



# TODO BOCA ARRIBA

PERSPECTIVAS SOBRE LA POESÍA ACTUAL  
LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE

RIKE BOLTE (COMPILADORA)



**UNIVERSIDAD  
DEL NORTE**

Editorial

Todo boca arriba: perspectivas sobre la poesía actual latinoamericana y del Caribe / comp., Rike Bolte ; pról., Mayra Santos-Febres. -- Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte, 2019.

186 p. ; il. 24 cm.

Incluye referencias bibliográficas

ISBN 978-958-789-097-6 (impreso)

ISBN 978-958-789-091-4 (PDF)

1. Poesía latinoamericana--Historia y crítica. I. Bolte, Rike, comp. II. Santos Febres, Mayra, pról. I. Tít.

(H861.09 T639 ed.23) (CO-BrUNB)



*Vigilada Mineducación*

[www.uninorte.edu.co](http://www.uninorte.edu.co)

Km 5, vía a Puerto Colombia, A.A. 1569

Área metropolitana de Barranquilla (Colombia)

© Universidad del Norte, 2019

Rike Bolte (Compiladora), Mayra Santos-Febres, Maricela Guerrero, Andre Beyer-Lindenschmidt, Katja Brama, Ethel Barja, Pauline Bachmann, Yojan Murcia y Livia Wübker.

*Coordinación editorial*

Zoila Sotomayor O.

*Asistente editorial*

María Margarita Mendoza

*Diseño y diagramación de textos y portada*

Joaquín Camargo

*Corrección de textos*


Farides Lugo

Impreso y hecho en Colombia

DGP Editores (Bogotá)

*Printed and made in Colombia*

© Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio reprográfico, fónico o informático, así como su transmisión por cualquier medio mecánico o electrónico, fotocopias, microfilm, *offset*, mimeográfico u otros sin autorización previa y escrita de los titulares del *copyright*. La violación de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.



## Rascacielos verbales: naufragios de la memoria histórica y lo “rasca” en la poesía de Enrique Winter (Chile/EE. UU.)

POR ETHEL BARJA

Enrique Winter (Santiago, 1982) es poeta y narrador. Obtuvo un máster en Escritura creativa en la Universidad de Nueva York. Se ha desempeñado, también, como abogado, editor y traductor. Destacan sus traducciones de Charles Bernstein y Philip Larkin<sup>1</sup>. *Nunca aprendimos a saltar la cuerda* (2017), que será objeto de este ensayo, reúne los poemarios *Atar las naves* (2003) y *Rascacielos* (2008), dos libros que dan acceso a una exhaustiva cacería del lenguaje que explora, al mismo tiempo, las bondades líricas y conversacionales que permiten capitalizar la intersección entre intimidad, historia y cotidianidad. El libro permite observar un espectro amplio de situaciones poéticas que traen al lector un escenario marítimo en el primer poemario y un escenario urba-

---

1 Las principales publicaciones de Winter en poesía son: *Atar las naves* (2003), *Rascacielos* (2008; 2011), *Guía de despacho* y *Lengua de señas* (2015); en novela publicó: *Las bolsas de basura* (2016).

no, en el segundo, cuya preocupación común es aproximarse a la heterogeneidad de la experiencia histórica y mostrar los desafíos para su rememoración. En *Atar las naves*, se actualiza el viaje transatlántico correspondiente a la colonización española en América, para luego explorar la metáfora del naufragio respecto a la imposibilidad de una aprehensión total de la memoria, mientras que en *Rascacielos* la fragmentación temporal ahonda en la diversificación del lugar de enunciación, para incorporar operativamente el decir testimonial en el registro poético y, así, ofrecer una aproximación descentrada al impacto de la violencia en la sociedad chilena contemporánea.

### **“Sólo el mar extiende travesías”: el naufragio poético como transcripción de la discontinuidad**

*Atar las naves* se abre con un epígrafe que se refiere a Hernán Cortés y su destrucción de las embarcaciones a su cargo: “creyendo que si allí los navíos dejase se me alzarían con ellos (...) so color que los dichos navíos no estaban para navegar, los eché a la costa, por donde todos perdieron la esperanza de salir de la tierra y yo hice mi camino más seguro y sin sospecha” (Winter, 2017, p. 7). Más adelante, en el poema “Duermevela” recuerda gestos temerarios de dimensiones semejantes en otras empresas exploradoras en el continente americano como la de Almagro<sup>2</sup>, cuyos soldados eran conscientes de la decisión de elegir la victoria o la muerte como único futuro: “Nací del desencanto de los hombres de Almagro, /mi diluvio cabía en su saliva, /mientras ella abarcaba los senderos descalza” (Winter, 2017, p. 56). El linaje que los poemas trazan es sintomático, porque incide en la hostilidad del territorio hacia el recién llegado, que debe sortearse a toda costa. En una dimensión simbólica, la legendaria decisión de Cortés constituyó un momento clave para la historia latinoamericana,

---

2 Diego de Almagro (Almagro, España, 1475-Cusco, Virreinato del Perú, 1538) fue un soldado español que participó en la colonización del Perú. Es considerado el descubridor de la región que corresponde a la actual República de Chile.



pues colocó a sus hombres de cara a la vastedad del continente, sin opción de regreso<sup>3</sup>. Al respecto, Ignacio Padilla (2010, p. 63) apunta que se trató de un momento en que el individuo se situó de espaldas al mar y debió aferrarse a la tierra sin remedio alguno. Cabe añadir que esa certeza agitó el instinto imaginativo que alimentó la confrontación creativa con el territorio, como indican los versos de Winter en el mismo poema: “Por caminante, inventé un pueblo/ al encontrar a otro que dormía/ en las casas y calles que emergían al centro de su plaza” (Winter, 2017, p. 56) La alusión a Cortés y a la construcción de Nueva España, a partir de la destrucción de la monumental Tenochtitlán, funciona en los poemas como un disparador para enhebrar historia y poesía como signo del libre ejercicio de la poesía y así transitar disciplinas diversas. Como señala William Rowe (2000), la poesía es un medio activo de descubrimiento que no solo implica la materia literaria, sino que atraviesa todos los campos de la invención humana. De tal forma que la interdisciplinariedad no le es ajena. Rowe considera que la poesía atraviesa saberes al mismo tiempo que participa de la formación de los símbolos para entender el mundo, de forma que la imaginación opera activamente y constituye la vida interior del poema como un medio para pensar la realidad.

La vida interior de los poemas de *Atar las naves* se sostiene en una exploración histórica que se apoya al mismo tiempo en las particularidades de los hechos y en su dimensión alegórica. Así, lo muestra el poema “Maestranza”, en el que se apunta que la colonización formó parte de un momento mayor en la historia del cosmos, en la que se escribe a sí mismo, se lee y se enmienda:

---

3 Hernán Cortés (1485-1547). Tras vencer al imperio Azteca (1519-1521), puso su territorio a disposición de la corona española. Su carácter de estrategia es bien conocido, como mostró su determinación de quemar sus naves para evitar que los soldados desleales lo abandonaran y darle a la victoria de su expedición un carácter irrevocable.

Bajo la superficie de los mares  
hay espacios en blanco.

Las crestas de las olas alcanzan caracteres  
que sólo imprimen en mareas altas.

Estas dos hojas diarias se suman a otros mundos  
y nuestra Vía Láctea lee.

Los juzga a todos malos, los arruga y los lanza.  
Los agujeros negros: pura tinta perdida.  
(Winter, 2017, p. 11)

Estos versos indican una macro-escritura de la realidad en la que el anverso de las mareas altas, que codifica la realidad, es indesligable de un reverso hecho de espacios ignotos que sabotean cualquier organización impecable de los acontecimientos. Se reconoce, así, una experiencia desintegrada, cuyas discontinuidades desafían la palabra. De ahí los azarosos encuentros semánticos, como los que encontramos en el poema “El tiempo”: “El reloj envoltorio un óvulo de puentes/o el ojo de un borracho que cabecea el sueño en una peña, / amenaza con pérdida total de pasajeros” (Winter, 2017, p. 51). Este registro recuerda el lenguaje surrealizante, tan influyente en la poesía latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, como es el caso de Pablo Neruda, César Moro, Alejandra Pizarnik, etc. En ese sentido, la idea de “*atar las naves*” sugiere la necesidad de unir familias significantes disociadas o controlar su desquicio, como sugiere la frase coloquial “loco de atar”. Pero, la fantasía del nudo que por fin ate y controle el discurrir errático de las naves es menos frecuente que la expresión de un deseo de su liberación, como indica el poema “Exordio a soltar la cuerda (tendencia a la afonía)”. Este hace referencia a la interacción amorosa en un escenario dado a su destrucción espacial (“echar la puerta abajo”) y a su destrucción vocálica (“cincelar en la garganta”):

Dolor de cuello, afuera la lengua y balbuceos,  
gringo proleta o vieja solterona  
limando sus perfectos muebles. Flaco,  
tendencia a la afonía y al bostezo.  
A inflamar estas naves. Modulación en falta.  
Tendencia al yeso y a perder papeles,  
al mal riego sanguíneo. A caerse en canales.  
Perdimos nuestras fichas de ludo. Se atoraron  
con dulces nuestras cuerdas. Y para este jueguito  
del amor, nudos en la tráquea.  
(Winter, 2017, p. 18)

La imagen poética de los nudos en la tráquea bosqueja un paralelo entre la imposibilidad de la articulación física de sonidos y la imagen de naves en tránsito desprovistas de una costa segura donde desembarcar. En este sentido, se retrata una realidad discontinua en la que los afectos no pueden enunciarse por completo y penden en el aire. El motivo de la cuerda en sus versiones de cuerda en el aire y cuerda anudada transita la región del eros al tánatos, como puede observarse en el poema “Soltar la cuerda”:

Nunca aprendimos a saltar la cuerda,  
mis padres la olvidaron  
en el bazar de Presidente Errázuriz  
dos nueve cero uno.

Al techo del lugar sigue amarrada,  
balanceando a mi abuelo.  
(Winter, 2017, p. 12)<sup>4</sup>

La brutalidad del suicidio se conjuga con un decir infantil para motivar una lectura ágil que ve en la cuerda un juguete y un instrumento mortal al mismo tiempo. Al asumir una focalización

---

4 Federico Errázuriz Zañartu (Chile, 1825-1877) fue político, abogado y presidente de la República de Chile entre 1871 y 1876.

desde la niñez, se desencajan las expectativas y la predictibilidad de los campos semánticos, como si para adentrarse en esta poesía fuese necesario ir a la deriva, someterse a una tormenta o acaso a un remolino: “Tan sólo el mar extiende travesías, / lo demás es turismo” (Winter, 2017, p. 19). A diferencia de los viajes de placer, con un itinerario fijo y confortable, este recorrido poético es un viaje a tientas, que se apoya en una falta de trayectoria como requisito necesario para desandar la biografía de las palabras y darles una nueva historia, como indica el poema “Los encallados”: “La palabra hacia la isla Soledad/ en la vaina, nosotros buscando al fin objetos/ para innombrar” (Winter, 2017, p. 21). Más aún, si la travesía implica aventura y, en última instancia, estar dispuesto a encallar y naufragar, resulta útil transponer los términos en que estos poemas pueden leerse en función de lo que Hans Blumenberg (1997) ha llamado metáfora del naufragio del espectador. Se refiere a las reflexiones del historiador Jacob Burckhardt sobre las incertidumbres de un punto de apoyo fijo y estable para la observación historiográfica, pues según Burckhardt: “Quisiéramos conocer las olas sobre las cuales atravesamos el océano; pero nosotros mismos somos las olas” (en Blumenberg 1997, p. 69). De esta forma, Blumenberg se sirve de ideas de Burckhardt para anunciar el entrapamiento en el que se encuentra la posición epistemológica del historiador, ya que sostiene que no se posee un punto fijo desde el cual se tome distancia del objeto de estudio. Además, Blumenberg (1997) anota que, según Burckhardt, al estar al tanto de esta crisis, se debe estar preparado para nacer en un mar indefinido, porque la historia ha perdido su escenario narrativo y no hay trayectoria ni puertos. Winter dialoga con estas reflexiones en tanto propone su escritura como un arte que encalla, no puede sistematizar coherentemente la experiencia, pero fuera de toda pasividad procede metódicamente a des-nombrar.

En otros términos, la disposición al naufragio en los poemas significa la propensión a un viaje en la discontinuidad. En el



poema “Puentes” se lee: “Los puentes son mosaicos de madera con agua/ y juegan como íconos de algún rompecabezas, / como piezas revueltas en la mesa del aire” (Winter, 2017, p. 29). En un sentido metafórico, los puentes, al ser comparados con mosaicos, poseen un sentido similar al de los nudos, pues no solamente juntan lo discontinuo, sino que son costura visible de la naturaleza fragmentada de la experiencia. Además, las juntas se realizan a partir de materiales previamente separados. El “rompecabezas” podría indicar algo que se rompió con anterioridad. Según Blumenberg, tras el naufragio epistemológico del historiador, quedan los restos de la embarcación que instintivamente serán sujeto de reconstrucción posterior. El coraje necesario para esta reconfiguración devendría de los restos de otros naufragios (Winter, 2017, pp. 78; 79). Si los puentes son análogos a los rompecabezas, inscribirían en sí mismos la memoria de la destrucción de puentes anteriores, cuya existencia anterior sostendría reconstrucciones futuras. Asimismo, si los poemas son mosaicos; entonces, son ensamblajes cuya composición es efímera y móvil, como se anuncia en el poema “Diálogos”: “No es la figura, sino el movimiento” (Winter, 2017, p. 43). De modo que si la imagen del puente y la acción de innombrar fueran un comentario meta-poético, se anunciaría la escritura como un encadenamiento creativo continuo a la deriva, como si perteneciera a una especie de “barco ebrio” y temerario de estirpe semejante a la del poema de Arthur Rimbaud<sup>5</sup>.

También la visibilidad de las discontinuidades de la experiencia retoma su ser histórico en el poema “Cabos sueltos”:

---

5 Dice, en la traducción española: “Y yo, barco perdido bajo cabellos de abras, / lanzado por la tromba en el éter sin pájaros” (Rimbaud, 2009, p. 116). La imagen indica un yo en crisis como una embarcación extraviada en la bahía, que tantea sin guía alguna en un espacio tan vasto como el éter. En analogía, el yo poético de Winter comparte las incertidumbres por nombrar la realidad y en su tantear en la oscuridad muestra su lucidez.

Tragedias familiares. Llaman tarde a la puerta  
y buscan al hermano grande. Eslavo sin nietos

Vuelven vacíos ciertos buques,  
nadie describe el timbre y su humarola  
en un pueblo sin gente,  
que viaja de un continente a otro,  
cual vino de las copas a la caja marchita.  
(Winter, 2017, p. 60)

La alusión étnica en el segundo verso sugiere la migración europea tras el término de la Segunda Guerra Mundial. De este modo, se hace referencia a los desplazamientos migratorios producidos por la violencia política. El poema extiende su cronología al referirse, en los versos siguientes, a la colonización española y a la represión de la dictadura en Chile. De esta manera, se indica que las desapariciones forzadas forman una constante en la historia: son los cabos sueltos que retornan para ser anudados:

Las cuerdas. Sé dónde las tiran.

Los aparejos de los españoles  
los reciclaron en las mismas plazas.  
La Lira Popular pendió de los cordeles  
como de los cuadernos el colgado escolar.  
(Winter, 2017, p. 60)

El último verso sugiere la imagen de un cuaderno de un niño con el dibujo de un colgado. Así, se indica que la exposición de los cabos sueltos se hace desde una perspectiva infantil, ya antes empleada. Desde un espacio lúdico y macabro se retoman sutilmente memorias heterogéneas como la imagen de los españoles castigando a rebeldes en la horca o menciones como: “La Lira Popular pendió de los cordeles”, de doble significación y adhesión

temporal. La imagen remite simultáneamente a la literatura de cordel hecha en Chile que, según Tomás Cornejo (2013, p. 517), agrupa a un conjunto de pliegos sueltos de poesía (la mayoría en décimas), creada entre las décadas de 1860 y 1920; y, en un sentido connotativo, la lira popular colgada podría aludir a un escenario de tortura si invocara al partido político Unidad Popular, liderado por Salvador Allende, (que llegó al poder por vía democrática en 1970 con un programa para la instalación del socialismo) y cuyo gobierno tuvo fin con el golpe de estado de Augusto Pinochet.

La recapitulación histórica que se remite a hechos traumáticos de muerte y desarraigo en los versos de Winter bebe de la tradición de la poesía latinoamericana que enfrentó los desafíos planteados por dar respuesta a hechos bélicos. Con un primer momento la Guerra Civil Española (1936-1939), a través de César Vallejo y Pablo Neruda, los poetas asumieron la responsabilidad ética de replicar al llamado de los tiempos con un lenguaje que le sea consecuente, como consta en los versos de Neruda (2005) de *España en el corazón*: “Preguntaréis: ¿Y dónde están las lilas?/ ¿Y la metafísica cubierta de amapolas?” (p. 10). Se trata de una respuesta temprana a las inquietudes de Theodor Adorno acerca de la relevancia de la poesía en tiempos agudamente violentos. En 1951, en su ensayo sobre la “Cultura crítica y sociedad”, Adorno (1997, p. 33) concluye que escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro e impide ver por qué es imposible escribir poesía hoy. Esta frase ha sido citada y replanteada muchas veces para problematizar el lugar de la poesía respecto a una memoria de catástrofe. La negación de la escritura de poesía, más allá de señalarla como una actividad frívola, preserva el sentido de un carácter irrepresentable de la experiencia traumática, y la condición de complicidad de la palabra con respecto al barbarismo

del holocausto<sup>6</sup>. Particularmente, en Chile las poéticas sobre las desapariciones forzadas tienen su máximo exponente en el poeta Raúl Zurita (1985), a través de su obra poética entera, en la que se destacan versos como los de *Canto a su amor desaparecido*: “Canté, canté de amor, con la cara toda bañada canté de amor y los muchachos me sonrieron. Más fuerte canté, la pasión puse, el sueño, la lágrima. Canté la canción de los viejos galpones de concreto. Unos sobre otros decenas de nichos los llenaban” (p. 11). Por su parte, Winter (2017) añade a la historia del Chile que sufrió la violencia de la dictadura y sus desapariciones, los efectos violentos del exilio europeo de migrantes eslavos. De modo que añade hechos dolorosos vinculados a rupturas familiares: “Traer más niños a este mundo.../ son mi abuela y mis padres puntos suspensivos/ posteriores al hecho/ que hay gente que se aburre de vivir de rodillas/ y prefiere colgar como un móvil de cuna” (p. 61). Así, el linaje que recibe el impacto de la violencia toma la forma de una sucesión trunca en la imagen de progenitores que son al mismo tiempo origen: “puntos suspensivos”, pero cuyo sufrimiento imprime memorias sórdidas a sus sucesores al preferir: “colgar como un móvil de cuna”.

## **Rasca-cielos: invocando la polifonía y los estratos de la violencia**

En la segunda sección del libro, correspondiente al poemario *Rascacielos*, se manifiesta la presencia avasalladora de la repre-

---

6 Sin embargo, Adorno se retractó y señaló que, así como el prisionero está en su derecho de gritar su encierro, también la posibilidad de la escritura de poesía no se puede negar. No obstante, son muchos los matices en la afirmación de Adorno sobre la actividad poética y pasan por una confianza a lo largo de los años en las formas artísticas emergentes como las de Beckett y Schoenberg, la recontextualización del Holocausto dentro de historias globales, y el impulso educativo que derrote las prácticas genocidas (Kyriakides, 2005, p. 445). Asimismo, según Klaus Hofmann (2005, p. 190), el barbarismo de escribir poemas después de Auschwitz se opone al barbarismo de no escribir poesía después de Auschwitz. La afirmación requiere ingresar en la frase desde una perspectiva dialéctica, por la que la poesía se interna en una contradicción perenne.

sión política, tal como indica el poema “Un muro es un muro aunque le pinten flores” (Winter, 2017, p. 73), cuyo solo título exhorta a detenerse en el poder de la repetición: “Un muro es un muro”. En 1922, Gertrude Stein publica el poema “Sacred Emily”, donde aparece el enigmático verso: “Rose is a rose is a rose is a rose”. Según Robert Fleissner (1977, p. 328), dentro de las diversas interpretaciones, Stein estaría evocando el “Antiguo Testamento”; es decir, la definición que hace el Dios judeocristiano de sí mismo: “Soy el que soy”. Esta enunciación indicaría que se trata de un ser cuya esencia es su existencia. En otras palabras, se trata de una entidad inalterable de presencia total. En la misma línea de interpretación, en el poema de Winter la repetición de la palabra muro indica su naturaleza imperturbable. A lo cual se añade una reacción de impotencia, dado que es signo de una violencia con vocación totalitaria: “Un muro es un muro aunque le pinten flores/ aunque las pinten nueve compañeros de La Legua Emergencia/ un sábado en la tarde: sus pañuelos, sus barbas, mientras las lacrimógenas caen como el rocío/ en la cuadra siguiente” (Winter, 2017, p. 73). Así, se enfatiza la presencia omnicomprendiva de la violencia que se filtra aun en los recodos de la intimidad: “No puedo hacer el amor entre muertos” (Winter, 2017, p. 81). Los tonos líricos de Winter se dejan impregnar por un lenguaje enlutado e invocan con sutileza tanto la memoria de la dictadura, como la etapa post-dictatorial en su país.

El registro poético de *Rascacielos* adopta un método polifónico para invocar el impacto de la violencia en diversos estratos sociales. El diálogo se incorpora a la escritura ante la insuficiencia de una voz unidimensional. De modo que el decir poético se abre a la oralidad y a la discursividad del lenguaje<sup>7</sup>. Mikhail Bakhtin (1981, p. 279), al reflexionar sobre el poder dialógico del discurso, señala que la palabra tiene en sus diversas rutas hacia el objeto un encuentro con una palabra ajena y se reorienta en esa inte-

---

7 Entiéndase por discurso un razonamiento lógicamente organizado predispuesto a la inferencia.

racción. Así como permite, en la interacción de los usuarios de la lengua, que las palabras se reorienten; el lenguaje poético se reorganiza cuando diversos registros del lenguaje interactúan en el poema:

—Mañana le voy a quitarle al niño- últimas palabras del  
hijo pastabasero a su madre (i. Los pastabaseros se vuelven  
locos,  
me ha levantado las manos dos veces ya, ii. Hace pipas delante  
de mí  
para provocarme, iii. Tira en pelotas en el patio. Quiso quemar mi  
casa).

Al crespito centro de la discusión le brillan los ojos,  
en ellos repite la hiedra de afuera. Imagínatelo en los cerros,  
cómo reflejaría las luces naranjas de la noche:  
indistinguibles las casas de las calles de los autos  
su anemia de su quiste de su sífilis.  
Con fruición toma mamadera  
mira los pechos de quien vive con él, su aparente tía (informa  
sobre ella el Servicio Nacional de Menores, Sename:  
fuerte sentimiento de abandono y soledad/ con relaciones  
instrumentales, no  
desarrolla vínculos profundos exacerba sentimientos de tristeza).  
Igual la tía tiene apoyo, no así la abuela (la de las cuatro citas  
sobre pastabaseros)  
que mira a la ventana cada tarde  
alerta para que su hijo no se aparezca.  
(Winter, 2017, p. 89)

La diferencia principal entre la primera estrofa y la segunda es la presencia de la primera persona, en forma de citas directas, y de la tercera persona. En el primer párrafo se recoge ficcionalmente la voz de un hijo adicto y la de su madre. La situación indica que ella tiene la custodia del hijo del “pastabasero”<sup>8</sup>, su nieto; y

---

8 Adicto a la pasta básica de cocaína, una droga de bajo costo elaborada con residuos de cocaína.



lo cuida junto con su hija, quien es una adolescente que recibe apoyo psicológico. El poema bosqueja una viñeta de una porción marginal de la población. Pueden identificarse hasta tres registros: testimonial, poético e informativo. La posible criminalidad del hijo, y la posible prostitución de la abuela, “la de las cuatro citas sobre pastabaseros” son muestra, como afirma Magda Sepúlveda (2011, p. 55), de que la representación de la devastación de los sectores populares fue una figuración constante durante la transición (1989–2009) en la poesía chilena<sup>9</sup>. Esta preocupación dio lugar a una necesaria innovación de los recursos poéticos, caracterizada por una hibridación del lenguaje poético con la inserción de efectos de oralidad.

Llama la atención el registro testimonial de la primera estrofa; para que funcione debe ubicarse en un marco comunicativo mayor, constituido por la simulación de un contexto periodístico, impregnado brevemente de giros poéticos en la segunda estrofa. En el ámbito chileno, la poesía de Zurita constituye un antecedente de este tipo de procedimientos. Como apunta Sepúlveda (2011, p. 61), en *La vida nueva* (1993), Zurita crea un habla para los pobladores desde su mundo onírico con el uso de una retórica testimonial, que facilita el habla del que tiene bloqueado los accesos públicos para enunciar. Por su parte, Winter (2017) retoma estos intereses añadiendo al registro periodístico, el registro legal, propio de la declaración para fines judiciales, como aparece en el poema “Firme aquí: mi firma es redonda y fina”: “Hace justo un año fui testigo contra mi marido por abusos sexuales de otra. / Desde entonces Carabineros ronda [sic.] por mi casa/ pues su hermana juró vengarse” (p. 94). Al hacer ingresar el testimonio en el poema, Winter cuestiona la exclusividad del contenido lírico en el campo poético. Asimismo, muestra una nueva vida del testimonio, pues en la prensa casos de este tipo se acumulan,

---

<sup>9</sup> Aclárese que, como apunta Sepúlveda, el llamado período de transición en Chile refiere al desmoronamiento de la dictadura (1989) y culmina con el término de la Concertación de partidos por la democracia en 2009.

se desgastan y, en consecuencia, se invisibilizan. En contraste, al colocar el testimonio en territorio poético, acompañado de su oralidad, se le otorga un ángulo distinto desde donde ser mirado.

Estos procedimientos siguen la senda abierta por Zurita, y también la del legendario poeta Nicanor Parra que le heredó a la poesía chilena, y latinoamericana en general, la comprensión del poema como un diálogo. Parra (1972, p. 62) creía que el individuo existía en el espacio del interlocutor y que el interlocutor era un espejo del sujeto que habla. En un contexto post-traumático, como el chileno, la estructura dialógica tiene componentes éticos que parten de la responsabilidad de la respuesta del sobreviviente. En el psicoanálisis se ha reflexionado sobre las implicancias simbólicas de la sobrevivencia. Caty Caruth (1996, p. 100) retorna al caso freudiano en el que un hombre que velaba a su hijo, sueña que este se le acerca y le dice que se está quemando. Él no hace nada y al despertar efectivamente una vela ha caído y el cuerpo de su difunto hijo se ha consumido. Caruth hace hincapié en el significado de que el padre se despierte con las palabras del niño. El despertar metaforiza la sobrevivencia y es lugar del trauma configurado por la imposibilidad de responder por la muerte del otro. Sería un despertar a la repetición del fracaso. Sin embargo, en la poesía latinoamericana, como en el caso de Winter, la responsabilidad de la respuesta esquivo el fracaso, y se convierte en promesa de réplica al recrear las voces imposibles de los que no pueden estar presentes por muerte o marginación. Al respecto, Rike Bolte (2017) identifica, en su estudio sobre la voz en la poesía mexicana afectada por la violencia, que poetas como Juana Adcock y Sara Uribe desubican programáticamente la voz poética para señalar los cuerpos de los desplazados y las voces que quieren reunirse con ellos. Sostiene que en *Manca* (2013), Adcock reemplaza un contexto signado por el silencio de la desaparición por una sobrepoblación de voces y por la generación de conocimiento colectivo, mientras que Sara Uribe en *Antígona González* (2012) convierte la búsqueda del hermano muerto en la