo del campo a la ciudad de fines del siglo XIX y principios del XX. Hubo entonces que expandir las fronteras de la ciudad más allá de los ya conocidos en la época. Así se empezaron a utilizar terrenos abandonados que se ubicaban más allá del Camino de Cintura (actual avenida Matta) con fines residenciales. De ahí que este ingreso del campesinado en las urbes se hiciera más palpable. Por otra parte, las clases altas de las provincias empiezan a instalarse en la capital por motivos estrictamente de conveniencias, ya fuesen económicas o sociales. Santiago cobra entonces su estatus de centro del país en toda su extensión.

Empieza entonces también la segregación de la urbe, dada por los grupos sociales que se asientan en determinadas zonas. En un primer momento, la división fue dual, existiendo según palabras de Vicuña Mackenna *el Santiago propio, la ciudad ilustrada, opulenta, cristiana* y por otra parte, los arrabales; *una inmensa cloaca de infección y de vicio, de crimen y de peste, un verdadero potrero de la muerte*. El río Mapocho, frontera natural que separaba las clases acomodadas instaladas en el centro cívico y lo que actualmente es el Parque Forestal del sector de La Chimba (Comuna de Recoleta, hoy en día) permitió que al sur se produjera una suerte de remodelación arquitectónica de sus calles y el consecutivo surgimiento de construcciones influidas por los paradigmas europeos –principalmente franceses- dándole a la ciudad una suerte de fachada que no hacía sino ocultar la desigual situación social de Santiago. Surge así el primer “barrio” de Santiago, el cívico, que recuperaba el casco antiguo, ahora renovado y sumaba espacios como la rivera sur del Mapocho o el cerro Santa Lucía (ahora remozado). La capital empezó rápidamente a perder su nota de ruralidad para constituirse netamente en ciudad. Los sectores que no se vieron favorecidos por este auge de planificación urbana europeísta, fueron igualmente remodelados. Aunque claro está, tales edificaciones no estaban a la altura del paradigma parisino que aún hoy observamos en calles como José Miguel de la Barra, José Victorino Lastarria o Mac-Iver. Los otrora terrenos agrícolas son ahora destinados a construcciones de tipo funcional y claramente dirigidas a las clases medias y obreras. Esta unión entre urbe y campo permitía a ciertos grupos compatibilizar sus paseos de fin de semana con la cercanía del centro, razón por la cual tales espacios eran perfectas alternativas de vivienda, previa parcelación. Con el tiempo, tales espacios fueron dejando en su totalidad de ser rurales, dando lugar a una ciudad mucho más amplia. Surgen comunas como Ñuñoa, Providencia, La Florida, Quinta Normal; siendo las primeras los centros administrativos junto con el ya mencionado barrio cívico. A ello se suma las posibilidades que surgen para la clase media de acceder a casas en estos sectores abandonando las complicaciones que surgían a causa de los elevados costos de arrendamiento de las viviendas de los sectores céntricos. Sin embargo, las clases populares sólo se instalaban en la periferia por motivos laborales. De este modo, volvían al centro para obtener residencias. Surgen así los conventillos; *construcciones compuestas por un patio o corredor común y dos o más*

²² Ramón, Armando de. *Santiago de Chile: (1541-1991): historia de una sociedad urbana. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana, 2000. Pp 184 – 185.*

cuerpos de habitaciones, cada una de las cuales era alquilada a una familia diferente. Los obreros se instalan aquí en condiciones obviamente infrahumanas: el hacinamiento, las pésimas condiciones de higiene, la mala calidad de las viviendas, etc., eran la constante en la época. Poblaciones completas se empiezan a formar alrededor de la urbe formando así infinidad de barrios obreros. Desde el centro la capital y desde la ribera del Mapocho estos conjuntos humanos comenzaron su expansión. La Chimba cruzó su límite y este comenzó a dejar de tener tal condición, por lo que las clases obreras comenzaron a compartir los espacios con la aristocracia, razón por la que ésta abandona estas zonas para acercarse cada vez más hacia los sectores precordilleranos. De ahí en adelante, este proceso no cesaría incluso hasta nuestros días. Por otra parte, la mejora en los medios de transporte (llegada de automóviles y tranvías) facilitó la expansión por lo que la capital continuó casi descontroladamente su expansión; hecho que con el tiempo fue suprimiendo los conventillos por una suerte de renovación de los espacios y una especificación de las actividades propias de la urbe. Así, la supresión de los conventillos apuntó a alejar (como siempre) a la clase obrera de los centros administrativos, limpiando, por un lado, la imagen del Santiago histórico y por otro, dando muestras a la masa de que sus expectativas de vida podían mejorar. Los límites de la ciudad se amplían aceleradamente. Nacen nuevas comunas y con ellas infinidad de conjuntos habitacionales para los sectores más desposeídos. Lamentablemente con ello, nacen los ghettos en las poblaciones y las antiguas zonas residenciales del centro pierden su plusvalía y la actividad de antaño. Las otrora zonas residenciales, el barrio la Chimba, el sector de San Pablo, el Camino de Cintura, desde siempre habitación de las esferas más pobres adquieren funciones de tipo comercial o turística. En el caso del primero, a la ya famosa apariencia decadentista descrita por autores como Nicomedes Guzmán²⁴, dada por los cementerios General y Católico o el mercado central se agregan, por una parte, el hospital psiquiátrico de Avenida La Paz y una serie de hospitales públicos y por otra se le anexan zonas de actividades comerciales ligadas al arte y la cultura (el Barrio Bellavista y todo su arsenal de restaurantes, centros culturales y demás comercios ligados a la bohemia y la entretención).

Nuestra ciudad se convierte entonces en el Gran Santiago, donde se empiezan a distribuir los sectores para las diversas actividades que aquí se desarrollan. De este modo, los antiguos sectores residenciales fueron perdiendo su identidad y comenzaron a convertirse en refugios de pequeños sectores comerciales, así como también comenzaron a ser víctimas de los desconsiderados planos reguladores que permitieron la indiscriminada construcción de edificios residenciales, condominios y viviendas que no han ido sino mermando esta dimensión igualitaria de los barrios en pos de privatizar y tender al máximo de intimidad de los sujetos. El barrio pierde esta sensación de refugio y la calle retoma ese carácter funcional, transitorio e inerte. Esto último hemos de considerar cuando más adelante pongamos tales preceptos en función de la poesía de Redolés.

El poeta ha vivido siempre (mientras ha vivido en Chile) en el barrio Yungay de Santiago. A continuación hemos de esbozar un poco de la historia de este sector de la capital tan marcado por la historia. Creo necesario hacer referencia de ello, puesto que para efectos de la poesía del autor en cuestión, es de significativa importancia. Pero primero, es necesario hacer un poco de historia.

²³ Ibid. P. 191.

²⁴ Véase Guzmán Nicomedes. *Los hombres oscuros*. Santiago: Eds. Yunque, 1939 (Santiago : Minerva). O bien, revisar la copiosa literatura social surgida a partir de 1938 entre cuyos autores podemos citar también a Augusto D´Halmar (Juana Lucero, 1902) o Juan Godoy (Los angurrientos, 1940).

Hasta 1835, el Barrio Yungay fue una propiedad rural de José Santiago Portales Larraín, padre del ministro [Diego Portales](#) y, conocido por ello, como “el llanito de Portales”. A la muerte del patriarca, las 350 hectáreas fueron repartidas entre sus hijos, quienes a su vez las vendieron a distintas empresas loteadoras. La hijuela del ministro Portales fue una de las primeras en subdividirse, dejándose espacio en ella para la futura Plaza Yungay y la parroquia San Saturnino. El Estado compró la parte más occidental del “llanito” para crear la [Quinta Normal de Agricultura](#). Paralelamente la actividad comercial del camino a Valparaíso –hoy San Pablo- impulsó la atracción de habitantes al área de Mapocho, lo que consolidó al sector como la primera expansión hacia la periferia que tuvo Santiago.

El 20 de enero de 1839 el Ejército chileno, al mando del General Manuel Bulnes, derrotó por completo a las fuerzas de la confederación peruano- boliviana en el pueblo de Yungay. Por iniciativa del Presidente de la República, Joaquín Prieto, se erigió una nueva población en el centro poniente de Santiago ese mismo año, en conmemoración de esa célebre batalla. Ese mismo año José Zapiola creó el Himno a la Victoria de Yungay, convirtiéndose en un nuevo elemento de identidad para el barrio que experimentó un auge, tanto de edificaciones como de instalación de familias a partir de 1841. Junto con las calles y casas se construyó un ágora en el centro del barrio, conocida como Plaza Portales. En 1888 se inauguró en el centro del ágora una figura esculpida por Virginio Arias, a la que se llamó “El defensor de la Patria”, pero años más tarde fue bautizada como “El roto chileno”, en honor a los soldados chilenos en la guerra de 1839. Este concepto, pese a tener en su etimología cierto tono peyorativo, es por el contrario, motivo de orgullo para quien carga con él, pues como lo señala Fidel Araneda: *cuando hablamos de “roto chileno”, sólo queremos hacer un elogio de la valentía y del esfuerzo de aquella parte de nuestra clase obrera que se batió en Yungay; de ninguna manera se hace con ánimo despreciativo*²⁵.

Desde un comienzo la plaza fue un centro de reunión vecinal, donde las señoras y caballeros salían a pasear durante las tardes o para discutir sobre la actividad política. A partir de esto, comenzó a expandirse el sector, hasta llegar a los límites actuales. En Aquella época, el intelectual argentino Domingo Faustino Sarmiento se refirió al barrio Yungay como un “pueblito de las afueras de Santiago”. Allí vivió algunos años mientras permaneció en el país; razón por la que también otros intelectuales llegaron también al barrio, entre los que se cuentan el geólogo francés Amado Pissis, el escritor Joaquín Edwards Bello y el sabio polaco Ignacio Domeyko.

Las familias más acomodadas de la época instalaron allí grandes casonas, algunas de las cuales aún siguen en pie y otras sucumbieron a la “modernidad” representada en grandes edificios que rompen con la tradición arquitectónica del lugar. Incluso en la época de mayor auge del sector existió una estación de tren. Posteriormente, el sector fue habitado por la clase media y familias de escasos recursos, quienes dieron origen alrededor de 65 cités.

El terremoto de 1985 afectó las construcciones del sector, especialmente aquellas edificadas en el siglo XIX. Pese a esto, el surgimiento de organizaciones vecinales como el “Comité de Adelanto del Barrio Yungay”, al igual que la renovación de establecimientos paradigmáticos como la “Peluquería Francesa”, impulsaron nuevamente los históricos lazos comunitarios de uno de los barrios más llamativos de la capital; lo que motivó, luego de sufrir un período de decadencia y abandono, en la década del noventa, la remodelación de la plaza, el mejoramiento de la iluminación, la instalación nuevos juegos

²⁵ Araneda Bravo, Fidel. *Crónicas del Barrio Yungay*. Santiago, Biblioteca Nacional, 1972. pp. 23.

infantiles y esporádicas actividades culturales en su plaza. Dando un auge al sector. Se instalaron oficinas, una universidad, el Museo de Arte Popular Americano, en donde se exhiben expresiones plásticas que realizan personas que carecen de formación artística y que usan materiales propios del lugar de origen. También funcionan en el sector salas de teatro como el Teatro Camino, y el Teatro Novedades. La actividad comercial, por otra parte, se desarrolla principalmente en San Pablo, Matucana y Alameda, calles que, además de avenida Cumming son los límites geográficos del barrio. Iglesias de gran valor arquitectónico e histórico, la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, la Iglesia de Los Capuchinos, construcción de estilo barroco edificada entre 1853 y 1861 con el diseño de Eusebio Chelli.

Actualmente, la función residencial es la predominante en el barrio, aunque coexisten funciones de tipo administrativo y cultural (como ya mencionamos: una universidad, dos teatros, un museo y múltiples centros culturales que funcionan de manera más o menos independiente). Sin embargo, del porcentaje de edificaciones del barrio, más del 70% está destinada a residencia. El 30 % restante se reparte entre otras actividades como el comercio y las ya mencionadas²⁶. La distribución comercial, por su parte, esta orientada principalmente hacia el sector cercano a Alameda y la Estación Central lo que obviamente, deriva en una menor concentración de espacios residenciales allí. Sin embargo, esta predominancia como barrio dormitorio, es evidente en términos arquitectónicos. La mayoría de las construcciones son de dos pisos o bien casas de un piso con pasillos largos e infinitas habitaciones; eco quizá de la época de los conventillos. Por lo mismo, en los últimos años se han instalado en el barrio gran cantidad inmigrantes, principalmente de origen peruano y centroamericano, que comparten casas entre gran cantidad de personas. Por otra parte, la población es principalmente de tercera edad, o bien, familias de clase media.

El barrio posee variados atractivos entre los que podemos contar:

Peluquería Francesa: La peluquería francesa es un icono del barrio Yungay, lugar de cultos para aquellos en que quieran experimentar el corte de barba con navaja y en sillas del siglo XIX, a manos de su propio dueño don Manuel Cerda. Además en la parte posterior y en todo el segundo piso se ubica el nuevo restaurante conocido como Boulevard Lavaud, con especialidades francesas, muy bien ambientado que hace al visitante un lugar acogedor y con notables características europeas que se mezclan con las antigüedades que lo adornan y que incluso algunas de las reliquias están a la venta.

Teatro Novedades: A mediados del siglo XIX nace el Teatro Novedades ubicado en Cueto 257, entre las calles Huérfanos y Portales del Barrio Yungay. Primero funciona como cine proyectando películas mudas acompañadas de un piano. Posteriormente luego del éxito vino el abandono durante varias décadas, hasta que en 1933 la municipalidad de Santiago procede a restaurar el teatro para dejarlo nuevamente en función como Corporación Cultural que se encarga de los diversos espectáculos que están programados en el recinto.

La historia del teatro Novedades tiene más de 100 años, de los cuales se dividen en dos épocas que marcan un antes y un después. En un principio, el edificio pertenecía al Circulo Español, y era ocupado para presentaciones de zarzuela y sainetes, ambos bailes españoles. Desde su comienzo que la dirección del teatro es la misma, y ni siquiera un incendio en 1930 logró destruir la historia de presentaciones del barrio Yungay. Antes de 1960 el teatro funciono como cine durante la semana con tres funciones y los domingos con un programa especial para los niños. Ya en los años setenta, el teatro pasó a manos del

²⁶ Aymerich Hegnauer, Jaime. Op. Cit.

Liceo Cervantes. La institución debido a su bajo nivel económico, vendió el edificio que se utilizó como bodega. Actualmente el teatro Novedades realiza esporádicas presentaciones de teatro música o encuentros culturales diversos.

Primera Iglesia Pentecostal: En avenida Portales con Cueto se ubica la primera Iglesia Metodista de Chile de alrededor de cien años, con una llamativa edificación de color rojo, donde se destaca por sus dimensiones como por sus formas y elementos arquitectónicos. La iglesia posee una torre de base rectangular terminada en cúpula, en donde se encuentran las dos entradas principales, con dos pórticos coronados por arcos de medio punto.

Plaza Yungay o del Roto Chileno: Creada en homenaje al triunfo chileno en la batalla de Yungay durante la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana (1839), y construida durante el gobierno del presidente Prieto se ubica la tradicional plaza Yungay o del Roto chileno. En el centro de la plaza se encuentra la estatua del roto chileno esculpida, como ya señalamos, por Virginio Arias en 1888. La plaza se encuentra ubicada entre las calles Sotomayor y Libertad a la altura de Santo Domingo y se caracteriza por su armonía y diversidad.

Casa de Ignacio Domeyko (1802-1889): Terminada en 1840 se constituye como una de las primeras casas del barrio Yungay, tras la muerte de Diego Portales. Ignacio Domeyko fue un científico polaco que se desempeñó en diversas instituciones como docente y participó activamente en la fundación de la Universidad de Chile, hasta que en 1867 fue nombrado rector de la facultad de Filosofía y Humanidades de la misma casa de estudios; logrando posteriormente un valioso aporte a la industria minera que hasta entonces carecía de profesionales capacitados.

Pasajes Adriana Cousiño y Hurtado de Rodríguez: El cité Adriana Cousiño se edificó en 1937 por los arquitectos Cruz Montt y Larrain Bravo. Su edificación sigue las pautas de la construcción de la época combinando los estilos del romanticismo. Es un pasaje que se caracteriza y sobresale del resto por sus jardines que lo cruzan por el medio, sirviendo de separación entre las casas. Al igual que el resto del barrio las casas son de colores fuertes, rojos, amarillos y verdes que alumbran el pasaje. El pasaje Hurtado de Rodríguez, contemporáneo al anterior, es un pasaje que comenzó su construcción para la creciente clase media de país. Este sector se caracteriza por ser hogar de Joaquín Edwards Bello, Premio Nacional de Literatura (1943) y de periodismo (1959), y del ya mencionado Ignacio Domeyko.

Iglesia San Saturnino: Ubicada en la Plaza Yungay, la iglesia fue construida en los terrenos de la primera penitenciaria de Santiago y se caracteriza por su estilo gótico. Por su tamaño pequeño, se ha convertido en uno de los principales centros de reunión del barrio.

Museo de la educación Gabriela Mistral: Hasta 1985 el inmueble se ubicaba en el ala poniente del antiguo edificio del liceo de niñas "Brígida Walker". El terremoto de ese año logró ocasionar daños considerables, teniendo que cerrar las puertas al público. Con la ayuda del Dibam el 2006 y tras 21 años de permanecer cerrado el museo reabrió sus puertas.

Iglesia de los Capuchinos: Fue construida por el arquitecto romano Eusebio Chelli entre 1853 y 1861. Esta iglesia muestra la influencia que tuvo Chelli de Palladio, el mayor arquitecto italiano del siglo XVI. La iglesia se decoró con obras de José Miguel Blanco, el primer gran escultor de Chile. Esta se conoce por su arquitectura ecléctica y estilo neogótico. Por su valor arquitectónico fue declarado inmueble de Conservación Histórica.

Casa del Profesor: Fue construida en 1919, para la acomodada familia Whitman, por el arquitecto Alberto Cruz Montt, caracterizándose por su estilo arquitectónico de carácter neogótico. También llamada “La Moneda chica” ya que en esta casa se constituyó y funcionó entre septiembre y noviembre de 1970 el primer gabinete del Gobierno Popular del Presidente Salvador Allende.

Liceo Miguel Luís Amunategui: Bajo la presidencia de José Manuel Balmaceda quien concentró sus mejores esfuerzos para estimular la enseñanza profesional y quien fue impulsado por la ilusión de suplir con esta enseñanza las deficiencias vocacionales, la enseñanza secundaria experimentó muchos avances. Así se fundó en Santiago en 1890 el Liceo Miguel Luís Amunategui junto con el liceo Valentin Letelier cuyo objetivo específico se concentró en servir de preparatoria para la universidad. De estilo neoclásico se transformó en un lugar de integración de alumnos venidos de provincia, obreros que usaban la biblioteca y otros habitantes del barrio. Variados personajes de la vida cultural y política de Chile estudiaron en sus aulas. El liceo se encuentra en Av. Portales, esquina Esperanza.

Iglesia San José: María Luisa Villalón, madre fundadora de la Congregación Hijas de San José, Protectoras de la Infancia, quiso edificar en el centro de la propiedad un Santuario al “Glorioso San José”. El 6 de Diciembre de 1903, se colocó la primera piedra de la Iglesia y se bendijo bajo la advocación del Glorioso Patriarca San José y de los Dolores de la Santísima Virgen María. Después a beneficio de la Congregación, llegaron donaciones para continuar la construcción. En menos de dos años concluyeron las obras y fue solemnemente bendecida por el Señor Obispo de la Serena, Monseñor Ramón Angel Jara. Actualmente cuenta con un convento para novicias, y con retiro de monjas ancianas.²⁷

Creo necesario explicar el porqué de tanto detalle en la descripción, tanto de la noción de barrio como de la historia como de las características del sector de Yungay. Como mencionamos al principio de este capítulo, el barrio se convierte en una suerte de cuna de identidad, por cuanto se comparten, pese a las diferencias obvias y evidentes entre cada sujeto, los espacios y el interés de preservarlos. El “bien común” de esa pequeña patria es el de subsistir y continuar en esa armonía en la interacción cotidiana. Por otra parte, el barrio es uno de los contextos más representativos de la clase media trabajadora, tanto por historia como por su actual función. De ahí también la mención al barrio Yungay, pues como una de las primeras expansiones del Santiago histórico adquiere la categoría de “primer barrio de la ciudad” (considerando el barrio cívico más bien como centro administrativo) y por lo mismo, el paradigma de la vida de vecindad. En este sentido, surge el arraigo del individuo, pues en cuando una localización cualquiera se torna “lugar” se adquiere una ligazón con lo afectivo, determinando al sujeto en su pensar y actuar; o como señala la geógrafa Anne Buttimer: *Parece que el sentido de identidad personal y cultural de la gente está íntimamente unido al de identidad del lugar. La pérdida de la tierra natal o “la pérdida*

*del lugar de uno” puede con frecuencia desencadenar una crisis de identidad*²⁸. Cuando el individuo sale de sus círculos cercanos y se instala, voluntariamente o no, en otro contexto, surge inevitablemente el desarraigo y el extrañamiento. Si bien, esto con el tiempo tiende a superarse (sobre todo en sujetos de edad prematura) subyace siempre cierta esencia que es inalienable. Esto, puesto en el contexto de la creación poética es lo que revisaremos a continuación en Mauricio Redolés.

²⁷ Toda la información que se ha presentado fue obtenida gracias a la invaluable ayuda brindada por el *Comité de vecinos por la defensa del Barrio Yungay*, entre cuyos integrantes se cuenta al propio Redolés.

²⁸ Buttimer, Anne. *Hogar, campo de movimiento y sentido del lugar*. En García Ramón, M. D. *Teoría y método en la geografía humana anglosajona*. Barcelona: Ariel 1985. p 228.

Capítulo III.- Redolés: el poeta y el barrio.

Hay arreglos de guitarra imaginativos y tengo amores con una muchacha que es casi de este barrio.

Hay la alegría de esa utopía que nos negó este siglo.

Ven a vivir esta fragilidad peligrosa de corromperse.

Mauricio Redolés.

A continuación, y una vez entendido los preceptos que han de guiar nuestra lectura, explicaremos la poesía de Mauricio Redolés, a partir del concepto que describimos anteriormente; el "barrio". Para ello hemos de centrarnos principalmente en "Bello Barrio", trabajo que, a juicio personal, cabe analizar dentro de los terrenos de la poesía, pues, pese a ser un disco²⁹, subyace una clara intención poética, dada principalmente por secciones recitadas, sin música, y por la gran cantidad de intertextos. Sin embargo, no es únicamente aquí donde el autor refiere al barrio en su quehacer. Inevitablemente y creo, necesariamente, intentaremos abarcar lo más posible su bibliografía a fin de articular esta imagen de la manera más completa posible, aunque siempre considerando que "Bello barrio" es el paradigma que motivó este trabajo y el mayor objeto de análisis.

Para Redolés, el barrio Yungay cobra vital importancia. En su sitio web, el mismo poeta ha declarado: A fines de ese año (1973), en la ciudad de Valparaíso, fui detenido por señores que se identificaron como inspectores del Servicio de Inteligencia Naval. Esa

conversación me alejó del Barrio Yungay por trece años³⁰. La referencia constante al entorno más próximo nace entonces de su misma vida. El barrio parece ser el refugio de la experiencia vital en su máxima dimensión. El alejarse de él supone la pérdida de una parte de su humanidad y por ello de su identidad. Los afectos hacia el lugar arrastran al sujeto al regreso. El desarraigo aparece entonces como la noción del no pertenecer. ¿Cómo apreciamos esto en su poética? Lo veremos a través de la evocación constante a ese lugar de la identidad, del origen y también en el uso del lenguaje como evidencia de la fractura de lo que le da al individuo tal condición, como queda de manifiesto en los siguientes versos:

"My grandad era trilingue, he spoke spanish, inglés y puras huevás". (Lo dirá un nieto del caballero que escribe esto in the year 2053)³¹

En la poesía de Redolés el lenguaje coloquial, el que se habla diariamente, ocupa un lugar preponderante, convirtiéndose en un recurso de vital importancia para reproducir imágenes como el destierro o su condición de hombre, y sobre todo, de hombre común. De ahí que algunos de sus textos incluyan transcripciones del inglés a la manera de un pésimo

²⁹ Redolés, Mauricio y Son Ellos Mismos. "Bello Barrio". Poesía y Rock. Autoedición. Cassette. Santiago. 1987.

³⁰ Parte de su autobiografía en <http://www.fortunecity.com/tinpan/tylerbridge/944/biografia.htm>

³¹ Redolés, Mauricio. Epígrafe de Poema "TRILINGUE" en *Estar de la poesía o el estilo de mis Matemáticas*. Editorial Beta Pictoris. Santiago, Chile, 2000, p.168.

hablante. En este caso, la expresión de una lengua mal aprehendida, da cuenta de ese desarraigo (hay indirectamente un testimonio) de quien no pertenece a un contexto cultural y sale al paso en la medida de sus posibilidades.

He aquí un primer elemento configurador de su poesía, pues el exilio, inevitablemente genera una fractura que se traduce en una identidad que se trastoca por esa experiencia. Andrea Ocampo Cea señala al respecto: *Mauricio Redolés recibe su nombre fuera de sí y de su país. En el cuerpo de otro – como cuerpo del exilio- conoce su palabra. “En una ciudad europea sin nombre / me llamaron por mi nombre” y en ese escenario la vida propia,*³²
la historia del nombre como identidad se difumina en tanto que propiedad .

Otro ejemplo de esta desencaje identitario y de la complejidad de la extrañeza ante lo impropio está contenido en “Chilean Business”, texto que aparece en “Bello Barrio”:

Que son vivarachoh loh culiaoh. Leh lleveh el tocadihcoh a la huea que ehtah al lao del Bulgor, en Jai Ehtrí, y me lo dieron de vuelta. No tiene arreglo – me dijeron.³³

En este caso, la incompreensión entre ambos participantes del diálogo dan como resultado la asimilación, por parte del hablante, del interlocutor como otro, por tanto, como signo de desconfianza y rechazo. El no encontrar solución a su problema es otro motivo de ira e suspicacia.

“Bello barrio” es, a mi juicio, el ejemplo paradigmático de la pertenencia a lo que en el capítulo anterior definimos como “lugar” en tanto zona de arraigo y de identidad. Por ello, hemos de apreciar este texto con detalle.

Ya desde el título el poema anuncia un tono de alabanza. El hecho de que el barrio sea “bello” marca inmediatamente una distinción entre lo que se describirá y lo que esté ajeno a ello. La apropiación del ambiente es evidente y temprana. “Bella” entonces es la vivencia que tal entorno produce. El primer verso comienza a confirmar lo anterior:

Descubrí un bello barrio de luces antiguas y gente amable Las mujeres son bellas ánimas aún más que una madre, atraviesan las calles en aeroplano.³⁴

Aún cuando la belleza del entorno sólo puede puesta de manifiesto cuando se le conoce, no es un hecho menor el que se plantee todo el acto descriptivo del poeta a través de una dinámica de descubrimiento. A lo largo del texto es posible encontrar en varias ocasiones el uso del verbo “descubrí”. He aquí el asomo de una condición pueril del hablante, por cuanto a través de una anagnórisis de la experiencia sensible surge el acto poético. En este sentido, el poema funciona en tres direcciones: ya sea como el elogio al espacio que se aprehende, ya sea como una especie de bitácora de aquella epifanía, o bien, como una rara ironía, dada por el contexto histórico que rodea la creación del poema. Aquí es necesario detenernos un momento para dar cuenta de algunos elementos que nos permitirán dar claridad a este último sentido que hemos propuesto. “Bello barrio” fue editado en el año 1987, dos años después de su regreso del exilio en Londres, al cual fue enviado en el año 1973. Considerando aquello, el poema se erige como la expresión de la carencia, siendo su tono romántico y altamente emotivo una muestra de una necesidad insatisfecha. Por otra

³² Ocampo Cea, Andrea. *No Tengo. Nombre, Cuerpo y Lugar en Mauricio Redolés*. http://www.sepiensa.net/edicion/index.php?option=content&task=view&id=671&Itemid=40#_ftn1

³³ Redolés, Mauricio. *Bello barrio. Op. Cit. Lado A. Transcripción fonética aproximada.*

³⁴ *Ibid. Track N° 18, lado B.*

parte, el contexto literario en que surge la poesía de Redolés es sin duda, en uno de los más complejos y variados, pues sus líneas de desarrollo son de lo más variopintas de la historia literaria nacional: *Pocas veces una generación ha tenido tantos nombres, epítetos y calificaciones. Desde distintos ángulos críticos y bajo distintos prismas que la interpretan*³⁵. Si tuviéramos que establecer una de las líneas que caracterizan a esta generación para la poesía de Redolés, sin duda la que se acomoda de mejor manera es la corriente de *poesía*

*testimonial de la contingencia*³⁶, por cuanto arrastra (como veremos más adelante) una fuerte carga de denuncia y generalmente desde la figura de “yo”. En este sentido, el poema funcionaría como la puesta en entredicho de un presente adverso, dado por la compleja situación económica de Chile en aquellos años-eco de la crisis financiera de 1982, donde hubo de imponerse, además de una nueva constitución, los estatutos que hoy articulan el modelo neoliberal- y por los cada vez más intensos y explícitos esfuerzos de parte de varios sectores sociales y políticos por terminar con el gobierno militar que para la época se ve cuestionado por un funcionamiento deficiente y por la evidente restricción a las libertades, violaciones a los derechos humanos, entre otros, hechos. De ahí que la ironía, en términos temporales, funcione hacia atrás, como la muestra de un pasado armónico (tópico del *illo tempore*) y hacia adelante, como el anuncio de lo que no será. Esto se puede apreciar también en los versos siguientes:

Y hay avisos, y hay avisos, y hay avisos, y hay avisos antiguos envueltos en gasa y paños sencillos. Y el blues vive en la sangre y aún no ha llegado la hora de los asesinatos Es más aún, la banda de asesinos todavía es tramitada en las

fronteras del Polo Sur³⁷.

A raíz de ese tono nostálgico surge una conciencia de conservar ese espacio de ensueño, pues por tener tal condición, se presenta como vulnerable:

Descubrí un bello frágil barrio al suroeste de Santiago de Chile Su belleza es tal que aún mi hermano tiene el rostro recompuesto antes de la fiebre verde y los

fierrazos³⁸.

Ese barrio frágil y delicado, conmueve e incluso limpia. Es la zona de la pureza; de ahí que aún mi hermano tiene el rostro recompuesto antes de la fiebre verde y los fierrazos; antes de verse contaminado con la llegada de una máquina aplastante que podríamos llamar dictadura, modelo neoliberal, posmodernidad; el fin de la utopía. El poema es entonces también testimonio de doble dirección; eco de un pasado mítico, bello (en el sentido schilleriano del término³⁹) y por otro lado, advertencia, profecía escatológica.

El poema se sucede con mecanismos de comparación con otros espacios:

³⁵ Morales, Andrés. *La poesía de la generación de los 80: Valoración de fin de siglo*, en Revista Cyberhumanitatis n° 13, año 2000. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx18.html>

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Véase: Schiller, Friedrich. *Kallias: Cartas para educación estética del hombre*. Ed. Anthropos. 1990.

Es bello, porque parece ser Londres 1956 por Bethnal Green O Buenos Aires 1950, con equipos de fútbol y barras de emigrantes y Gato Barbieri es chico, con olor a chocolate y naranjas⁴⁰

El barrio es bello porque se asemeja a otros barrios tal vez con más historia, tal vez con una sensación más socialmente paradigmática de barrio. Los lugares a los que el hablante no aparecen por azar. Tienen extrema importancia: el primero, por ser uno de los barrios donde Redolés pasó gran parte de su estadía en Inglaterra y el segundo precisamente por el texto que le sucede: *equipos de fútbol y barras de emigrantes*. El fútbol, como uno de los deportes más famosos del mundo es también representativo de la masa. El barrio se reúne en torno a la cancha e interactúa en ella. Se hace barrio allí. Los inmigrantes, por su parte, hacen referencia a la ya conocida herencia mestiza de nuestra identidad latinoamericana. En el caso de la capital argentina, de fuerte influencia italiana (de ahí también la alusión al músico de jazz Gato Barbieri). Por otra parte, Buenos Aires es la ciudad vinculada con el tango. No es casual que el epígrafe que inicia el capítulo anterior de este trabajo fuese la letra de una de las composiciones de tango más famosas "barrio pobre". Una de las temáticas más recurrentes de esta música encuentra cabida en el "arrabal", expresión referente a la vecindad de las clases bajas. Al igual que el texto que ahora es objeto de nuestro análisis, en sus letras se encuentran contenidas las más vívidas representaciones de la cotidianidad del barrio y de sus integrantes. Redolés conoce muy bien esto, pues publica incluso un poemario llamado "Tangos" en el año 1987. Por tanto, la elección de tales paradigmas no es casual.

Los versos siguientes vuelven sobre la idea de aquella esperanza que se diluye:

Hay arreglos de guitarra imaginativos y tengo amores con una muchacha que es casi de este barrio. Hay la alegría de esa utopía que nos negó este siglo Ven a vivir esta fragilidad peligrosa de corromperse⁴¹

El barrio es refugio de la fantasía y de la armonía. Es el *locus amoenus* de la ilusión de lo que no fue. De ahí el llamado a vivir esta existencia ideal vulnerable. Esta *invocatio* se repite a lo largo del poema como una voluntad de goce de ese espacio y además de conservación del mismo. La vertiginosa enumeración que le sigue manifiesta ese milagro de diversidad y sana coexistencia entre los individuos. Es la expresión de la variopinta clase de seres humanos que puede compartir esa *alegría de esa utopía que nos negó este siglo*:

Aquí nadie discrimina a los negros porque todos somos negros Aquí nadie discrimina a los obreros porque todos somos obreros Aquí nadie discrimina a las mujeres porque todos somos mujeres Aquí nadie discrimina a los chicanos porque todos somos chicanos Aquí nadie discrimina a los comunistas porque todos somos comunistas Aquí nadie discrimina a los chilenos porque todos somos chilenos Aquí nadie discrimina a los cabros chicos porque todos somos cabros chicos Aquí nadie discrimina a los rockeros porque todos somos rockeros Aquí nadie discrimina a los punkies porque todos somos punkies Aquí nadie discrimina a los mapuches porque todos somos mapuches Aquí nadie

⁴⁰ Redolés, Mauricio. *Op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*

***discrimina a los hindúes porque todos somos hindúes Ven a vivir esta fragilidad
42
peligrosa de corromperse***

El barrio se muestra como espacio de convivencia y tolerancia. En este caso, es la expresión de una libertad donde la comunión con el otro parece ser la premisa y donde todo atisbo de diferencia, si bien está claramente definido, (y sin importar lo grande que esta sea) es también asimilado como una condición común a todo individuo. Es más hay cierto ánimo festivo en tal situación. El *Aquí*, es el lugar del encuentro, de la comunión y la inclusión. Por otra parte, hay cierto tono nostálgico en esa imagen, pues da cuenta de un tiempo pretérito, perdido. Otra vez la idea del desarraigo del extrañamiento y la lejanía. En este lugar todos son parte importante y considerada. Todos somos todo y todos somos uno. La armonía esta dada por la aceptación y asimilación de cada individuo respecto del otro. Todos tienen cabida en este círculo y la posibilidad de aislar a uno diferente no está contemplada. Otra vez el *illo tempore* y la nostalgia de un tiempo perdido. Otra vez la invitación a no perderse de esa susceptible de ser manchada y deliciosa experiencia:

Bello barrio, bello barrio, bello barrio, bello barrio bello ⁴³

La visión casi paradisíaca del barrio produce una suerte de embriaguez en el hablante y lo lleva ese descontrol del trabajo escritural. El barrio ilumina, asombra y conmueve; congrega y aúna. Es la representación de los valores más excelsos del los hombres comunes. No se trata de un reino, donde los habitantes se sienten satisfechos y cómodos por la gestión de sus gobernantes, ni la ciudad con sus altibajos llamativos pero a la vez castrantes. Es la cuna de la equidad, más que de la igualdad, pues pese a ser distintos todos cohabitan con igual felicidad el espacio. Todos son uno y uno son todos. La lógica destructiva citadina se rompe y este entorno se vuelve refugio de ello pese a estar inserto en ella. En este sentido, el barrio se parece a una suerte de alma verdadera de la ciudad como extensión de lo verdaderamente humano. Aquí el hombre "es" hombre en su dimensión más auténtica y sana. A continuación, el poeta acude a las representaciones que parecen entrar en conexión con el ambiente descrito y que al parecer, también están cerca de su desaparición:

***En que los cines dan las películas del Guatón Ruiz Y la música de Los Jaivas
44
no ha sido destruida a hachazos***

Tanto *el Guatón Ruiz* (el cineasta Raúl Ruiz) y los Jaivas podrían acercarse, en términos estéticos a las aspiraciones del poeta. Ruiz, por ejemplo, por las imágenes oníricas que suelen dominar su poética cinematográfica. Además una de sus películas, "Palomita Blanca", basada en la novela de Enrique Lafourcade es, sin duda una de las más representativas de las costumbres de los jóvenes de los sesenta. El absurdo suele ser también una parte importante de sus obras. Tal vez por ello, sus filmes no han tenido mayor difusión en Chile. De ahí que encuentren en este barrio mágico un lugar. *Aquí nadie discrimina*. Los Jaivas, por su parte, son una de las expresiones más concretas de la psicodelia chilena, por lo que sus vínculos con las ideas del hipismo son muy estrechos. Canciones como "Todos Juntos" o "Sube a nacer conmigo, hermano" son el reflejo de ese sentimiento de comunidad que percibe el poeta en su descubrimiento. A ello se suma el nivel de identificación masiva que, tanto la película de Ruiz, como la banda tiene en la población. Nuevamente surge esa idea de compenetración con el hablante. La invitación a

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

vivir una *fragilidad peligrosa de corromperse*, inevitablemente ha de traernos a la memoria creaciones como *Vientos del pueblo* de Miguel Hernández. Así, el barrio es traducido en la escritura de la manera en que Gaston Bachelard refiere: *La poesía aparece entonces*

⁴⁵ *como un fenómeno de la libertad*. En el caso de "Bello Barrio" El acto poético alcanza una dimensión dual y recíproca: por una parte, es el producto de la conmoción del hablante ante la contemplación de la armonía del espacio y por otro, el poema es el creador de una imagen espacial. De este modo podemos entender el barrio como poema en sí mismo; como palabra bella y también como origen de ella. Esta es una de las razones por las cuales he querido trabajar con un disco, más que con poemarios escritos. La oralidad, base que articula el discurso del barrio en este caso, permite la elaboración de la imagen poética en la praxis, pues como señala Coseriu su propia naturaleza lingüística convierte a la literatura en instancia de creación⁴⁶. Es la articulación del lenguaje en pos de insertar en el ejercicio poético el habla de la masa. No digo popular pues creo que, en el contexto que surge la poesía de Redolés, ya podemos hablar de la consolidación de una cultura de masas: La inserción masiva de la radio, la televisión y el cine; el control corporativo y gubernamental de la prensa etc., Lo popular suele ser vinculado (aunque reconozco que erróneamente) a lo folklórico⁴⁷. En la poesía de Redolés el lenguaje común, el que se habla diariamente, ocupa un lugar preponderante, convirtiéndose en un recurso de vital importancia para reproducir imágenes como el destierro o su condición de hombre, y sobre todo, de hombre común. De ahí que la imagen del barrio "cobre vida" en el habla, como queda de manifiesto en *La persecución del poema y la poesía según mi padre conmigo jugando fútbol*:

Vaya sobre él Vaya vaya vaya vaya No le crea No le crea Está solo No le crea No se deje engañar Retroceda ahora Vaya con él señor Vaya con él señor Retroceda ahora ... Aquí estoy yo Aquí Aquí estoy yo Mía suya Míreme No le crea Míreme míreme míreme Sígallo señor No le crea No sabe Está solo No le crea No le crea Sígallo Sígallo Vaya ahí Vaya ahí Vaya ahí No le crea No le crea Sálgale No le salga Salga Espérole Crúcese! ⁴⁸

La arenga del padre hacia un hijo en medio de un partido de fútbol, es una escena no muy difícil de encontrar un domingo cualquiera en algún barrio de Santiago o incluso de Latinoamérica. No es necesario hacer una transcripción fonética exacta de tal enunciado, pues tales voces son fácilmente reproducibles en el inconsciente colectivo. He aquí que, a través de una caracterización lingüística se obtiene un perfil humano bien definido (el señalado un poco más arriba). En la cotidianeidad de la experiencia vital, contenida en el habla común, el barrio se asoma como imagen y como referente de un modo de vivir la vida. Otro ejemplo de ello es *No importa*:

Hay viejos culiaos que no creen en nuestro amor. No importa ooo'. Hay viejos culiaos que no creen en la liberación de la mujer. No importa. Hay viejos culiaos que no creen en la rebelión punk. No importa. Hay viejos culiaos que no creen que un poema se pueda decir "viejo culiaao!" No importa. No importa, si yo

⁴⁵ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. FCE. Bs As. 2000. p. 15.

⁴⁶ Coseriu, Eugenio. *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos 1977.

⁴⁷ Aún cuando esta discusión sería más competente en otro tipo de análisis, creo recomendable en pos de aclarar la idea de lo popular y lo masivo; a Nestor García Canclini Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular? En: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf

⁴⁸ **Redoles, Mauricio. Op. Cit. Lado A.**

la quiero y Ud me quiere. No importa, escuchemos la mitad de la humanidad, que sangra una vez al mes por toda la humanidad. No importa, avivemos la cueca Punk. No importa, escribamos poemas llenos de groserías y metámonos

49

el espíritu al bolsillo perro. No importa .

Los rasgos de lo cotidiano se evidencian claramente: el *No importa*, frase paradigmática de la abulia juvenil de fin de siglo (XX), a modo de un *no estar ni ahí* que ahora es reactivo, pues su repetición constante actúa, por un lado como una declaración de principios, en cuanto da igual la opinión de un otro censor (que no cree ya en la utopía), caracterizado en la figura del *viejo culiao*, y por otro, como el deslinde de una sociedad gastada y desnaturalizada. En ese sentido la *cueca punk* es también signo de esa desavenencia con el mundo, pero en términos de nuestra realidad. De ahí el llamado para avivarla.

En otro sentido el *viejo culiao* se traduce como elemento irónico y desacralizador, pues supone una trasgresión al ser incluido en la poesía, espacio usualmente reservado para un lenguaje elevado y por ende, trabajado. Por tanto, el escribir poemas llenos de groserías significa a una destrucción de la elitización del oficio poético y una burla hacia la academia. Desde esa perspectiva, el meterse el *espíritu al bolsillo perro*, se convierte en una exhortación a la ruptura (el omnipresente Parra aparece aquí). A su vez, el *No importa* es una barrera que separa la complicación de la vida con la simpleza del amor: *si yo la quiero y usted me quiere* viene a ser un “contigo pan y cebolla”. Por otro lado, escuchar a *la mitad de la humanidad / que sangra una vez al mes por toda la humanidad* es otra manifestación de la ironía hacia un discurso fatídico y derrotista ante el statu quo. Es en cierta medida, un dejar que hablen, pues *No importa*, lo que suceda con ellos. Claramente aquello es una lamentación inverosímil como todo el entorno que rodea a los amantes, personajes del poema. También se puede interpretar como referencia a ese momento histórico (en la perspectiva del hablante, claro está) que una vez al mes afecta a la mujer, a saber, la menstruación. Otro perfil humano se asoma: el de una juventud desencantada que pretende transformar la realidad en base a la decepción y el desgano. Tal vez una de las primeras evidencias de la posible debacle del barrio, por lo cual, se ha de vivir esa fragilidad, pues como se sigue el poema que es el centro de nuestro análisis:

Bello barrio con b larga y a corta, en que el proyec to cultural no ha sido culeado, ni tampoco nos borraron los murales que anuncian la venida del afamado grupo chicano de rock Los Lobos y la emigración de viejos chipriotas y hermanas negras traen la comida y la música que nadie les pisoteará Porque acá nadie discrimina a los chipriotas porque todos somos chipriotas Y en donde tú vas con tu sueño y la ternura viva en los labios Porque acá nadie discrimina a los

50

que van con su sueño y la ternura viva en los labios .

He aquí una vuelta al trabajo testimonial. El hablante apunta a un espacio que, como hemos visto, aún no ha sido intervenido por “la máquina”. El Rock and roll y la fiesta aún no son arrancadas de cuajo por las contingencias sociales. Por ello, aún es posible hallar murales anunciando a Los Lobos, banda compuesta por hijos de inmigrantes sudamericanos en California; y pionera por cuanto fueron de las primeras en interpretar canciones de rock en español, incluyendo además elementos musicales de origen latinoamericano, como la ranchera, la cumbia y el son caribeño. Nace así una identificación entre hablante y

⁴⁹ *Ibid. Lado A.*

⁵⁰ *Ibid. Lado B.*

lector, dada por elementos de la cultura de masas que se comparte. Ambos se encuentran enlazados por un mismo lenguaje que toma como paradigmas culturales a los que les son comunes. La comunión del vecindario se hace palpable otra vez. A ello se suma la posibilidad de “ser” en el barrio. El ir *con su sueño y la ternura viva en los labios* supone la libertad de dar rienda suelta a la propia emocionalidad y por ende a una identidad propia y sin intervenciones. La vida se comparte en su dimensión afectiva, porque allí se puede y por ende se disfruta en sí misma. El barrio permite vivir al hombre común. Por otra parte, el tratamiento del espacio desde el “aún” le asigna a este un contenido historicista. Como vimos en el capítulo anterior, respecto del barrio Yungay, allí se vive la historia porque allí se forjó. Aún no cambia nada, por tanto, el sueño existe. Aún. Sin embargo, más adelante este aspecto toma ribetes más crudos y se asume como un tiempo mítico la contingencia histórica:

Bello barrio en que los dinamitados aún tienen los dedos pegados a las manos y el páncreas dentro de su cuerpo y van por ahí tranquilos Más tranquilos que son esos Barrio donde existen horas que después no fueran necesarias Barrio de lluvia y gotas como estufa y hay una sinceridad de panadería que me pone nostálgico y sureño Y la guerra no está ni en las historietas del kiosco Porque en esas historietas vienen sólo colores y gritos de gozo Iba un hombre mitad pez y mitad hombre y todos lo quieren y le preguntan: ¿Cuál es tu nombre amigo? Y él ríe con sus ojos anaranjados de pez Barrio donde ese loco de Miraflores y Merced salió hace cincuenta siglos, la mañana en que el tiempo ajeno fue el tiempo Ven a vivir esta fragilidad peligrosa de corromperse Barrio con cuadernos de hojas verdes y gruesas donde el lápiz conversa con el cuaderno al

51

escribir y son amigos

Los sucesos acaecidos en Chile durante los setenta marcaron no sólo las pautas de conducta de las generaciones sucesivas, sino también de las presentes que no hacen sino mirar atrás en busca de la *alegría de esa utopía que nos negó este siglo*. El miedo no aparece jamás como posibilidad porque no hay necesidad de temer; como señala Bachelard: *Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del*

52

término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella? (...) . El refugio funciona entonces en tanto espacio, como también tiempo. Se está lejos del dolor que significará el estar “afuera” y estar en tiempo futuro, donde el proyecto edificante de la armonía entre los individuos será pisoteado por la dictadura y el avance indiscriminado del capitalismo. El desgarró aún no llega y los que mañana cargaran con a evidencia de ello, incluso a nivel físico, *aún tienen los dedos pegados a las manos y el páncreas dentro de su cuerpo y van por ahí tranquilos*, ajenos y tal vez ignorantes a las heridas que el mañana les depara. Tal imagen me parece coherente también para hacer alusión al tiempo anterior a la Dictadura militar. Me parece decidor que un presidente, de raigambre socialista, ya cargado con el estigma de los fracasos en otras regiones del mundo llegara al poder en un país donde aquellos ecos ya sonaban. No es menor que Salvador Allende haya sido electo presidente con una mayoría cercana al 36 %. Asoma entonces una relación tal vez muy sutil, pero no por eso menor entre el barrio y la llamada Unidad Popular. El espacio descrito Redolés es también una sensación de época; testimonio del entusiasmo ante un

51 *Ibid.*

52 Bachelard, Gastón. Op. Cit. p. 28.

proyecto que en la práctica parece cobrar fuerza y triunfar⁵³. El poema es tal un retrato de una sociedad satisfecha, que se presenta como conforme que se siente respetada y libre, capaz de autodeterminarse. Una “pequeña patria” soberana. El barrio es la pintura de esa utopía, la perfecta convivencia entre el quehacer del hombre para sí y para el otro, considerando y respetando la diferencia, lo heterogéneo, que aquí se evidencia en una dimensión de hecho y no como un discurso, susceptible de ser vaciado. Es el carnaval en el sentido más bajtiniano del término. Es el regreso al origen:

Barrio donde Soledad Fariña pinta su primer libro Barrio donde Téllez organiza un primer tucaneo Descubrí un bello barrio en que el oxígeno es bello y puedo llorar cuando escribo Descubrí un bello barrio donde nadie discrimina a los allanados porque todos nos hemos hallado Ven a vivir esta fragilidad peligrosa

54

de corromperse

El aspecto fundacional del barrio aquí surge desde una perspectiva cultural que, si bien ya se había apreciado no se había trabajado desde una mirada netamente intelectual, en el sentido de los gestores de ella. El barrio es origen de cultura y de creación; de ahí las referencias a Soledad Fariña y su texto “Todo tranquilo, inmóvil”⁵⁵, perteneciente a *El primer libro, el que inaugura su trayectoria*. Hay en el texto, un tono fundacional, que puesto en el contexto de lo descrito en el poema lleva a la idea de un origen, en cuanto a un florecimiento del intelecto. Lo mismo ocurre con la mención de del artista visual Eugenio Téllez quién participó a la distancia junto a artistas como Enrique Lihn, Diamela Eltit y Raúl Zurita en el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) a partir de año 1979; grupo de intelectuales y artistas chilenos que tuvo como una de sus principales motivaciones dar cuenta críticamente de la contingencia política y social del país a través de variadas formas de intervención del espacio público de modo de producir impacto en la población para concientizarla de los dramáticos momentos que se viven en el país. Una de sus más conocidas performances está fechada el 17 de octubre del mismo año, frente al Museo de Bellas Artes, donde llevaron a cabo “Inversión de escena”, una acción que comenzó con el desfile de diez camiones lecheros para luego cubrir la fachada del museo con un lienzo blanco. Bloquearon virtualmente la entrada y con ello ejercen simbólicamente una doble censura a la institucionalidad artística. Censura del museo en primer lugar y, segundo, como Museo “chileno” (símbolo del oficialismo cultural de la dictadura). Reclaman entonces la calle como “el verdadero museo” en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad pasan a ser - por inversión de la mirada- la nueva obra de arte a contemplar. Esto puesto en diálogo con el barrio nos lleva a la posibilidad de un lugar donde el proyecto unificador entre arte y vida, tan proclamado por la vanguardia de principio de siglo. En Redolés la vecindad sería entonces la concreción de ese afán y el origen de una existencia basada en ese precepto, así como también el lugar para quienes pretendieron iniciar tal empresa. Por tanto la esfera de lo emotivo florece y el hablante puede mostrar sin temor su sentir; “puede llorar cuando escribe”. Del mismo modo, no se mira a nadie distinto, pues todos han encontrado una salida común ante la adversidad. Vuelve la vulnerable armonía.

⁵³ Pinto Vallejos, Julio (coordinador-editor). *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular* Ediciones LOM . Santiago de Chile, 2005.

⁵⁴ Redolés, Mauricio. *Op. cit. Lado B.*

⁵⁵ En: Fariña, Soledad. *El Primer Libro*. Ediciones Amaranto, Santiago de Chile 1985. Cito: *Había que pintar el primer libro pero cuál pintar (...)*.

En base a lo anterior, es obvia la conciencia de ideal que se tiene del espacio que se ha revelado y en el cual se vive, por ello se establece una polarización entre lo interno y lo externo:

Barrio donde los misterios son misterios bellos y entretenidos Barrio donde las chimeneas echan oxígeno y la gente puede perder un paraguas, pero nadie le

56

devuelve una metralleta, conchetumadre

El barrio permite el error como posibilidad, por tanto, hay cabida para una no – lógica del mundo. El sin sentido y el absurdo se toman con comodidad, pues contactan con la dimensión natural del mundo. Lo lúdico, es la esfera que se conecta con lo humano en un sentido altruista, lo que no ocurre en el ámbito de la ciudad; lo externo. La verdadera otredad existe en las afueras de los límites del barrio, el cual, pese a la condición paradisíaca que posee no puede sino ser cerrada. De lo contrario sería ciudad; lugar sin humanidad, inercia, vida real. Luego, desfilan por recuerdo colectivo, los hombres y mujeres que desde fuera formaron parte de la utopía:

Barrio en que en la tele aún sale el Perro Olivares y Cortázar y Arlen Siu y Víctor Jara y Roque Dalton y John Lennon. Están posibles con la posibilidad que vivieron. Barrio en donde los accidentes son accidentales. Acá el presente no ha acontecido, es más aún, las balas que desgarrarán los tiernos pezones de los desaparecidos aún son plomo en lejanas minas de un continente aún no

57

descubierto. Ven a vivir esta fragilidad peligrosa de corromperse

Pertencientes a diversas áreas del quehacer sociocultural del siglo XX (Augusto Olivares, periodista asesinado durante la dictadura militar; Julio Cortázar, escritor; Arlen Siu, líder estudiantil de Nicaragua, asesinado en 1975 por militares; Víctor Jara; Roque Dalton, poeta salvadoreño asesinado por la guerrilla; y John Lennon) todos son representativos de cierta respuesta ante los avatares sociales y políticos de una década que marcó a la generación de Redolés. Son también vidas representativas de esa conciencia libertaria, soñadora y romántica que encarna cualquier utopía. Son confirmaciones del ideal. Por eso el barrio los incorpora y los trasmite como legado de una vida cierta y realizables para los habitantes de un lugar donde el tiempo no ha podido roer ese imaginario. El presente, no se ha presentado. Uno de los tópicos que atraviesan el poema y la imagen del barrio como consigna, como testimonio y como interpretación histórica de parte del hablante. Los versos siguientes son el corolario de todo lo anterior:

En donde las librerías de viejos están llenas de obras que luego la memoria tendrá que someter a la fantasía Barrio en donde los poetas aún dialogan con la muerte, de madrugada, bebiendo pisco y no se han enemistado con ella Acá el futuro se vive en su pasado, noticias vulgares en radios vulgares Ven a vivir esta fragilidad peligrosa de corromperse Se llega por recorridos de micros inexistentes Se llega por calles subterráneas Ven a esta bella barriada a

58

encender el ultimo fuego amor

Barrio, refugio de la memoria, de la fantasía, de la utopía y la libertad. Lugar de la inclusión, de la comunión. Refugio, casa, vida cotidiana. Hombre, común. Pueblo.

⁵⁶ Redolés, Mauricio. *Op cit. Lado B.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

Sin embargo, todo lo anterior es una perspectiva en que el barrio se presenta en la poética de Redolés. Hemos reparado con mayor detalle en esta imagen, porque es la primordial y por ello la base de la cual derivan sus variaciones. La principal de ellas es la que revisaremos a continuación y es la que podemos establecer a partir de la idea del desarraigo.

Una vez que se sale del barrio se produce el extrañamiento. El sujeto se siente invadido por lo externo, pues el choque de experiencias lo desgarrar y desorienta. ¿Cómo surge el desconcierto del poeta? Basta con saber que Redolés pasó más de diez años en el exilio, en los cuales su contacto con Chile fue mínimo, relacionándose con compatriotas en los pequeños espacios donde pudo desarrollar su trabajo poético. [Verde susurro pa' Georgina](#), sería a mi juicio la expresión de ese espacio extraño:

Atraviesan los cenicientos funcionarios de la ciudad el puente de Londres. En sus portadocumentos portan documentos, todo, en un orden que nada ha desfilado, desafía nada nada todo existe aquí para corroborar la ley de gravedad y graves en sus graves, sacuden alas escondidas los cenicientos funcionarios de

59

la ciudad, el puente de Londres atraviesan

Aquí hay varios elementos a destacar. En primer lugar se le asigna, por parte del hablante, una etiqueta, un adjetivo: “cenicientos”. He aquí un doble sentido que, a pesar de ello apunta en una sola dirección. Cenicientos, de “ceniza”; llenos de la ruina de una urbe industrializada, informe, mecánica y opresiva; y a partir de esto mismo, cenicientos, en tanto “Cenicienta”; personaje de la literatura infantil que acostumbraba a ser forzada a duros trabajos domésticos por parte de sus hermanas. Un constante arrastrar el dolor de la existencia funesta, subyugada, tal es la imagen del hablante ante la contemplación. Luego de ese momento inicial, viene la descripción de la ambigüedad. *En sus portadocumentos portan documentos*, nada más que eso para lo cual fue hecho tal objeto. Ordenados, para confirmar y reafirmar el caos que supone tal vida. Las *alas escondidas* son también reflejo de una autorepresión impuesta por un sistema de vida impersonal e inhumano. Aquí surge, el diálogo:

No te manches nunca con ellos, Georgina; no los mires, piensa que no existen, que no saben ni suponen lo que ponen, no los sepas, no los aprendas, no los infles, no les des boletos ni pelotas, ni los pétalos de tus horas, ni tus iras, ni tus eros, ni tus oros, ni tus aros, ni tus rezos, ni tus roces, ni tus rizos, ni tus risas, ni

60

tus ciclos, ni tus sigilios, ni tus siglos, ni tus sismos, ni tus cismas .

Esta apelación al tú no es menor. El barrio es un lugar de diálogo, por ello es tal. Londres, por su parte es calle, tránsito; alienación. Otra vez una *invocatio*, pero en sentido inverso: No ir a vivir de esta concreta realidad. No caer en ese juego destructivo. El llamado apunta también a no entregar la única herramienta de subsistencia en este agreste ambiente: la dimensión del “ser humano”. Se disuade de “ser”, de “estar” allí. La explicación viene a continuación:

Estos eternos hombres de terno van atravesando el puente de Londres y.. ¡Odian sus propias sombras! sin saber porqué, porque odian sus pisadas y las monedas que llevan en los bolsillos y los bolsillos que llevan en su existencia y la existencia que llevan en los bolsillos, y el sudor de sus camisas y el pálpito

⁵⁹ *Ibid. Lado B.*

⁶⁰ *Ibid.*

de sus corazones, ¡Es una entelequia de mierda! Escatológico el sol les llamea España, el diario The Sun es su alma y la televisión su existencia negada en blanco y negro... o en color. Ves Georgina, te has manchado el rostro al mirar hacia el puente, toma este poema, límpiate, como ves, acá no hay héroes, y esta tierra aún... es muy pobre ⁶¹ .

Estos individuos sienten el peso de ser “funcionarios”; “funcionales”. Sin embargo, tal carácter les ha negado también la posibilidad de identificar los motivos que los someten a una alienación, incluso de sí mismos. El espacio actúa a la inversa del barrio: no eleva ni produce la felicidad. Niega, corroe, esclaviza. Deprime. El diálogo entonces es una herramienta de salvación, tanto como mecanismo disuasivo para la otredad como instrumento de salvación de una subjetividad en crisis como la del hablante. Por otra parte, los elementos que rigen la identidad de estos sujetos tienen su origen en la institucionalidad: España, el diario The Sun. La “madre patria” fue la encarnación de autoridad para nuestro continente durante algunos siglos y el periódico londinense uno de los más famosos por sus noticias sensacionalistas. Poder en su más pura expresión. Por ende, la poca subjetividad que a estos sujetos se les concede está también guiada. El barrio no arrastra con ello y por tanto es libre. Acá el afecto no tiene cabida y los no-sueños que poseen son irreales.

La contemplación de aquella dantesca imagen contamina. El poema es por ello un mecanismo de limpieza ante una temprana alienación. También es conciencia de que todo este entorno no es ni real ni humano. El valor de la humanidad queda reducido a su capacidad de ser un bien o un servicio; un objeto mercantilizado y mercantilizable. Finalmente, la sentencia; este espacio es ciudad, no es barrio. *Aún* no logra deshacerse del estigma de su autodestrucción. Sin embargo, este *aún* implica tal vez un futuro más prospero.

Como vemos el barrio en Redolés se erige como el monumento de una humanidad pura, bella, honesta. La dimensión más blanca del alma humana que no hace sino retroalimentarse del juego entre sus integrantes y reaccionar con asco, recelo y desconfianza ante el espectáculo grotesco de lo externo, que funciona como desarticulador de la armonía vital. El poema por su parte, es la puerta de entrada y de salida. Es la voz y el producto de tal equilibrio.

⁶¹ *Ibid.*

Conclusiones.

Como hemos podido apreciar en este trabajo, el barrio se erige como una de las temáticas más recurrentes dentro del universo poético de Mauricio Redolés. Del mismo modo pudimos dar cuenta de los alcances de esta imagen, tanto en términos estéticos, como también en cuanto a una conceptualización de la misma en sentido social y psicológico. Un espacio determinado, ocupado por diferentes motivos por una población, va adquiriendo una identidad por medio de los lazos afectivos que se establecen tanto para con el entorno mismo, así como también entre los sujetos que lo ocupan y trabajan.

Por otra parte, queda claro que, si bien en Redolés es una imagen puntual, “nueva” y única; tiene antecedentes muy anteriores, que la ligan con la imagen citadina tan trabajada durante el siglo XX por nuestra poesía y el arte en general. Lo urbano, expresión evidéntísima de la modernidad y sus fracturas, tanto social como individualmente. En este sentido, la poesía citadina se convierte, además de retrato de una época, de una herramienta de crítica y, en el caso de Chile adquirió también un gran valor testimonial e incluso en ocasiones propagandístico, dada las álgidas condiciones sociales que se fueron dando durante el siglo pasado en nuestro país. Sin duda, el golpe militar es el ejemplo paradigmático que permite entender este aspecto de la poesía urbana. Como vimos, toda una generación de poetas nace bajo el alero de la dictadura, no como hijos agradecidos de ella, sino como sujetos desencantados de una sociedad sucumbida ante el temor y la violencia.

En este contexto es que surge la poesía de Redolés. El barrio, es el escondite, el refugio de una ciudad abismada por el dolor y el ejercicio cruel del poder. Es allí donde el hombre puede, a través de la interacción con sus cohabitantes, descubrirse a sí mismo en todo su esplendor. Además de obvias relaciones de solidaridad entre sus integrantes, el hombre del barrio se revela a sí mismo en su afectividad y en su lugar en el mundo. La naturalidad es el signo por antonomasia de la vida del barrio, de ahí que quede la sensación, en medio de la lectura, que estamos frente a un tiempo mítico, o al menos anterior que parece también funcionar hacia el futuro, en cuanto una utopía posible. El barrio es el lugar del sueño, de la edad primigenia, dorada, y a la vez, aspiración, voluntad de cambio, de preservación y de salvación ante un presente nefasto y limitante para que tal ideal se lleve a cabo.

Por otro lado, el barrio es también planteado desde el afuera. El desarraigo es también una dimensión que el poeta aborda, por cuanto la separación del sujeto y el espacio de habitación despierta el dolor y el extrañamiento. La urbe y sus elementos culturales constitutivos, sus sistemas de vida y los mecanismos de convivencia conducen a la alineación más absoluta del individuo. Todo su aparato cultural es controlado por estructuras ajenas a su personalidad y afectividad. El barrio en cambio, lugar de comodidad para “ser” se ansía y se busca, pues no hay lugar a la negación en ningún aspecto. El otro es uno y viceversa. La comunión es tal vez el tono más representativo de este ámbito.

Hemos de aclarar, en el final de esta investigación, que el trabajo que se ha realizado, no tiene otra pretensión que establecer una imagen que parece particular y que pocas veces (sino nunca) había sido puesta en evidencia. Es de esperar que sea ésta la apertura de un camino que profundice en los aspectos ya señalados y que descubra muchos

más, siguiendo la línea de esta investigación y también contradiciéndola, estableciendo el diálogo. Que así nazca un nuevo "Bello barrio".

Bibliografía

Primaria

- Fariña, Soledad. *El Primer Libro*. Ediciones Amaranto, Santiago de Chile 1985.
- Llanos Melussa, Eduardo. *Contradiccionario*. Edit. Tragaluz. Santiago, 1983.
- Lihn, Enrique. *El Paseo ahumada: poema de Enrique Lihn*. Ed. Minga. Santiago, impresión de 1983.
- Millán, Gonzalo. *La Ciudad*. Ed. Maison Culterelle Québec-Amérique Latine. Québec, 1979.
- Redolés, Mauricio y Son Ellos Mismos. *"Bello Barrio". Poesía y Rock*. Autoedición. Cassette. Santiago. 1987.
- _____. *Estar de la poesía o el estilo de mis Matemáticas*. Editorial Beta Píctoris. Santiago, Chile, 2000.
- Pezoa Véliz, Carlos. *El pintor pereza*. Ed Lom. Prólogo y selección de Oscar Hahn. 2006.

Secundaria

- Araneda Bravo, Fidel. *Crónicas del Barrio Yungay*. Santiago, Biblioteca Nacional, 1972.
- B. de Mascialino, Lucía. *Psicología social: un punto de partida*. Ed. Fundación Goecro. Bs As. 1999.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. FCE. Bs As. 2000.
- Barros Claudia. *Reflexiones sobre la relación entre lugar y comunidad*. En: Anales de geografía de la Universidad Nacional de Luján, Argentina. Nº 37, año 2000.
- Buttimer, Anne. *Hogar, campo de movimiento y sentido del lugar*. En García Ramón, M. D. *Teoría y método en la geografía humana anglosajona*. Barcelona: Ariel 1985.
- Carrasco, Iván. *Poesía chilena de la última década (1977-1987)*. En: Revista Chilena de Literatura Nº 33, 1989: 31-46.
- Cerda, Martín. *La palabra quebrada (ensayo sobre el ensayo) / Escritorio*. Tajamar Editores. Santiago, 2005.
- Coseriu, Eugenio. *El hombre y su lenguaje*. Madrid, Gredos 1977.
- Morales, Andrés. *Descripción de la ciudad y su tiempo por los poetas y la poesía: el caso chileno*. En: Revista Literatura y Lingüística, 2001, no.13. pp. 55 – 62.

Moulian, Tomás: **La Liturgia de la reconciliación** . En: Richard, Nelly (ed.): **Políticas y estéticas de la memoria** . Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2000.

Nómez, Naín. **Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988** . En: Estudios. filológicos, sep. 2007, N°42, p.141-154.

Pinto Vallejos, Julio (coordinador-editor). **Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular** . Ediciones LOM. Santiago de Chile, 2005.

Ramón, Armando de. **Santiago de Chile: (1541-1991): historia de una sociedad urbana** . Santiago de Chile: Ed. Sudamericana, 2000.

Schiller, Friedrich. **Kallias: Cartas para educación estética del hombre** . Ed. Anthropos. 1990.

Schopf, Federico. **La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn** . En: Revista Chilena de Literatura, N° 26, 1985. pp. 37-53.

Simmel, Georg. **La metrópolis y la vida mental** . Híbrido de las traducciones de Juan Zorrilla, publicada en Antología de Sociología Urbana, compilación de M. Bassols, R. Donoso, A. Massolo y A. Méndez (México, UNAM, 1988), y de la versión publicada en Revista Discusión (1977), núm. 2. Barcelona: Barral. Versión digital en Revista Bifurcaciones:

<http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>.

Internet

www.nuestro.cl <http://www.nuestro.cl/notas/perfiles/redoles2.htm>

_____ http://www.nuestro.cl/notas/rescate/redoles_barrio_yungay5.html

Morales, Andrés. **La poesía de la generación de los 80: Valoración de fin de siglo** . En: Revista Cyberhumanitatis n° 13, año 2000.

<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx18.html>

Ocampo Cea, Andrea. **No Tengo. Nombre, Cuerpo y Lugar en Mauricio Redolés** . http://www.sepiensa.net/edicion/index.php?option=content&task=view&id=671&Itemid=40#_ftn1

Parte de la autobiografía de Mauricio Redolés en: <http://www.fortunecity.com/tinpan/tylerbridge/944/biografia.htm>

www.rae.es

Aymerich Hegnauer, Jaime. **El Barrio Yungay y sus funciones particulares** . Polis, Revista de la Universidad Bolivariana 2001, Volumen 1, N° 2 Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=30500215>