



Poesía, memoria y comunidad nacional

Chile y Argentina en postdictadura *

Nombre: Alicia Salomone
Universidad: Universidad de Chile
Ciudad: Santiago
País: Chile
Correo: aliciasalomone@yahoo.com

RESUMEN

Este trabajo analiza, a través de un conjunto de textos poéticos de mujeres de Chile y Argentina, cómo se piensa la nación en el escenario demarcado por el tránsito que va desde los regímenes dictatoriales a las sociedades de las postdictaduras. Ello supone, por una parte, observar cómo se hace presente esa idea nacional entre aquellos miembros de la colectividad que, por motivos de género, clase y/o etnia, han padecido distintas exclusiones dentro de la comunidad imaginada o se han situado a distancia de las narrativas oficiales. Por otra parte, implica indagar en la relación que liga a la poesía con la reflexión sobre la identidad nacional, evidenciando que la poesía de mujeres, a la vez que genera nuevos lenguajes y estéticas, asume posiciones diversas frente a los distintos contextos de los cuales emerge. Para realizar este trabajo se consideraron textos de las poetisas argentinas Diana Bellessi y Roberta Iannamico, y de las poetisas chilenas Elvira Hernández y Alejandra del Río.

PALABRAS CLAVES

Memoria, Identidad Nacional, Poesía de Mujeres, Género, Postdictadura en el Cono Sur.

ABSTRACT

This paper aims to analyze, through a series of poetic texts by women in Chile and Argentina, how nation was defined in texts produced during the military regimes as well as during democratic transitions. It means, first, to observe how the idea of nation is presented in the writing of persons who suffered exclusions within the imagined community or have located away from official narratives. On the other hand, it means to explore the relationship that links women's poetry with reflections on national identity in a critical period. In this frame, we would like to demonstrate that, while generating new languages and aesthetics, women's writing also assumes different positions regarding the context in which it emerges. For this study, were considered texts by poets Diana Bellessi and Roberta Iannamico, from Argentina, and by Elvira Hernández and Alejandra del Rio, from Chile.

KEYWORDS

Memory, National Identity, Poetry of Women, Gender, South Cone during Postdictatorship

(*)Este trabajo se enmarca en el desarrollo de los proyectos Fondecyt 1110083 y DI (VRID-U. de Chile) 10-02-2, de los cuales la autora es Investigadora Responsable



La comunidad nacional, el género-sexual y la poesía

¿Cómo podemos pensar la nación en el marco del doble desafío que suponen, por lado, el despliegue de la globalización neoliberal contemporánea y, por otro, la difusión de perspectivas postmodernas que cuestionan el valor de ese nexo simbólico que liga a quienes se congregan en países o regiones; y que, en el caso de los países del Cono Sur, vincula a un universo humano, ciertamente heterogéneo, que ha permanecido junto, al menos, por dos centurias de vida en común? Por otra parte, ¿cómo se hace presente esa idea nacional o regional en la escritura de aquellos miembros de la colectividad que, por motivos de clase, etnia o género-sexual, han padecido distintas exclusiones dentro de la comunidad imaginada o se han posicionado a distancia de las narrativas construidas desde los núcleos que detentan el poder social y simbólico? También, ¿cuáles son las herramientas que pone en juego la poesía y cuáles sus tretas en los albores del nuevo milenio; cuál es el papel que quiere ocupar este género que la crítica hegemónica y el mercado, en buena medida, dejan al margen? Y finalmente, ¿cómo podemos pensar la relación entre poesía y comunidad nacional desde una producción, como lo es la poesía escrita por mujeres, que suele transitar por los bordes del canon cultural y literario?

Desde estas preguntas, me interesa indagar cómo ciertas escrituras de mujeres de Chile y Argentina crean lenguajes, que, a la vez que dan cuenta de configuraciones estéticas particulares, suponen tomas de posición frente al contexto de producción del cual emergen, y que, en el caso que estamos considerando, anclan en el período postdictatorial. Debo decir, por otra parte, que con este concepto aludo a ese largo ciclo histórico que se inicia con las dictaduras de los años 70 y que se prolonga hasta la actualidad. Período al que me parece pertinente observar de conjunto, no por disminuir el papel que tuvieron las transiciones democráticas tanto en lo que concierne a la recuperación de las libertades públicas y derechos políticos como a los intentos por hacer justicia respecto de las violaciones de derechos humanos, sino porque cada vez queda más claro que la vuelta a los regímenes constitucionales, incluso considerando las diferencias que se advierten en cada país, no representó un quiebre radical frente al proyecto de sociedad impuesto por los militares, cuyas líneas estructurantes, sobre todo en lo económico y social, en buena medida, fueron mantenidas por los nuevos gobiernos.

Observando el mismo escenario desde el campo de la literatura, el crítico brasileño Idelber Avelar (2000) ha propuesto una hipótesis productiva en la que sostiene que ciertas textualidades producidas en la postdictadura, a contrapelo de las incitaciones estatales y las demandas del mercado globalizado, no pueden ocultar su huella postraumática. Una condición que se deja ver mediante la incorporación reflexiva, en el sistema de determinaciones de los textos, de la derrota inflingida por las dictaduras a los proyectos de transformación radical que se impulsaron en la región entre finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. Desde esta condición intempestiva, entonces, ciertos textos resultan inasimilables a la lógica dominante en la medida que se resisten a circular como productos de una memoria sin restos ni fisuras, “memoria de mercado” la llama él, que genera lo nuevo desde un descarte de lo viejo, apuntando, en cambio, hacia un pasado que exige una reposición. De este modo, retomando las propuestas



benjamíneas relativas al impacto que una historia traumatizada genera sobre la capacidad y las modalidades de la narración, afirma: “la mercancía anacrónica, desechada, reciclada o museizada, encuentra su sobrevida en cuanto ruina” (Avelar, 2000: 14).

Por su parte, la poeta y crítica argentina Alicia Genovese (2010), refiriéndose a la inscripción literaria de este tipo de memorias, contrasta las posibilidades que entregan los llamados géneros referenciales, como los testimonios, los diarios íntimos o las cartas, con las que ofrece la producción poética. Al respecto, sostiene que si aquellos géneros han resultado fundamentales para instalar las demandas de justicia en el Cono Sur y, asimismo, para apoyar los argumentos que a estos mismos fines se levantaron desde las ciencias sociales o la historia, sin embargo, tampoco puede dejar de advertirse que los discursos testimoniales siempre traslucen aporías o lagunas, evidenciando que hay algo que no puede ser dicho y que, por ende, necesita ser recuperado desde sus silencios. Por su parte, la poesía, al eludir la literalidad o referencialidad directa, en la medida en que la imagen se articula desde lo oblicuo y lo sesgado, permite vincular las percepciones inmediatas con otro cúmulo de estratificaciones de sentido, y, por esa misma vía, abre el deseo hacia una deriva de la subjetividad, hacia su reflexión o cambio de dirección, dando espacio a todo un potencial de proyección y afirmación de futuro. Como si mirar de costado la muerte o la sordidez de la prisión, dice Genovese, hiciera posible, al mismo tiempo, conectarse con el enorme reservorio vital que subyace en la existencia humana y que, sin embargo, es pocas veces percibido (Genovese, 2010: 70).

Como mencioné antes, mi interés se concentra en la labor poética de una serie de escritoras de Chile y Argentina, particularmente, en cómo se pone de manifiesto en sus textos aquella resistencia o residuo indigerible a que se refería Idelber Avelar; el que, desde Alicia Genovese, también deberíamos pensar como una posibilidad de resiliencia, entendida ésta como la capacidad humana que hace posible sobrevivir a las más difíciles circunstancias de la vida e incluso salir fortalecidos y transformados por ellas.¹ Esto supone, a su vez, dar cuenta de la confluencia de dos dimensiones que se entrecruzan en las escrituras. Por un lado, desde su conexión con la memoria política, los textos que analizaré pueden ser leídos como representaciones acerca de los avatares de la comunidad nacional en un período crítico, donde se pone en tela de juicio la capacidad inclusiva del concepto de nación, pero donde, a la vez, pueden emerger configuraciones alternativas. Por otro lado, desde su clivaje sexogénico, los textos del corpus permiten observar una tensión frente a los códigos androcéntricos que desde el lenguaje penetran en la cultura, entendida desde Raymond Williams como “totalidad de la vida” (Williams, 2001: 10), condicionando la constitución de las identidades y subjetividades. Ahora bien, desde mi perspectiva, ambas dimensiones están relacionadas en estas escrituras y, por eso mismo, operan

¹ A partir de la proposición de H. Combariza, definimos resiliencia humana como la capacidad de un individuo o de un sistema social para vivir bien y desarrollarse positivamente, a pesar de las difíciles condiciones de vida y más aún, de salir fortalecidos y ser transformados por ellas. Al respecto, ver: Helena Combariza, “La resiliencia. El oculto potencial del ser humano”, en http://aiur.us.es/~kobukan/la_resiliencia.htm [Consulta 1.03.2009].



conjuntamente, modelando las respectivas revisiones críticas de la memoria y los discursos identitarios.

La comunidad en disolución: *Bandera de Chile* (1981) y *Tributo del mudo* (1982)

Elvira Hernández, en Chile, y Diana Bellessi, en Argentina, producen dos textos poéticos, en 1981 y 1982 respectivamente, que son expresivos de eso que, en palabras de Raymond Williams (1980: 150-158), podríamos definir como una “estructura de sentimiento” común. La que se plasma no sólo en estéticas que guardan estrecha afinidad sino en visiones de mundo coincidentes, que dan cuenta de la experiencia límite vivenciada por las hablantes durante los años duros de las dictaduras militares de nuestros países, cuya ferocidad represiva, más temprano o más tarde, según el caso, abrió paso a la imposición del neocapitalismo contemporáneo.

Esa política siniestra, sin embargo, no logró desactivar en ciertas personas la necesidad de ofrecer respuestas ante esas crisis nacionales, y ello se hace particularmente visible en el caso de Bellessi y Hernández, quienes toman en sus manos una tarea casi imposible: la de instalar un lugar enunciativo que, apelando a complejas estrategias, no sólo logra eludir la voracidad mortífera del terrorismo de Estado sino que hace posible la rehabilitación de un habla (rebelde, crítica, popular) que había sido violentamente confiscada. Ello les permite, por una parte, enunciar una palabra poética que, a la vez que deja asentado un cierto testimonio político, se interna en la búsqueda de un nuevo lenguaje representacional. Y, en ese mismo gesto, visibiliza a un sujeto femenino que se pronuncia contra los múltiples autoritarismos acoplados a los que se ha visto sometido, sean éstos de índole política, social y/o sexo-genérica. Así, tomando la proposición de Germán Cossio (2008) en un estudio reciente sobre las autoras, se puede afirmar que los textos de Bellessi y Hernández van dando forma a una auténtica “poética de la crisis”, que logra poner en escena las torsiones que sufre el lenguaje cuando es sometido a constreñimientos brutales, a la vez que deja a la vista las posibilidades expresivas de las “hablas políticas” que ambas poetisas instalan.

Como afirma Jorge Monteleone (2002), leyendo la poesía argentina de los años ochenta desde un argumento que también es válido para Chile, no hay duda de que la dictadura trastornó la discursividad social y el régimen de la mirada, impactando hondamente en el lenguaje de la comunidad, el que de algún modo se vio comprometido con la lógica imperante de persecución y de silencio. La poesía escrita en esos años, dice Monteleone, debió trabajar con esa lengua culpable y desde allí opuso una resistencia que se afincó en la reconfiguración de la mirada y de su capacidad enunciativa, dando forma a una estética crítica; la que traspone a la escritura un ojo concentrado hasta tal punto en la observación de los objetos que llega a producir la ilusión de transformar a la poesía en su propio objeto.²

² Jorge Monteleone, “La utopía del habla”, en *Cyberhumanitatis* 24, primavera de 2002, en http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3793%2526SID%253D260,00.html [Consulta 12.11.2007].



No es casual, entonces, que la dimensión visual de la palabra cobre tanta importancia en los textos de Hernández y Bellessi, lo que se evidencia, en el primer caso, en el particular despliegue estratégico que asumen los grafemas dinámicamente instalados sobre el soporte textual, y que se manifiesta de modo inverso en *Tributo del mudo*, aunque con el mismo énfasis desestabilizador, mediante un juego de aquietamiento y fijación observante en los objetos cotidianos, que reduce al mínimo el movimiento y la intensidad sonora de la palabra, a la vez que tonaliza en rojo sangre la mirada que se posa sobre el entorno. Estas dos perspectivas, por otra parte, no pueden sino remitir a unas hablantes que perciben los peligros que se ciernen sobre ellas y también sobre las comunidades en las que se referencian. Al respecto, dice Bellessi:

En el profundo silencio de la noche

cae una rama pequeña;

reposan los pensamientos

y el sonido se hace audible

en avalancha

Me uno al coro.

Una polilla

crepita en la llama de la lámpara (Bellessi, 2009: 176)

(...)

Navegábamos por un mar de arena.

El sol, espectralmente rojo teñía la aureola

De polvo que seguía a la nave. Un cielo de oro

Sin una nube, sin un pájaro dándole vida (Bellessi, 2009: 185)



Como ha explicado Monteleone (2002), *Tributo del Mudo* asume un proyecto discursivo que desplaza el uso de un lenguaje degradado para materializar el vacío en que había caído la significación. Desde allí, desfamiliariza el mundo perverso en el que surge la escritura, operando desde un movimiento de ida y vuelta entre el ojo y el objeto que termina por producir una resignificación del entorno cotidiano. Se trata de una *praxis* que concentra su ejercicio en la captura del detalle, y que posibilita reapropiar el espacio textual, redefiniéndolo como el lugar donde aun cabría esperar cierta misteriosa epifanía, como sugiere en una entrevista la propia Bellessi³.

Ahora bien, junto con esa estrategia de extrañamiento frente a una lengua común que se ha tornado extraña, el texto también pone en acto otro tipo de modalidades enunciativas, particularmente el desplazamiento del discurso desde el *cronotopos* en el que se encuentra instalada la hablante a otro muy distante en términos del tiempo y del espacio, como es la sociedad de la antigua China.⁴ Mediante este artificio, la hablante puede acoplar una discursividad crítica, tanto en términos políticos como de género-sexual, refractándola sobre un escenario aparentemente muy alejado de la realidad propia. De este modo, ella logra iluminar indirectamente su contexto en un movimiento que entrelaza su voz con otras voces que traslapan su protesta desde aquel escenario distante hasta el lugar en que está instalada la hablante, instalando alianza que se textualiza, de manera alegórica, en las figuras duplicadas de la hablante y la fugitiva, y en la del río. Esta última, una imagen que condensa una multiplicidad de significaciones, donde se unen, por un lado, una semántica femenina que deriva de la condición acuática del río, y por otro, una simbólica que lo define como un espacio liminar, de tránsito y frontera. Un lugar móvil en el que se pueden vincular, como en un presente continuo, las dos mujeres mencionadas en el texto: la fugitiva, escapando a través del río Amarillo, y la hablante, también perseguida, ocultándose en algún rincón ignoto del Delta del Paraná, en la Argentina.

³ Al respecto, ver el reportaje realizado a Diana Bellesi por las poetas Alicia Genovese y María del Carmen Colombo (2002): "Del viaje sin límites a la profundidad del detalle (entrevista a Diana Bellesi)". http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3792%2526SID%253D260,00.html [Consulta 12.11.2007]

⁴ Para Mijail Bajtín (1996), el *cronotopos* o unidad cronotópica define la relación que vincula la representación estética con la realidad, apuntando a algo que va más allá de la simple fusión de espacio y tiempo dentro del universo ficcional. Para Bajtín, el cronotopos es un verdadero núcleo de sentido que organiza los acontecimientos narrados, otorgándoles densidad semántica; ello, en tanto las definiciones del tiempo y el espacio en el arte y la literatura inevitablemente aparecen atravesadas por dimensiones valóricas y emocionales.



El río,
el río avanza
sin volver a remontar sus aguas,
como vos,
señora fugitiva,
los hombros apoyados
en el respaldar de madera,
y un libro de pinturas
sobre el regazo (Bellessi, 2009: 159)

La Bandera de Chile, por su parte, construido desde una dicción abiertamente polémica, en la que la ironía cobra un papel central como estrategia de enunciación, procede desde una puesta en escena diversa de la del texto anterior, haciendo eje en lo que Germán Cossio ha llamado un ejercicio de violencia simbólica sobre el lenguaje oficial (Cossio, 2008). Un procedimiento a través del cual la hablante se toma la palabra para llevar a cabo una impugnación explícita de los pilares ideológicos del discurso militar-patriarcal chileno, mediante el cuestionamiento de su nacionalismo conservador y excluyente, tanto en términos políticos como clase social y de género-sexual. De este modo, operando sobre el soporte textual como sobre un espacio a ser disputado palmo a palmo al enemigo, el poema de Elvira Hernández da curso a su particular apropiación del pabellón patrio: a su “toma de la bandera”, tal como nos dice el poema en una dedicatoria probable a los pobladores de la barriada homónima que se insinúa en el texto. Un signo que la crítica chilena Karem Pinto (2008) lee como la materialización de la alianza simbólica que el poema establece entre una sujeto-mujer que se apropia de su voz y de su cuerpo, y un sujeto social emergente, el movimiento poblacional, que en 1980 irrumpe en el espacio público en abierto desafío al autoritarismo militar:⁵

⁵ Cfr.: Karem Pinto Carvacho, “Identidad nacional en *Poema de Chile* de Gabriela Mistral y *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández”, 2008. Tesis de Magíster en Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile [www.cybertesis.cl].



No se dedica a uno
la bandera de Chile
se la entrega a cualquiera
que la sepa tomar.

LA TOMA DE LA BANDERA (Hernández, 1991, s/n)

Así, instalada en esta política insurreccional frente a los signos, que se textualiza de múltiples formas en el espacio de la página: con hoyos y silencios, con indicaciones de movimiento, con reiteraciones léxicas de sentido irónico, con duros sarcasmos y hasta figuras grotescas, la hablante se hace cargo de esa imagen-sinécdoque de la patria, la bandera, con el objeto de arrebatársela a las manos militares y de resignificarla como el símbolo más representativo de la marginación social, política y sexo-genérica de las grandes mayorías, a la vez que como el emblema por excelencia de una resistencia que de ahí en más ya no sería acallada. En este escenario y apelando a esta voz poética enrarecida, ella hablará para (re)presentar a una *otra* bandera de Chile, la de los perseguidos y humillados, quienes suelen semantizarse en femenino, al igual que el sujeto-mujer. Bandera que la hablante exhibe como la contracara siniestra de esa tela prolija que es forzada a acompañar los actos oficiales, y que, en el final del poema, termina optando por el silencio, asumiendo a éste como el modo más radical de resistir ante un lenguaje culpable que, sólo en su negatividad resistente, en sus huecos (como se trasluce en la disposición gráfica del texto), deja fluir todo su potencial contestatario:

La Bandera de Chile no se vende
le corten la luz la dejen sin agua
le machuquen los costados a patadas
La Bandera tiene algo de señuelo que resiste
no valen las sentencias de los jueces
no valen las drizas de hilo curado



La Bandera de Chile al tope

(Hernández, 1991: 30)

(...)

La Bandera de Chile es usada de mordaza

y por eso seguramente por eso

nadie dice nada

La Bandera de Chile declara dos puntos

su silencio

(Hernández, 1991: 33-34)

La comunidad en recomposición: *Santiago Waria* (1992) y *El jardín* (1993)

¿Qué ha ocurrido con estas poetas que han logrado sobrevivir a la hecatombe?, ¿cómo reconfiguran la comunidad tras la derrota y el derrumbe de los proyectos colectivos?, ¿cómo la nombran, y se nombran, en un escenario en que el neoliberalismo y sus secuelas teóricas parecen poner dificultades insalvables al rearmado del tejido social, negando cualquier posibilidad de un proyecto futuro que ancle en la herencia de un pasado que se quisiera clausurado para siempre?

Santiago Waria, el libro que Elvira Hernández entrega al inicio de la transición chilena, en 1992, ofrece ciertas claves para pensar esas interrogantes desde la experiencia de una sujeto que, al igual que la que había emergido en *La Bandera de Chile*, no duda en situarse a distancia de las incitaciones amenazantes que recibe desde el poder. Un poder que, más allá del recambio de personal político operado con la vuelta a la democracia, y de los arreglos cosméticos con los que intenta camuflar su cara añeja, no puede ocultar su deuda con la dictadura que le dio origen, y que, en buena medida, permitió su consolidación. Frente a este nuevo emprendimiento transformista, sin embargo, la hablante se niega a bajar la guardia y, una vez más, asumirá una postura resistente y a cara descubierta. La que, en este caso, se visibiliza en el ejercicio



impugnador de una voz proferida desde una trinchera poético-política que vuelve a posicionar a la ironía y al sarcasmo como las estrategias privilegiadas de su enunciación:

Recientemente ha llegado un comunicado a mi posición. [...] Se me ordena levantar la Retaguardia y abandonar el armamento. [...] Se me recomienda no ir a la zaga y visitar a la familia; conocer y reconocer un mundo que progresa día a día. Me aseguran que si me integro y firmo la tranquilidad no tendré problemas a la Derecha de Dios.

Mis armas son mi vida,

Elvira Hernández (poema "Zaga y final", s/n)

Armada con su dignidad y con apenas unas ropas pobretonas enfundándole el cuerpo, la hablante del poemario (a veces, Elvira; a veces Teresa, la sola, la vieja, la sabia: contracara del seudónimo que utiliza la autora y que funciona como otra figura que multiplica su voz⁶) se lanzará a deambular por Santiago, la capital de un país que pareciera anhelar mirarse en una imagen próspera y moderna, que no registrara rastro alguno de un pasado conflictivo.⁷ Esta imagen latente, sin embargo, nunca será convalidada en el discurso de la hablante, pues, por el contrario, lo que ella observará en su recorrido es una urbe que está entrando en una etapa nueva, y no menos tortuosa, de una historia centenaria. Una historia que es aludida en el mismo título del libro: *Santiago Waria, 1541-1991*; el que, tanto desde su doble registro lingüístico, el castellano y el mapuche, como desde su alusión al peso que el legado de la Conquista endosa sobre la actualidad, configura el referente trágico desde el cual el presente de la ciudad debiera ser pensado.

Por esas calles andará la hablante, delineando su trayecto, por lo general solitario y siempre auto-reflexivo, a través del cual descubrirá a la urbe y se reconocerá en ella, espejeándose en los múltiples fragmentos que le ofrece esta ciudad caída, poblada de seres vacíos y asediados:

[Santiago:]

⁶ Raquel Olea sostiene que si los libros de Elvira Hernández han fabricado a su autora, una escritora que ha preferido este nombre casi anónimo, incluso frente al más sonoro de Teresa Adriasola, en este texto Elvira parece dibujar a esa otra autora que emerge en el primer poema ("Anda Sola Teresa vieja..."). Cfr.: Olea (1996, s/n).

⁷ Como afirma Magda Sepúlveda, el gesto de Elvira Hernández guarda relación con las caminantes que instalan otras poetas en la ciudad de la transición, entre ellas, Eugenia Brito, Malú Urriola, Carmen Berenguer y Marina Arrate. Agradezco a la autora por permitirme consultar su excelente estudio: "No hay calle que por bien no venga: mujeres y ciudad en la poesía chilena (1989-2006)" (manuscrito).



Alto contraste /

Estilo Callampero y Bursátil (“Xerografía santiaguina”),

Robótica y Mendicante (“Letras & Letrinas”),

Una ciudad que ha perdido toda señal de identidad, donde conviven sin contradicción el lujo del penthouse y la sordidez de la pelea callejera (“Karate Kafkiano”), la *City* financiera y el *cité* donde no se esconde la miseria (“Poema Santiago Waria”). Un espacio en el que, sin embargo, la hablante aun escucha el murmullo de la presencia/ausencia de los que ya no están: sean éstos los mudos rostros mapuches que observan a *Santiago waria* desde el fondo de la historia o los espectros más recientes de los desaparecidos que también la rondan.

Así, auscultando la ciudad a contrapelo, desde una mirada sospechosa que persigue huellas y signos por entre los pliegues ruinosos de las formas llamativas y las frases altisonantes, la hablante irá poniendo una palabra cáustica en las llagas que aquéllas quisieran ocultar. Una *praxis* que ella profundiza con el registro recuperador de ciertos restos materiales, que han quedado adheridos a sus muros y veredas, y en los que todavía se dejan ver, como en un palimpsesto, las huellas fantasmales de aquellas figuras que, como las de los héroes muertos, se niegan a desaparecer de la superficie urbana. Rostros que, por el contrario, distinguiéndose entre los desechos que se acumulan cotidianamente, logran experimentar una sobrevida a través de la palabra de la hablante, como ocurre con la figura de Jécar Necme, el último asesinado de la dictadura:

El barrio “turco” vive de su última liquidación

Viven los caras duras viven los cara’e palo

¡Jécar vive! (Poema “Santiago Waria”, p. 39)

Como sugiere el análisis de Raquel Olea (Olea: 1996, s/n), lo que nos ofrece *Santiago Waria* es un texto-memoria de la individuación ciudadana. Desde mi perspectiva, no obstante, debiéramos radicalizar esta interpretación para pensar aquella experiencia como el proceso de construcción de ese sujeto crecientemente despojado de su poder ciudadano. Un sujeto que se constituye en el marco de una democracia flaca y de una sensación de vacío postmoderno que tiene poco de espontánea: “no es el vacío es el vaciado”, dice la poeta en “Letras & Letrinas”. Y es precisamente en este marco que el poemario indaga en la estructuración de un lenguaje, que, metonimizado en las letras del alfabeto que dan inicio a cada uno de los poemas (de la A a la Z), intenta dar algún



sentido a los fragmentos de una historia que se resiste a ser narrada acriticamente, es decir, desde el aplanamiento de sus nudos trágicos.

Ahora bien, desde ese mismo lugar irreductible que nos entrega el texto de Elvira Hernández, quiero retomar el diálogo con la producción de Diana Bellessi, poniendo en relación *Santiago waria* con el poemario *Jardín*, que la poeta argentina publica en 1993. Se trata de un libro que, con sus propias características y énfasis, también da cuenta de los movimientos de un sujeto femenino contemporáneo, inserto en una colectividad que aun no se recupera de la devastación producida por la última dictadura. Un texto que se inserta en un espacio cultural donde se hace evidente el desencanto ante una democracia trunca, que, hacia el final del milenio, evolucionaría hacia una crisis que erosionaría hasta los huesos la idea de una comunidad integrada. Leído a la luz de esta trama, el poemario de Bellessi se recorta como una reflexión profunda en torno a los poderes reconstituyentes de una poesía que, anclada hondamente en su tiempo, no sólo no elude su condición postraumática sino que la asume como el punto de partida para contribuir, desde una estética y una ética, en la tarea colectiva de restituir voces y proyectos arbitrariamente suprimidos.

El texto procede desde el despliegue de una imagen, la de un jardín que exige arduas preocupaciones a su autora. Imagen que alegoriza, a través de esos cuidados, el proceso de recreación de un yo que tiene por sustento el rescate de una memoria individual, pero que es también social (Williams, 1980: 150-158), a través de un tránsito cuyos hitos están señalados en los títulos de las secciones del texto: Golpe de Estado, Estado de Derecho, Leyenda y “Un día antes de la revolución”. Estas denominaciones, que sobreponen una nota referencial en un texto que, como un *hortus conclusus*, parece encerrado en sus propios límites, no sólo permiten refractar en él los condicionantes de la época en que es producido, sino que también permiten iluminar el modo en que se gesta y afirma una subjetividad-mujer que arrastra un lastre histórico de ilegitimidad intelectual, como bien ha sugerido Jorge Monteleone (2000). A través de esos hitos, sostiene Monteleone, el texto logra metaforizar el trayecto que va desde la “negación de garantías” impuesta sobre esa voz poética, a la búsqueda de modos expresivos propios, que oscilan entre el deseo de decirse y la amenaza permanente del vacío, hasta comprender que la prohibición de su palabra obedece a una circunstancia histórica y no a una condición esencial. Este proceso, por lo tanto, no deriva en la mudez de la hablante sino, por el contrario, en su expectativa de un advenimiento utópico - amoroso y revolucionario, a la vez -, que es significado en la escritura como el momento de la posesión del tiempo y la palabra.

Ese deseo de transformación y empoderamiento subjetivo es el que toma forma en el texto, materializándose en una figura matrística que emerge desde la voz de la hablante, y que es a la vez acogedora y deseante, y por eso mismo, filosóficamente anterior a la Ley del Padre. Esta figura, que se desentiende de la voluntad vacía de un poder que sólo se quiere igual a sí mismo y que, por ende, resulta anulatorio de *lo otro*, nos introduce, por lo tanto, en otro mundo de significados. Los que remiten, por una parte, a un anhelo de continuidad de la vida que se metaforiza en la proyección o disolución de la madre en sus hijos. Y por otro, a una praxis que procura la religazón de los vínculos humanos, lo que sólo sería pensable (y posible) a través del libre juego de las subjetividades y del reconocimiento mutuo, igualitario y amoroso de las diferencias.



Qué quiere el poder. Ni siquiera
al sujeto que lo tiene
Quiere
ser el instante completo
que abolió la duración
y la diferencia. Igual a sí
autónomo, eterno. La madre en cambio
desea
caminar por la pradera entre sus hijos
Aceptar la muerte y poner
su heredad en la diferencia. Sueña
y está hecho del detalle
Lo que hicimos juntos, lo no hecho
Se disuelve entre sus hijos

(Bellessi, 2009: 505-506)

Memorias de nueva generación: Roberta Iannamico y Alejandra del Río

En esta última parte del trabajo quisiera agregar algunas referencias a las voces que advienen al escenario poético del Cono Sur entre el finales del siglo XX y el inicio del presente, pues me parece central detenerse a observar cómo las generaciones más jóvenes se hacen cargo de la pesada herencia recibida, y cómo procesan estéticamente la relación entre la historia personal y la colectiva. Al respecto, y atendiendo a la situación argentina, Alicia Genovese (2003) señala que en la poesía producida a partir de los noventa, es frecuente encontrar remisiones a la violencia política de los años de la dictadura, desde una óptica que pone en juego una mirada muy poco complaciente, hasta impiadosa, sobre el mundo público, y también (y fundamentalmente) sobre el ámbito privado. Este último, un espacio que, lejos de aparecer como un lugar de resguardo, suele representarse como la caja de resonancia desde la cual la generación de los hijos de los militantes de los años setenta experimentó el horror que se desataba en el afuera. En este contexto, no puede extrañar la centralidad que en las nuevas generaciones poéticas cobra la recuperación de la memoria de la infancia, lo que debe comprenderse a la luz de ese proceso



social mayor de búsquedas en torno a una reconfiguración identitaria en una época postraumática. Estas memorias emergentes, en opinión de Genovese, se trabajan desde múltiples lenguajes y modalidades expresivas; pero, sin embargo, suele predominar en ellas un ejercicio de hibridización entre el lenguaje poético y otros tipos de discurso que lo interfieren, particularmente los que provienen de los *mass media*, como el cine, el comic o la TV, lo que termina por cuestionar la condición cerrada o pura de la poesía.

Roberta Iannamico (1972), por ejemplo, se instala desde ese registro íntimo-doméstico al que hemos hecho referencia, conformando un mundo de escenas y juegos propios de la infancia (de rondas, películas y fiestas de cumpleaños) para resignificarlo como un espacio desde el cual es posible volver la mirada a una historia personal que inevitablemente aparece tocada por el contexto social. En el poema “Caracoles”, incluido en la antología *Niña bonita* (2001), por ejemplo, la hablante recupera la figura de unas cebras aparecidas en un programa de televisión en blanco y negro (una ineludible marca epocal). Y, desde allí, ironiza sobre un mundo degradado e incomprensible en el que los tiempos aparecen confundidos pues, en el ayer como en el ahora (un presente que prolonga la impunidad de los crímenes cometidos hace más de treinta años), los malvados imponen su ley y conviven siniestramente con los inocentes

todos sabemos
que una cebra tras las rejas
es una redundancia
así que hacen lo que se les canta
...
Hacen el mal sin mirar a cuál
atacan con fiereza
después brindan.

(Citado por Genovese, 2003)

En uno de los poemas de *El collar de fideos* (2001), por su parte, la voz poética se interioriza para dar espacio a una reflexión que aparece claramente marcada por la experiencia de género-sexual, a través de la cual se explora en los condicionamientos que afectan la conformación de la identidad femenina, desde una perspectiva que parece haber hecho propios los postulados de las pensadoras y poetas feministas argentinas de las décadas anteriores, desde Alfonsina Storni a las actuales. Instalada en esta vía, la palabra de la hablante transita desde lo individual a lo múltiple,



desde un nosotras colectivo a un yo personal, moviéndose a través de un registro memorioso en el que emerge una visión descarnada del eje genealógico familiar que la ha constituido como sujeto. Así, adoptando una palabra irónica que se transforma en dura autoironía, la hablante denunciará aquellos gestos y acto que, encarnados en los cuerpos femeninos, como cuerpos sexuados e históricamente determinados, van operando el modelado de las distintas subjetividades a partir de la interiorización de una violencia simbólica, cotidiana y naturalizada, que estrecha o directamente anula la libertad y las opciones de las mujeres:

Todas nos empezamos a parecer a nuestras mamás

cuando pasa el tiempo

nos ponemos grandotas

percheronas

la mirada

más hermosa

como de alguien que puede

defenderse de todo

como de alguien que está enamorada de sí misma

[...]

Todas las madres

guardan la memoria de la primera

mi bisabuela se suicidó

cuando mi abuela tenía

siete años

-una traición de amor-

tomó el veneno y estrelló

la jarra contra la pared



delante de su hija
dicen que primero
se preparó
se pintó
se puso las alhajas
se peinó el pelo rubio
frente al espejo
sin dejar de mirarse
con ese gesto que repite
todos los días mi mamá
y que yo
estoy empezando
a repetir

(Poema incluido en Nachón, 2007: 145)

Volviendo la mirada al escenario chileno, es posible descubrir que varias de las ideas que sugería el trabajo de Genovese para la escena poética argentina, también se hacen presentes en este otro espacio nacional, el que, con sus particularidades históricas, también enfrenta los conflictos socio-simbólicos derivados de la búsqueda de una recomposición identitaria en tiempos postdictatoriales. En este contexto, no puede extrañar que en muchas escrituras de estas nuevas generaciones también resuenen los ecos de un pasado familiar que siempre aparece vinculado a una historia mayor: la del país y su carga de tragedia, dando lugar a la configuración de ciertas narrativas poéticas del yo que resultan procesadas desde una clave íntimo-privada. Por otra parte, y en conexión con la poesía de mujeres de los años ochenta, también es frecuente encontrar en muchos de estos textos, tanto de mujeres como de varones, una visión crítica acerca de los patrones culturales androcéntricos, los que fueron tan ampliamente explotados por el nacionalismo militar chileno. Al respecto, como señala el crítico Javier Bello (2010), ya en el marco de la transición, la articulación de esa mirada cuestionadora del androcentrismo también suele ser concomitante con la visibilización de distintos discursos acerca del cuerpo y la sexualidad, los que ponen de manifiesto el devenir de un deseo múltiple que no necesariamente discurre por los cauces demarcados por el patriarcado y la heteronormatividad.



Varios de los poemas que integran el *libro material mente diario 1998-2008* (2009), de Alejandra del Río, son afines a las perspectivas que acabo de reseñar, tanto en lo que hace a la revisión de la propia infancia en clave política como a la inflexión de género-sexual que inevitablemente está imbricada con aquélla. En este marco, vale la pena retomar el comentario de la crítica Lorena Amaro, quien, refiriéndose al poemario, destaca el trayecto de retorno que marca la dinámica del texto. Al respecto, sostiene que, tras los extensos recorridos que despliega la hablante, desplazándose por un sinnúmero de tradiciones poéticas y ciudades lejanas, desde Berlín o Praga al Rangoon nerudiano y la mítica Sión, el gesto fundamental que deja asentado en el libro es el del regreso: “y regresa a sus lugares como animal herido para enunciar un poema agónico en el cuarto de la infancia”, dice Amaro, para desde allí volver a salir y retornar herida (Amaro, 2009).

De este modo, la hablante insiste una y otra vez en la afirmación del retorno a un país cruel e irremediadamente perdido; un territorio al que, sin embargo, ella convoca con dejo amoroso desde la fidelidad a un cierto espacio originario donde parece haber radicado, precaria y dolorosamente, el inicio de un proceso creativo. Es ésa la invocación que queda explicitada en el poema “Simultánea y remota (Santiago de Chile, año 1980)”, un texto donde ella produce esa vuelta simbólica, a la vez momentánea y eterna, al cronotopos de la infancia; una escena que la hablante reconstruye desde la mirada y la voz de una niña lúcida, y en absoluto inocente frente al entorno feroz que la rodea y al que percibe a punto de estallar. Es la voz de esa pequeña, entonces, la que nos interpela, haciéndonos saber que habita una casa cercada, no por monstruos imaginarios, sino por amenazas latentes y reales; una casa en la que este ser desamparado, que insiste obsesivamente en recordarnos que sólo tiene ocho años, no encuentra el anclaje vital que requiere su supervivencia. Inmersa en este ambiente persecutorio y emocionalmente frágil, sólo la escritura despuntará salvadora para ella, como también lo fue para su doble: la joven Ana Frank; escritura que toma forma en una poesía inicial que ella rememora desde la recuperación de una de esas preguntas nerudianas que impactaron su imaginación de niña triste: ¿por qué se suicidan las hojas cuando se sienten amarillas?

Tengo ocho años
vivo en una ciudad sitiada por el ojo carnicero
mi vida transcurre tras los armarios de Ana Frank
y cuando salgo a la escuela
noto miradas esquivas

[...]



Tengo ocho años
mis ocho años no tienen inocencia
en casa pregunto

Nada se me oculta

[...]

Tengo ocho años y un cisne
durmiendo el sueño mortal en mi hombro
insisto en hacerme una pregunta
*¿por qué se suicidan las hojas
cuando se sienten amarillas?*

(Del Río, 2009: 64-65; destacado en el texto)

Como decíamos al comienzo, la poesía producida en el Cono Sur en los años postdictatoriales, particularmente en lo que hace al territorio escritural de mujeres, no sólo opera como la plasmación estética de heridas y resistencias que, con tesón, regresan a la página para volver a ser nombradas. Por otra parte, esa poesía también debe ser pensada como un espacio textual donde es posible detectar una sostenida capacidad de resiliencia, apuntando al intento por lograr una supervivencia personal y colectiva que merezca la pena ser vivida. Al respecto, es útil revisar otro poema de Alejandra del Río, que traduce cabalmente esta idea, y cuyo título echa mano de aquel concepto: “Resiliencia” (en *material mente diario*), para aludir precisamente a esa voluntad de sobrevida. La que, en este caso, es registrada desde la experiencia de una hablante, ya no niña sino adulta, que ha logrado sobreponerse a un riesgo extremo y que hoy puede recordar aquellos juegos con sus amiguitas del barrio, que se desarrollaban en medio de un escenario de muerte. En dichos juegos, las niñas solían encarnar proyectivamente a sus madres y mayores en unas historias de terror inventadas, donde pululaban huérfanos y se enterraban niños muertos. Sin embargo, en esas escenificaciones ellas también lograban implantar un cierto “reino de justicia”, instalando una lógica distinta a la imperante, a partir de la cual era posible exorcizar aquellos demonios que las acosaban como consecuencia de vivir en contacto cotidiano con realidades inasimilables para esas subjetividades en formación. Y quizás sea la propia supervivencia de la



hablante-adulta la prueba más fehaciente de la efectividad de aquellas estrategias de la [in]conciencia infantil.

Nunca jugábamos a ser madres

sólo en historias de terror

Abandonaban niños en la puerta de la casa

vivos y muertos

debíamos enterrarlos

formar un sindicato de huérfanos

implantar su reino de justicia

[...]

La muerte era nuestra niñera de día y de noche

bebía en el salón junto a los conspiradores

La muerte se sentaba a la cabecera

vigilaba compadecida su guadaña

se quedaba quieta

alcanzaba a rozar algunos rizos

algunos miembros prescindibles.

(Del Río, 2009: 62-63)



Breve coda

Historias como las que acabo de referir inevitablemente nos llevan a pensar, como alguna vez sugirió el crítico brasileño Antonio Cândido, que la poesía no sólo porta un alto valor estético sino que ella posee además un importante valor humanizador que es preciso destacar, en tanto brinda cauces para efectuar ejercicios sanadores a los cuales todas las personas debieran tener acceso. Como afirma Cândido, si parece imposible que alguien pueda mantener el equilibrio psíquico sin soñar, es probable que no pueda existir equilibrio social sin literatura, pues ella confirma al hombre en su humanidad, incluso en gran medida porque actúa de forma inconsciente. De este modo, junto con otras formas concientes de inculcación intencional, históricamente cada sociedad ha creado sus manifestaciones ficcionales, poéticas y dramáticas, las que siempre tienen relación con sus impulsos, creencias, normas y deseos. Pues la literatura no sólo confirma o niega, propone y denuncia, sino que provee a las personas de las herramientas y la posibilidad de experimentar dialécticamente los problemas (243).

De este modo, y como dejan en evidencia los relatos de las poetas que acabo de comentar, el juego libre con la imaginación y con los recuerdos, así como la autorreflexión que está involucrada en el ejercicio poético, quizás sea un modo posible e idóneo para lidiar con experiencias y emociones que suelen sobrepasar nuestros recursos de comprensión racional. Por esta vía también, es posible que la poesía, y más ampliamente toda literatura, pueda contribuir a estimular un proceso de resiliencia que nos devuelva, en tanto seres humanos, la capacidad de apertura hacia la complejidad del mundo y de los seres, haciéndonos más comprensivos frente a nosotros mismos, frente a nuestras propias trayectorias, y también frente a las de otros y otras.



Referencias

Amaro, L., "La enfermedad del regreso. Material mente diario, de Alejandra del Río". Extraído de <http://lacallepassy061.blogspot.com/2009/09/la-enfermedad-del-regreso-material.html> [25.04.2010]

Avelar, I. (2000) *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.

Bajtín, M. (1996) El cronotopo. En Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Bellessi, D. (1982) *Tributo del Mudo*. Buenos Aires: Sirirí.

_____ (2009) "El jardín", en *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bello, J. (2010) *Poesía chilena 1990-2005. Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río, Germán Carrasco*. Tesis doctoral, manuscrito no publicado.

Combariza, H. (s/f) *La resiliencia. El oculto potencial del ser humano*. Extraído de http://aiur.us.es/~kobukan/la_resiliencia.htm

Cossio, G. (2008) *Sólo cuento con mi lengua. Hablas políticas y campos en disputa en Tributo del Mudo, de Diana Bellessi, y La Bandera de Chile, de Elvira Hernández*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Versión electrónica en: www.cybertesis.cl

Del Río, A. (2009) *Material mente diario 1998-2008*, Santiago: Cuarto Propio.

_____ (1999) *Escrito en Braille*. Premio de Literatura "Eusebio Lillo", I. Municipalidad de El Bosque, Santiago de Chile.

Genovese, A. Marcas del grafitti en los suburbios: poesía argentina de la postdictadura. *Revista Iberoamericana-Pittsburg* 2003, V. LXIX, Nº 202: 199-214.

_____ (2010) Entre la ira el arte del olvido: testimonio e imagen poética. En Varios Autores, *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago: Ediciones Böll Cono Sur.



Genovese, A. y Colombo, M. (2002) Del viaje sin límites a la profundidad del detalle (entrevista a Diana Bellessi). Revista *Cyberhumanitatis* N° 24, primavera de 2002. Extraído de

www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3792%2526ISID%253D260,00

Hernández, E. (1991) *La Bandera de Chile*. Tierra del Fuego. Buenos Aires. Extraído de www.memoriachilena.cl

_____ (2000) *Santiago Waria*. Santiago: Cuarto Propio.

Monteleone, J. (2002) La utopía del habla. Revista *Cyberhumanitatis* n. 24, primavera de 2002. Extraído de

http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3793%2526ISID%253D260,00.html

Nachón, A. (ed.) (2007) *Poetas argentinas (1961-1980)*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Olea, R. (1996) Elvira Hernández: autora de sí misma. En Elvira Hernández, *Santiago Waria*. Santiago: Cuarto Propio.

Pinto Carvacho, K. (2008) *Identidad nacional en "Poema de Chile" de Gabriela Mistral y "La Bandera de Chile" de Elvira Hernández*. Tesis de Magister en Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Versión electrónica en www.cybertesis.cl

Rojo, G., Salomone, A. y Zapata, C. (2003) *Postcolonialidad y nación*. Santiago: LOM.

Rojo, G. (2006) *Globalización e identidades nacionales y postnacionales ¿De qué estamos hablando?*. Santiago: LOM.

Sepúlveda, M. (s/f) No hay calle que por bien no venga: mujeres y ciudad en la poesía chilena (1989-2006) [manuscrito no publicado].

Williams, R. (2001) *Cultura y sociedad, 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva visión.

_____ (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.