

¿Qué puede la poesía de mujeres en Chile tras 50 años del golpe a la democracia? Una conversación

Fernanda Moraga García
Universidad Andrés Bello
sofia.moraga@unab.cl

*entregaremos la palabra de fuego
que nos arrojaron desde el traspasío de los crímenes*

Bárbara Délano

¿hablar con los déspotas? –Imposible, no conocen nuestra lengua

Antonin Artaud

I. “Huellas de siglo(s)”

Porque la herida la hereda el hijo, es su filiación con el quiebre del proyecto, es la solidaridad de los despojos, es la débil luz recordando a los desaparecidos, es ese secreto en el origen que indica un destino, esa carroña donada y esa esperanza de que de la flaqueza surjan patíbulos, surjan tapices, surjan ciudades. Y esta trama de boca en boca transformada, como transforma la poesía al mundo de la poesía, como proyecta el verso una visión rebelada contra el ojo, como muta la referencia desde el olfato, como moviliza los encuentros la ceguera y no olvida nada, ya que todo eso está en la trama. (Del Río, “Explicación de esta ceguera” s/p).

Comienzo con este fragmento de Alejandra del Río porque creo que pensar lo dado, pensar lo impuesto, tocar la violencia, la muerte, lo desaparecido, lo inacabado, es tener una “visión rebelada contra el ojo”; es abrir la mirada, escuchar “la trama de boca en boca”, las huellas en los siglos para volver a ver lo que puede y debe ser visto y recordado. Es pararse contra la ceguera del olvido y señalar la resistencia de los dolores, recorrer el rastro de lo que resiste a través de una cualidad táctil que actúa contra la pereza de los acuerdos, de los mandatos. Aquí, pienso, se teje la potencia (incómoda) de la interpelación de la poesía. Donde fecundan las espigas de Nadia Prado, en “el verde de las lápidas” (*Jaramagos* 14),

ahí donde los tallos crecen entre tanta muerte para dar vida a la memoria no solo del horror de la matanza, de la tortura, de la desaparición, del exilio (y que esto ya es demasiado decir), también de la carroña de un libre mercado que hasta hoy introduce su veneno en la misma medida que enriquece a diez o doce, empobrece a miles. El golpe de estado cívico-militar que derroca al gobierno democrático de Salvador Allende y que instala su dictadura que con espanto duró diecisiete años, no fue hace cincuenta años, es hace 50 años. Es una estocada que sigue dando “en el blanco de la historia. Traspasando la superficie de los objetos, traspasando los cuerpos, las caras frente a las caras” (Prado, *Carnal* 43).

¿De qué manera o maneras se trae el pasado, se traen sus estragos, sus fracturas? ¿Cómo tejer la memoria y destejer la indiferencia del olvido para que no se eclipsen las consecuencias que rondan las experiencias traumáticas del golpe y la dictadura? Si bien no tengo el acierto de una respuesta, propongo aquí hilvanar alrededor de nudos y diálogos que ofrece la poesía de mujeres en Chile y que entreteje el horror de estas huellas que cruzan de un siglo a otro. Pienso que la poesía, o más bien el poema, el que no se hace sin nudos políticos y éticos, y que como expresión artística rodea la experiencia, insiste en abrir estas huellas del duelo, de la injusticia, de la desigualdad y de la desmemoria. Además, la poesía despliega urgencias para deslindar su propia relación con la memoria y con los residuos de la catástrofe en el mismo presente de los años 80 y en la articulación presente-pasado de la posdictadura. Así la diversidad de poemas recoge lo que relampaguea en un tiempo de peligro, porque en cada momento asume la necesidad (inminente) de arrancar la memoria de manos del conformismo que está siempre intentando someterla (Benjamin 40).

Sabemos que la literatura, especialmente la poesía, fue un campo cultural fundamental en la resistencia simbólica al espanto de la dictadura, no solo a nivel de contenido, sino también en la producción del lenguaje, en la representación de los espacios y del cuerpo. Por lo mismo, me parece imprescindible la presencia, en esta insistente, por necesaria, revuelta a la memoria de los 50 años del golpe cívico-militar en Chile, de un campo poético tejido por mujeres. Me interesa circundar un diálogo transgeneracional de voces poéticas que cruce, retorne y vuelva a cruzar por los años 80, 90 y 2000, escarbando en la memoria de la deshumanización encabezada por Augusto Pinochet, pero teniendo como centro de operaciones poéticas la escritura de autoras que publican en los 80. Creo que el intercambio poético a través de estos 50 años, en los que las evidentes huellas de la dictadura *siguen siendo*,¹

1 Nada más pensemos en algunas huellas: la continuidad y exacerbación del modelo de mercado neoliberal, el negocio de la Isapres, de las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP), de la medicina y

promueve hablas que redistribuyen enunciados del pasado y del presente en un entramado de voces colectivas que potencian actualizaciones ante el discurso oficial de lo que *ya pasó*. Me refiero a este último como un discurso de lo que *ya fue*, puesto que intenta imponer el movimiento de la historia y de la memoria como si *verdaderamente* estuvieran suspendidas (y desaparecidas) en la entelequia de un progreso, en un tiempo que es imposible que *siga siendo*, un tiempo pasado que habría que superar (olvidar) para “progresar”. En contra de esta ficción actúan los posibles hilvanes, tramas y réplicas que se pueden construir a partir de un juego dialógico entre poemas, poetas y contextos. Por ejemplo las marcas del lenguaje que las poetas de los años 80 elaboran, al entramarse con narrativas poéticas de los 90 y los 2000, potencian los vínculos refractarios de nuevos sentidos poéticos y políticos de “la memoria no solo temporalmente sino también espacialmente” (Richard y Moreiras 13).

Ejemplifico con lo anterior porque la estrategia disciplinante de la dictadura sobre los cuerpos, sobre el espacio y el lenguaje operó exitosamente mediante el asesinato, la tortura, el encarcelamiento ilegítimo y la expulsión, pero también lo hizo a través de la educación, la cultura (el arte y los medios masivos de comunicación) y la vida cotidiana. Por lo tanto, todas estas marcas en el lenguaje poético aparecen como un territorio de experiencias de insubordinación política, ya que cuestionan y denuncian, dentro de un marco estético que la crítica literaria ha llamado “neovanguardia”, estos órdenes de normalización que han atravesado en profundidad a la sociedad chilena, reorganizando las subjetividades.

II. “lengua(s) osa verba”

Sequía de la sal, lengua, lenguaje como hueso, oquedad, temblor de boca desdentada, carne marfil, pasajes, construcción del abismo, quebrada, canal para que baje el aire, el viento, el vendaval a veces leve brisa, por donde dice chiiiiit, y escribe deslenguada, osada gorgorea, lenguajea su oído refractante callejeo nocturno, su voz es un susurro y se ríe, siempre se ríe de su voz, border, me dijo, border line, respiro apenas, ¿Satiee?, le pregunté ¿por qué Satie? Huachita, habla bajito, chiiiiit, vereda abajo, nunca sola, le pido voz a la graciela, a la amanda para tejer este concierto destemplado de aire y lengua, osa y verba (*Donde comienza...* Fariña 28)

de la educación, la desigualdad social y económica, la continuidad de la constitución del 80 (el fracaso de una nueva y real constitución inclusiva) y la arremetida del discurso del miedo elaborado por la derecha y la ultraderecha.

Aquí es “donde comienza el aire”, en la palabra poética tejida, glosada, como “tromba que se levanta y que lo [arrasa] todo” (13) en el decir de Malú Urriola. Me refiero a la doble voz que despliega Soledad Fariña escribiendo-leyendo a/ con Carmen Berenguer en su hermoso libro *Donde comienza el aire* (2006). En él, la poeta teje poemas parafraseados con diferentes escritoras y escritores nacionales y de América Latina que cruzan todo el siglo XX y comienzos del XXI. Se trata de un telar poético que pone en escena el íntimo e inevitable vínculo que hay entre el afecto y lo político en la experiencia de leer y de escribir.² Tejido imposible, por insubordinado, en los ominosos años de la dictadura,³ sin embargo, aquí me interesa no solo por lo odioso –por no decir peligroso– que le hubiese parecido al autoritarismo por su invitación poética-política a la lectura y escritura colectiva (¡y de mujeres!), sino además, porque en aquellos años de su publicación formaba parte de un paño más amplio de lecturas y escrituras especialmente de mujeres donde había críticas, poetas y escritoras que leían a otras mujeres, también poetas y escritoras. Se trató de nomadías políticas alrededor de la literatura realizada por mujeres. Especialmente a partir de los años 90, comenzaba a aparecer un espacio intelectual inédito para la escritura de mujeres en Chile: la recepción crítica literaria feminista⁴ que se hacía cargo –y se hace cargo– de lecturas y relecturas no solo del campo artístico de autoras que habían comenzado a publicar con dificultad en los años del autoritarismo, sino también de sus antecesoras. Principalmente, estas intelectuales releieron y resignificaron la obra de Gabriela Mistral, entrando

2 En 2004 Soledad Fariña publica en la revista *Nomadías* una antesala de este libro: “Para-fraseando conversaciones, lecturas, diálogos”. En este texto dialoga con la escritura, además de la de Carmen Berenguer, de Elvira Hernández, Diamela Eltit, Eugenia Brito, Malú Urriola, Verónica Zóndek, Nadia Prado, Marina Arrate, Heddy Navarro, Teresa Calderón y Guadalupe Santa Cruz. Todas, con excepción de Nadia Prado, son autoras que comienzan a escribir en los años 80.

3 No olvidemos las terribles quemaduras de libros realizadas, por ejemplo, en la ocupación y allanamiento de la editorial Quimantú al día siguiente del golpe, o en el descomunal allanamiento a las torres de la Remodelación San Borja solo días después del golpe, donde cientos de libros fueron lanzados a la hoguera y quemados en la vía pública. Ambos crímenes fueron transmitidos por televisión como estrategia de amedrentamiento al libre pensamiento y a la libertad de expresión, además de un ejemplo de higienización en relación al “cáncer marxista”.

4 Algunas de las intelectuales que comenzaban a abrir este campo de recepción crítica feminista, fueron: Nelly Richard, Soledad Bianchi, Raquel Olea, Eugenia Brito, Kemy Oyarzún, Diamela Eltit y Eliana Ortega, entre otras. Sin duda, que uno de los aportes teóricos fundamentales al feminismo en Chile y que influye en el pensamiento de las autoras mencionadas, es el trabajo realizado por Julieta Kirkwood desde comienzos de los años 80. Soledad Fariña afirma que hacia fines de los años 70 aparece un movimiento de mujeres que de manera más o menos visible y amparadas en instituciones marginales y ONGs, logra paulatinamente trazar un discurso compartido. (“Inicios de la crítica literaria en Chile” 28).

al campo de disputa con el engañoso imaginario que el patriarcado militar había creado sobre la imagen de la misma poeta. Imagen que tenía un propósito central: “educar” a las mujeres chilenas en el sometimiento a lo privado del hogar, a través del mensaje de una abnegada maternidad. Asimismo, Mistral pasó a formar parte de la contracara –domesticada– del perfil revolucionario de Pablo Neruda, quien era parte activa del gobierno de Salvador Allende. Ambos recibieron el Premio Nacional y el Premio Nobel, por lo que para los ideólogos de la dictadura seguramente era un “gallito” en igualdad de condiciones.

La crítica realizada por mujeres en el Chile de los 90, comienza abrir y a ocupar los espacios de la recepción cultural de igual forma que las escritoras lo habían hecho en la década anterior –y lo seguían haciendo– con el lenguaje. Sin embargo, este campo de crítica literaria feminista, tendría un acontecimiento inaugural: el “Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana” que se realizó en Santiago en 1987.⁵ En mi opinión, este encuentro aún se convierte en una seña ineludible de resistencia en cuanto fue convocado bajo las adversas condiciones que imponía la dictadura, para discutir públicamente por primera vez en Chile sobre la literatura escrita por mujeres. Una reflexión crítica sobre “literatura femenina” “–un tema polémico–, dice Soledad Bianchi, que más que armonizar llamaba a cuestionar [...] a interrogarse, [...], movía al debate, estimulando las preguntas más que las soluciones. [...]. La invitación, continúa Bianchi, era doblemente osada porque se proponía además, expandir nuestras fronteras geográficas [...] dándole –también– una impronta latinoamericana, tan necesaria –entonces y en la actualidad– para quebrar nuestro durable aislamiento” (168). Se trataba de un encuentro que se desplegaba alrededor de “preguntas palpitantes” (50) como expresaba Eliana Ortega en la sesión inaugural, proponiendo cuestiones fundamentales para ese momento en relación a la literatura realizada por mujeres. Manifestaba, por ejemplo:

¿Qué hacemos en un congreso académico literario en momentos históricos determinantes en la realidad latinoamericana? ¿Qué papel juega la lectura y a interpretación oficial de la cultura dominante, académica, establecida, con respecto a la inclusión o exclusión de la literatura de la mujer? ¿Hasta qué punto [la literatura de mujeres incluida en el canon] queda deformada y controlada por la visión patriarcal? ¿Quién puede leernos dado el alto grado de

5 Este encuentro tuvo como antecedente el “Encuentro de Escritoras Latinoamericanas de Mount Holyoke” realizado en 1982 en Massachusetts. Entre sus organizadoras se encontraba Eliana Ortega, quien en esos años vivía en Estados Unidos.

analfabetismo y la pobreza imperante en nuestros países? (50-51 cit. en Blanco).

Luego, Eliana Ortega termina diciendo en cita con Rosario Castellanos: “El sentido de la palabra es su destinatario” (51 cit. en Blanco). De este modo, se rompía con una visión de autor único que la tradición canónica había impuesto, apelando así a la alteridad de/en la literatura. De este Congreso existe un registro escrito que es ineludible cuando nos interesamos/valoramos la resistencia de las mujeres literarias en un complejo momento político y cuando nos interesamos/valoramos la historia y la lucha de las mujeres en Chile y Latinoamérica. El libro, es una escritura de los bordes, tal como se explicita en su nombre: *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de literatura femenina latinoamericana 1987* (1990). Fue compilado por Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Eliana Ortega y Nelly Richard.

Si bien durante los interminables años de la dictadura la poesía tuvo diferentes momentos de producción y circulación que, obviamente estuvieron ligados a las condiciones de mayor o menor represión, la profusión de voces y las diversas facturas poéticas que las mujeres inscriben en este momento, se proyectan hacia la resignificación de las relaciones entre arte-vida y entre cuerpo-escritura como sostiene Kemy Oyarzún (7).⁶ A partir de esta política de binomios en que la poesía habla de la palabra, de la palabra –escrita y oral–, interviene concepciones patriarcales, jerarquías de lo público y lo privado, y abre el dolor, no para sanarlo, para decirlo y redundarlo; hace lo mismo con la memoria, desmonta emblemas, recorre la ciudad degradada, los residuos, la basura corporal, el hambre. Al mismo tiempo, se pregunta por el cuerpo como territorio de incisiones dentro de un espejeo, de una reciprocidad cuerpo-territorio, siendo la ciudad, el país y Latinoamérica las grandes incisiones de y en la memoria no solo en el tiempo presente de los años en dictadura, sino además en los quiasmos colonialistas de otros momentos y que se reflejan a modo de parangón de violencias. De este modo, sus escrituras, aunque provechosamente diversas y con un “quehacer artístico más resignificativo que reivindicativo” (Oyarzún 10), despliegan sentidos de intercambios artísticos entre el lenguaje y la palabra que no solo dialogarán entre ellas, también se sumarán a otras que seguirán tejiendo la insistencia en la memoria del desastre que nos obligan a padecer por años, tras el fatídico golpe a la democracia.

6 Esta actitud artística y política no fue exclusiva de las poetas y de las narradoras como Diamela Eltit o Guadalupe Santa Cruz, sino también lo fue de sus pares, los poetas, y en general del arte contrahegemónico de la época. (Oyarzún 7).

De aquí los flujos, los diálogos, las contradicciones que las escrituras de las poetas pueden compartir dentro una lectura (la mía) en la que sigo huellas de *osa verba* y por donde asoma la crucial pregunta que Carmen Berenguer se hiciera casi 50 años después del golpe y a propósito de las secuelas de la dictadura que estallaron en 2019 desde el subterráneo del cansancio de la desigualdad y desde el derecho a la dignidad: “¿qué puede un poema?” (*Plaza de la dignidad* 35). Poetas y poéticas que comparten –a través de este medio siglo que se extiende entre siglos– una conciencia de resistencia a las políticas del olvido porque, como señala Elvira Hernández, esos muertos “los que arrojaron al mar /y [que] no cayeron al mar/ cayeron sobre nosotros” (*Los trabajos...* 190) y como dice Ivonne Coñuecar recordando su infancia cercada: “a mí no se me olvida nada de las calles, paseo con la memoria como manojito de tripas revueltas” (75).

Así entonces, el lenguaje poético se hace fundamental, “Tiembla el lengua labios” (*Huellas...* 69) dice Carmen Berenguer, “Tocar y lamer. / Lamer y tocar” [que] “entre piedras y huesos, la letra” (117 y 59) dirá Verónica Zondek, “transeúnte travesti marginal mi palabra” (“Selección” 154) sigue Eugenia Brito; sí, porque “la poesía [es] ir sobre las cosas como un reguero de pólvora” (*Pájaros...* 88) [y al final], “En la raíz de todo está mi madre” (*Los trabajos...* 9) agrega Elvira Hernández, y más aún, interviene Marina Arrate, “por medio de cortes profundos /las cicatrices” (*Mascara negra...* 29) [y] “este rumiar de un lado a otro” (*Este lujo...* 19). Se escucha a Soledad Fariña apuntar: “viajo en mi lengua”, “de arena pantanosa / dos vocales O E” (“Viajo...”181) y desde lejos Cecilia responde: “Palabrir”, “PALABRIRmas” “Palabrir poesía”, “Palabrir palabra” (*PALABRARmas* 79, 51, 93, 85) [porque] “escribir es someterse a lo desconocido” (*El zen...* 175). Y al final, pero para que todo comience de nuevo, Carmen Berenguer remata: “chiiit”, “La expatriada Raimunda está hablando / sin tierra les habla desde el aire inhala y expulsa improperios casi / difunta susurra su lengua espesa /donde cantar no puede su letanía” (*A media...* 28).

A esta potente comadrería poética, que no suelta la memoria del horror, se suman más voces que seguirán tejiendo (poetizando) y que en cada punto (palabra) enterrarán palillos como “lengua que arma el signo con el hueso roto” (514) apunta Maha Vial. Venidas de los tiempos de la postdictadura que en sus inicios alberga la consensuada “transición” a la democracia neoliberal, estas voces arrastran los residuos, la basura dejada por la dictadura, “las arcas [siguen estando] repletas de huesos y sustancias nauseabundas” (7) subraya Mirka Arriagada hacia fines de los años 90. La llamada postdictadura, proceso político que comenzaría a asomar su nariz a comienzos de la década de los 90, tiene su antecedente en el plebiscito del año 88: “marque con una cruz /su preferencia / y deposítela libremente / en

una urna funeraria” (*Pena...* 56)⁷ nos adelanta Elvira Hernández. Conocida es esta “urna funeraria” puesto que, como dijo más arriba la misma poeta, los muertos siguen cayendo sobre nosotros y porque hasta ahora el triunfo ideológico y económico de la dictadura es evidente, mientras los asideros de la desmemoria siguen tendiendo puentes de un siglo a otro.

Estamos al tanto que el poema con sentido artístico, ético y político, es un discurso y un testimonio disidente de cualquier lógica oficial, es una “*incomodidad*, [es] aquello que se interpone entre la mirada y el hábito del horizonte”⁸ (24) reflexiona Nadia Prado en su ensayo *El poema acecha en los intervalos* en el que, por momentos, dialoga con la palabra de Guadalupe Santa Cruz, quien dice: “El poema, [...] habla en desorden, [indaga] en las líneas de fuga que lo salven de la muerte” (17). Por estas razones poéticas que nos traen N. Prado y G. Santa Cruz, vamos exhumando cadáveres al momento que leemos –y aquí, aún sigo el acecho del poema de N. Prado–: “Escribir es velar un cadáver. Y leer, desenterrar un cadáver” (21). Me refiero aquí a la lectura crítica que los poemas pueden realizar (“¿qué puede un poema?”), mostrándose necesariamente sensible a las experiencias de la precariedad, es decir, a las experiencias que nacen de la violencia. La memoria poética interpreta las huellas de la dictadura para mantenerlas “en permanente estado de agitación” (Richard 11). Por eso que las réplicas –en sentido bajtiniano–⁹ que los versos que en esta lectura se entrelazan en un juego de citas, rastrean la fragmentariedad de experiencias del trauma, el desencanto, la rabia, la precarización de la existencia, el olvido programado, las muertes que viven como tormentas de violencias en la memoria, las omisiones y mentiras de la historia oficial. Un tiempo hegemónico que no pasa y que sigue montando espacios siniestros, degradados como la ciudad neoliberalizada, empobrecida, los barrios, las poblaciones, la calle o el puerto tra-

7 Elvira Hernández escribe *Pena corporal* en medio de la dictadura, entre los años 1983 y 1987, solo que el poemario fue publicado en 2018. Probablemente los versos citados aluden al plebiscito de 1978 llamado “Consulta Nacional” y que, bajo estado de excepción, se llamó a votar dentro de un confuso contexto electoral ya que, además de estar bajo un terrorismo de Estado luego del golpe militar, se declararon caducos los registros electorales, por lo que en este momento no existían y tampoco se crearon. Esta “consulta” se realizó a través del apoyo (“sí”) o rechazo (“no”) de la legitimidad de la dictadura, teniendo la opción “sí” una amplia y dudosa victoria.

8 La cursiva es del original.

9 Entendemos la réplica como un lugar enunciativo en el que entra en juego la alteridad, la que actúa como espacio y experiencia dialógica dentro de relaciones horizontales, pero que al mismo tiempo se construye como contraplalabra, como contradiscurso. Me interesan estos dos niveles, puesto que, por un lado, el diálogo citado que propongo en la lectura que hago con los poemas, es un espacio de intercambios poéticos y políticos horizontales. Y, por otro lado, porque la palabra que es replicante siempre tiene la posibilidad de ser contestataria (Bajtín).

ducido en postales. Ahí donde “aparecen las sombras criminales / en las esquinas de los bares, de las casas, / a los pies de la cama, debajo de las sábanas” (14), alega Carmen Berenguer en *Naciste pintada*.

Se trata de la representación de una transferencia de un tiempo atorado que genera experiencias en destierro, las que van “encadenando voces / y rostros / como perros rabiosos / al solitario jardín del exilio” en un estado de “INSOMNIO” “como si la borra del pasado/ aturciera los sentidos” (20), nos cuenta Gladys González desde la década recién pasada. Y desde la opacidad de fin de siglo, en medio de los pactos de conformidad política de los años 90, Malú Urriola la replica: “solo tengo una lengua y es para lamerme esta herida sobre el lomo que no se cierra” (70); en un lugar similar al de Urriola, pero ya entrado el siglo XXI, Maha Vial responde: la “lengua / que se masca y se devora con la unción del /muerto de hambre” (514). Pero para Alejandra del Río quizás todo esto sea “Un grito muerto queriendo revivir” (57), porque la “abuela tiene un jardín /donde florece la memoria” (*Capuchita...* 94); “una luz –nos dice Eugenia Brito– para los que nunca más la verán” (*Vía...* 61).

III. “¿Qué puede un poema?”

Esta labor de citas y de réplicas, de posibles diálogos poéticos y políticos que propongo a 50 años del golpe, también quiere reconocer que a partir de los años 80 surge un “caudal indispensable [de escrituras] que, por primera vez, tejía una comunidad de propuestas poéticas de mujeres que marcaría y transformaría hasta hoy, la poesía chilena” (Moraga 61). Tiene que ver con un campo artístico diverso y complejo que resiste una interpretación sociocultural que asuma como “evidente” una perspectiva de género o de locación geográfica, por ejemplo, y que no se pregunte por su valoración estética dentro de las relaciones de la literatura con los procesos históricos y sociopolíticos en Chile y Latinoamérica. Las tensiones que se desprenden entre la poesía y la realidad, es decir, cuando el poema se sitúa en lo social por medio de lo político, hace frente a entornos de represión y también a contextos que tienden a establecer o pactar relaciones de consenso. En tal sentido y nuevamente tras la interrogante –de suyo política– de Carmen Berenguer ¿Qué puede un poema?, decimos que un poema disiente, no asiente ni consensua y esto plantea una ética que, aproximándonos a Rancière (2004), restablece una crítica que se transforma en el vínculo entre el arte y la realidad. A partir de aquí, me parece importante comprender que, cuando intentamos poner en conversación estas fracciones de poemas, hay un *rastros* que subsiste hace poco más de 40 años

y me parece que es cardinal. Por supuesto que no me refiero a ninguna esencia, sino a una resistencia, a una potencia de un sentido de rebeldía, de revuelta en la palabra que persiste y se renueva a través del tiempo, con las voces que continúan y saltan de un siglo a otro y otras que nacen en el nuevo siglo. Así leo las poéticas de las chilenas que comenzaron a publicar en el contexto de los “años del asco”, como Stella Díaz Varín llamó a los sombríos años de la dictadura y en los cuales, dice Elvira Hernández, “tuvimos que aprender a pensar los cuerpos desde el *habeas corpus*” (*Pena corporal* 59), porque “diente por diente/ se asomó el espanto” (27), continúa Malva Marina Vásquez; “maldita historia / que cae a puñados sobre mi sombra” (55), remata Isabel Gómez. Por su parte, Soledad Fariña interpela de modo directo: “habrá que ocuparse ahora por el cuerpo ¿o por los cuerpos? Qué cuerpo todo el cuerpo social o qué cuerpo las llagas de las muñecas amarradas con alambres y las llagas de las encías en las encías dejadas rojas abiertas por los dientes arrancados uno a uno o la *gillette* en las axilas raspadas que... en qué sintaxis rep en qué sintaxis represiv...”¹⁰ (*La vocal...* 10).

Los poemas se configuran como una comunidad crítica que, arrimados a diferentes experiencias del cuerpo, del territorio, de las sexualidades, incluso de pueblo (pienso en las poetas mapuche Sonia Caicheo y Rayen Kuyeh),¹¹ y ante la inminencia de la muerte y la censura, cruzan líneas artísticas con diversas políticas discursivas. Algunos ejemplos de esto que señalo son las poéticas que se entrelazan a un feminismo especialmente francés de los años 60 y 70 (Eugenia Brito); otras que se trenzan a las huellas de una larga historia de opresión indígena (Cecilia Vicuña y Soledad Fariña) y otras que toman el imaginario mariano para abrirlo desde una mirada latinoamericana (Eugenia Brito). Están también las que escenifican una ritualización del cuerpo en el que se intercambia la mano que escribe por la mano que pinta o taracea el cuerpo (Soledad Fariña y Marina Arrate). Asimismo, se suman aquellas en que la parodia y la ironía son capaces de entrar al peligro a través de la representación de la ciudad como la metáfora central de la crueldad civil-militar y del fetichismo neoliberal, por ejemplo, en *Pena corporal* de Elvira Hernández, la subjetividad degradada de la ciudad dice: “pintarrajeada / rajeada / empielada una vez más con tintes / raspada / desconchada / sucia basureada” (28). Por su parte, pero en un tono similar, *Huellas de siglo* de Carmen Berenguer, expresa: “fantoche

10 Este texto fue escrito en 1983.

11 Sonia Caicheo publica sus tres primeros poemarios bajo dictadura: *Deshojando el calendario* (1981), *Los que no deben morir* (1982) y *Recortando sombras* (1984). Por su parte, Rayen Kuyeh fue prisionera de la dictadura militar y en 1981 debió salir al exilio. Su primer poemario, *Wvne coyvn ñi kuyeh*, lo publica en Alemania en 1989.

/ Patipelá, espingarda ciudad. Se nos muere esta loca [...]. Pobre dama, empielada ramera” (17).

Esto es solo una muestra de cómo en los poemarios circulan diferentes políticas del lenguaje que, además, politizan imágenes patriarcales construidas sobre las mujeres: la monstruosa, la deformada, la mimo del terror, la patipelá —que acabamos de mencionar—, (Nómez 153), la prostituta, la virgen, la loca, la india, etc. A este caudal de contraimágenes, se agrega que todas estas propuestas artísticas están cruzadas por el ejercicio, también político, de la interrogante por la palabra poética. De aquí, entonces y a modo de una contestación exploratoria y parcial, parto por lo siguiente: *¿Cómo escribir? ¿Qué escribir?* se pregunta Soledad Fariña en *El primer libro* cuando dice: “había que pintar el primer libro pero cuál pintar/ cuál primer [...] páginas blancas abiertas no hay recorrido previo / tratar de hendir los dedos” (9). Estas interrogantes, además de ligarse al “cómo escribo” mistraliano, pienso que sitúan una poética que, por lo mismo, no quiere negar la huella de la palabra cuando manifiesta que “no hay recorrido previo” y menos, inscribirse en una metapoesía fundacional o de autosuficiencia. Por el contrario, se trata de interpelaciones poéticas que viven no solo el impedimento de la comunicación, la dificultad de la lengua en su presente de violencias múltiples, sino también y esto es crucial para las poetas del periodo, en relación a la posibilidad de su propia escritura.

Así, Fariña daría cuenta de la urgencia de “hendir los dedos” para poder decir lo invivible de la realidad y del lenguaje, lo que, al mismo tiempo, significa conocer la imposibilidad de asumir para sí el símbolo patriarcal. Se construye, de este modo, una poética de los bordes a partir de una escritura-pintura que dibuja las palabras de un espacio voluntariamente marginal y en el cual se hace estallar el control del significante y el significado; abriéndose así, y como diría la misma Soledad Fariña, “la primera palabra”, “la vocal de la tierra”. Cercana a estas anotaciones de la poesía, aparece la voz de otra poeta, la de Marina Arrate que en su libro *Máscara negra*: “Toma el pincel entre /el índice y el pulgar de su mano derecha” (s/p) para dibujar el “antifaz” de su mirada poética y con el que puede contemplar, con “ojos absortos/ embebidos de asombro” (s/p), su propio cuerpo empalizado. Con esto, Marina Arrate —y sigo el juego de las conversaciones—, responde o dialoga con S. Fariña, aludiendo a que se escribe con lo que se tiene y en lo que se tiene: un cuerpo sitiado. Por lo mismo, “en consecuencia, / y con prudencia, —dice Arrate—, “he decidido escribir[o]” (16). Por su parte, la voz de Cecilia Vicuña, un rastro poético por momentos solitario a comienzos de los años 70, vaticina: “Soy la que está a punto de amanecer”, pero luego y a propósito de la dictadura, dice “la muerte con muerte con la vida, no convive”, “llevo a mis espaldas a los que lloran por

sus Incahuasi¹² perdidos”, por eso, “mi lenguaje es rastro como la prostituta que íntimamente soy” (*El zen...* 173-174). Desde el habla de un cuerpo degradado, la voz poética de Carmen Berenguer, sin duda, se acopla a lo que hablamos, respondiendo que la volvieron “carente de decencia, marginal, [...]”, por eso, continúa Berenguer, tengo “esta mueca / [...] este rostro / esta máscara este abrigo / [...] esta locura” (*Huellas...* 23).

Me parece que en estos sentidos de la poesía, vale decir, el traspaso del texto a la voz telúrica en S. Fariña, a la idea del cuerpo escrito o tatuado en M. Arrate, al rastro filial indígena en Vicuña y al cuerpo como marca territorial de la violencia patriarcal en C. Berenguer; van hilando el *cómo* y el *qué* escribir que lanzara Soledad Fariña como un aire vocal vivo en la resistencia, o sea, como puntas de lanza de una palabra que se hacía colectiva y que sus compañeras de ruta recogerían como un guante que se lanza como seña de insubordinación. Así lo expresa la reconocida lengua mordaz de Elvira Hernández para darnos, como ella dice: “Noticias de mujeres poetas”. Ya la expresión, que corresponde al título de un texto que escribiera en 1998, funciona como un panfleto, un volante o como un rumor que viaja por canales alternativos al oficial.¹³ Nos referimos a un texto-cómplice que da testimonio sobre sus compañeras de oficio de la época, diciendo que están:

[c]ondenadas a fojas cero, permanentemente, y al machacante trabajo de Sísifo, en cada una de sus obras, perseveran estas mujeres poetas cultivando sus diversas expresiones bajo el signo del confinamiento, hilando cada vez más fino esta trama creadora de realidades y muralla que rodea al mundo.

Sepultadas por concepciones temerosas han adquirido la experiencia de respirar bajo tierra, de excavar aireaderos en pos de un auténtico aliento ya que es notorio –parafraseando a Alejandra Pizarnik– que por lo que el lenguaje está diciendo hay que romperlo a paladas (148).

Estas interrogantes y réplicas de la poesía de mujeres chilenas son las que, en los años ochenta y hasta hoy funcionaron y funcionan como las “paladas” que azotaron el lenguaje, no para destruirlo sino para recuperar una realidad, una historia, una experiencia y para crear las condiciones de emergencia de una necesaria creación estética. Dicho de otro modo, son poéticas que se cuestionaron, se dijeron y se escribieron al borde de un acantilado y en la cuales se incluyen, además de las

12 Incahuasi (quechua: Casa del Inca).

13 Este texto apareció en 1998 en la revista *Nomadías*. Revista, que desde 1996 sería fundamental para la literatura de mujeres y para la crítica feminista. Aún lo sigue siendo.

poetas mencionadas en este trabajo, los nombres de Astrid Fugellie, Graciela Huinano, Elena Jiménez, Rosabetty Muñoz, Teresa Calderón y Paz Molina, entre otras.

Pues bien, estas poéticas a la vez que diversifican sus voces contestatarias y sus formas de problematizar el contexto de represión, se tejen en una genealogía que se pregunta por historias enterradas, amordazadas o degradadas, pero nunca mitificadas. Historias retenidas y que tras la *paliza* que se le ha dado al lenguaje y a la historia oficial salen desafortunadas, complejas, amorosas, políticas, contradictorias, perdidas y desvergonzadas. Se trata de alientos de poemas, que anudan y sueltan huellas por donde se pueda traspasar, al mismo tiempo, que habitar no el borde, sino diversos bordes transformados a propósito, en casas okupa del lenguaje. Son voces de lo ilegible durante años, la zona oscura, el “continente negro” como diría Freud, no sin misoginia, a comienzos del siglo XX; no porque en ellas haya una aspiración de complejidad en el lenguaje —más allá de la autocensura que sin duda significaba escribir bajo la bota militar—, sino porque vuelven a abrir, como lo hicieron antes otras (solo pensemos en Gabriela Mistral, Winétt de Rokha, Olga Acevedo, María Monvel o Stella Díaz; el hilván es largo), la trampa patriarcal de la lengua y con eso, de la historia en América Latina.

Esta es la envoltura que le suelta a la palabra esta poesía, dándole sentido a lo que busca, a lo que ve, a lo que escucha y a lo que toca: “Tantear, tatar, quizás como un bardo antiguo o una machi en trance que vienen tocando por miles de años algo que pareciera seguir estando ante nuestros ojos” (24). Esto nos afirma Elvira Hernández en su “Arte poética” que escribiera en 1996, o antes, en su libro *Carta de viaje* ya escribía que “la página del vacío aparente viene escrita / solo hay que tatar” (13), es decir, para Hernández, el tocar es una manera de crear. Sin embargo, estos ecos antiguos depositados más allá de la ciudad letrada y de la ciudad azotada en dictadura presionan como bárbaros que se extienden “como un manto de tejido bajo tierra” (*Los trabajos...* 9) vuelve a escribir Elvira Hernández. Por su lado, Marina Arrate, responde desde otra factura de la imagen poética, pero también apuntando a la experiencia del tacto de la escritura: “tarace[o] por punción [...] por medio de cortes profundos/ las cicatrices [...] por medio de trasplantes, /de piel de antílope y jaguar” (*Máscara negra...* 29). La de M. Arrate es una poética que debe ser tatuada en el cuerpo como forma de entrar al ritual de la escritura para encontrar o retornar a las formas ancestrales del signo. Es, quizás, el deseo político de abrir una temporalidad antigua y marginal de la palabra allí donde el lenguaje poético se visualiza como la “sed de una lumbre profunda [que va] escociendo en lo oculto de [la] oscura mirada” (35).

Las poetas conducen el lenguaje y la palabra por rutas diferentes a las de la poesía tradicional, desplegando exploraciones y hallazgos dentro de un contexto histórico hostil; no obstante, fueron esas mismas trágicas condiciones las que impulsaron nuevas formas de relacionarse con las palabras. A contrapelo del discurso aciago de la dictadura, los atajos del lenguaje y del poema, debían ampliarse.

IV. Notas al final

Las poetas de los 80 hilvanan un arte poética que reclama o que se reclama en la sospecha de que siempre en el lenguaje se emplaza alguna filtración. Allí donde la escritura ocurre bajo condiciones de muerte, las poetas escogen un lugar velado en el cual la palabra se transforma y se descarga no solo como resistencia sino como forma de conocimiento y reconocimiento del *cómo* y *qué* pintar, escribir, tocar, leer, traducir, silenciar, buscar, encontrar, dar de palazos, mirar y/o arrastrar. Y esto, prevalece como exigencia, ya que también era urgente pensar el lugar ético y político de inflexión en la vinculación con la palabra. No se trató de la fundación de una poética, lejos de eso, este arte verbal se abrió a través de contagios, profanaciones y contaminaciones. Por lo mismo, amplía, diversifica y complejiza la lengua poética, a la vez que desfigura las imposiciones identitarias y politiza la historia de América Latina, el cuerpo, la oralidad, el género, el espacio y, sobre todo, el lenguaje. Por todo lo dicho en este ensayo de citas dialógicas, las artes poéticas de mujeres chilenas en los 80, proponen hablas íntimas, nómadas, punkis, telúricas, fantasmas, nocturnas, urbanas, andinas, aindiadas, lésbicas, ancestrales, chamánicas, fragmentadas, irónicas, dislocadas y *todas*, dentro de un tejido expresivo deslenguado que, por primera vez en Chile, se articula como un corpus artístico, el que se construyó, como diría Elvira Hernández, en un arte que fue un *aguijón* en su época y lo sigue siendo. Un arte que se trama a través del tiempo a otras propuestas de poesía de mujeres –y también de hombres–.

De este modo, los versos puestos en conversación tejen sentidos poéticos desde la urgencia, a partir de la necesidad de no perder de vista la memoria de lo ominoso, de volver a mirar-escribir-desenterrar cadáveres que la historia oficial se empeña en borrar de su propia historia. En este sentido, la poesía de mujeres en Chile en estos 50 años, nos recuerda volver la vista atrás hurgando en el presente, porque todavía hay que decir, aún hay que desentrañar este pasado de violencias múltiples cuyos derroteros salvajes se han seguido cultivado hasta hoy. La poesía, en tanto discurso simbólico aliado a lo político y a lo ético, sigue siendo un espacio indiscutible para el ejercicio de desmontar las políticas del olvido, es parte de

los procesos de construcción y reconstrucción de la memoria colectiva, porque la poesía, como dijo Bárbara Délano al comiendo de este trabajo, entrega “la palabra de fuego que nos arrojaron desde el traspatio de los crímenes” (26).

Obras citadas

- Arrate, Marina. *Máscara negra. Tatuaje. El hombre de los lobos*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996.
- . *Este lujo de ser*. Ediciones Literatura Americana Reunida, 1986.
- Bajtín, Mijaíl. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus, 2000.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Editorial Itaca, 2008.
- Berenguer, Carmen. *Plaza de la dignidad*. Santiago: Mago Editores, 2021.
- . *Naciste pintada*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- . *A media asta*. Santiago: Cuarto Propio, 1988
- . *Huellas de siglo*. Santiago: Ediciones Manieristas, 1986.
- Bianchi, Soledad. “Hace una década: Congreso Internacional de literatura Femenina Latinoamericana, 1987”. *Nomadías* 03, 1998: 168-171.
- Blanco, Guillermo. “El elefante y el chanchito de greda”. *Hoy* 527, 1987: 50-51.
- Brito, Eugenia. *Vía pública*. Santiago: Editorial Universitaria, 1984.
- . “Selección”. Teresa Caderón, Lila Calderón, Tomás Harris (comp.). *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*. Santiago: FCE, 1996: 153-158.
- Coñuecar Ivonne. *Patagonia*. Santiago Lom Ediciones, 2014.
- Délano, Bárbara. *(Playas de fuego)*. Santiago: Dolmen, 1998.
- Del Río, Alejandra. “Explicación de la ceguera”. *Escrito en Braille*. Valparaíso: Editorial UV, 2020, s/p.
- . *Capuchita negra*. Editorial Aparte, 2019.
- Fariña, Soledad. “Inicios de la crítica literaria en Chile”. *Soledad Fariña. El deseo hecho palabra. Textos encontrados*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2021.
- . “Viaje en mi lengua”. *Eugenia Brito. Cuerpos desiguales. Antología de poesía de mujeres chilenas del siglo XX*. Talca: Editorial Universidad de Talca, 2021: 181.
- . *Donde comienza el aire*. Santiago: Cuarto Propio, 2006.

- . *La vocal de la tierra*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- . *El primer libro*. Buenos Aires: Ediciones Amaranto, 1985.
- Gómez, Isabel. *Perfil de muros*. Santiago: Ediciones Logos, 1998.
- González, Gladys. *Calamina*. Santiago: La calabaza del Diablo, 2014.
- Hernández, Elvira. *Yo no soy el espectáculo*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2021.
- . *Pena corporal*. Santiago: Fundación Pablo Neruda, 2018.
- . *Pájaros desde mi ventana*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2018.
- . *Los trabajos y los días*. Santiago: Lumen, 2016.
- . “Noticias sobre mujeres”. *Nomadías* 3, 1998: 148-160.
- . *Carta de viaje*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1989.
- Moraga, Fernanda. “Por donde habita la memoria ‘mis forados son cueva de ratas’”. *Elvira Hernández: Pena corporal*. Santiago: Fundación Pablo Neruda, 2018, 61-67.
- Nómez, Naín. “Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988”. *Estudios Filológicos* 42, 2007: 141-154.
- Prado, Nadia. *El poema acecha en los intervalos*. Santiago: Editorial Bisturí 10, 2021.
- . *Jaramagos*. Santiago: Lom Ediciones, 2016.
- . *Carnal*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Oyarzún, Kemy. *Pulsiones estéticas: Escritura de mujeres en Chile*. *Nomadías*. Serie monográfica, 2003-2004.
- Rancière, Jacques. *El Malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Richard, Nelly. *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990- 2015)*. Córdoba: Eduvim, 2017.
- ; Moreiras, Alberto (edit.). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Urriola, Malú. *Hija de perra*. Santiago: Surada Ediciones, 1998.
- Vásquez, Malva Marina. *Tiempo de la muerte súbita*. Santiago: Red Internacional del Libro, 1998.

Vicuña, Cecilia. *El zen surado*. Santiago: Catalonia, 2013.

---. *PALABRARmas*. Santiago: Ril Editores, 2005.

Zondek, Verónica. *El libro de los valles*. Santiago: Lom Ediciones, 2003.