

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN

INSTITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATOLICA
DE VALPARAISO**

**¿DÓNDE RESIDE LA MEMORIA? ESPACIOS DE LA
POSTDICTADURA EN LAS OBRAS DE ELVIRA
HERNÁNDEZ, CARMEN BERENGUER Y MALÚ URRIOLA**

**Trabajo de Investigación correspondiente al Seminario de Graduación
para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica**

Profesor Guía:

Claudio Guerrero Valenzuela

Alumno:

Javiera de los Ángeles Díaz Donoso

Viña del Mar, Enero-2016

*Hasta allí me siguió, como una sombra,
el rostro del que ya no se veía
y en el oído me susurró la muerte
que ya aparecería.
Allí yo tuve un odio, una vergüenza,
niños mendigos de la madrugada,
y el deseo de cambiar cada cuerda
por un saco de balas.*

*Eso no está muerto,
No me lo mataron
Ni con la distancia
Ni con el vil soldado.*

(Silvio Rodríguez –“Santiago de Chile”)

DEDICATORIA

Las mejores cosas de la vida nunca son fáciles de alcanzar. A veces hay que ser valientes y avanzar con convicción pese a que todo hacia adelante se vea oscuro.

Por eso quiero dedicarle este trabajo a las personas que me alentaron: mi familia, mis amigos y mis compañeros y compañeras de universidad más cercanos. Nombrarlos sería poner a prueba una capacidad que no tengo pero que, no obstante, aprendí a admirar: la memoria.

Los quiero, gracias por todo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
Capítulo 1: Interrogar a la ciudad.....	8
1.1 Interrogar al pasado	8
1.2 La ciudad chilena de postdictadura.....	10
1.3 Poesía y ciudad	13
1.4 Conclusiones.....	21
Capítulo 2: Violencia y sentido de pertenecer.....	24
2.1 La relación entre ciudad y cuerpo.....	24
2.1.1 Chile y la memoria: el cuerpo forzado.....	26
2.1.2 Pertenecer al territorio desde la poesía: la ciudadanía corpórea	29
2.2 El cuerpo violentado: la patria apátrida	41
2.2.1 Cuerpo y censura.....	42
2.2.2 Cuerpo y violencia	43
2.2.3 Cuerpo y horror	46
2.3 Conclusiones.....	49
Capítulo 3: Los espacios cerrados	52
3.1 Modernidad entre cuatro paredes.....	52
3.1.1 Lugar antropológico: el traslado de lo público.....	54
3.1.2 La casa: el espacio privado.....	55
3.2 Poesía y espacios cerrados: la tensión entre lo público y lo privado	56
3.2.1 El bar, las bodegas y los lupanares: la democracia que hace falta.....	56
3.2.2 La casa: el yo por dentro	64
3.3 Conclusiones.....	68
CONCLUSIONES GENERALES	70
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	74

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación pretende ahondar en la percepción que tienen tres poetas insignes de nuestro corpus nacional respecto a la ciudad de la postdictadura, entendida esta como la evidencia más visible de las políticas oficiales de la memoria y también –paradójicamente- como el olvido en su expresión más concreta en cuanto la materialización del discurso del progreso. Las obras escogidas son *Santiago Waria* (1992) de Elvira Hernández, *Naciste Pintada* (1999) de Carmen Berenguer y *Dame tu Sucio Amor* (1994) de Malú Urriola, publicadas en dicho contexto.

El fin de la dictadura en Chile trajo consigo varios cambios, muchos de ellos relacionados directamente con las promesas de alegría y paz, en contraste con lo oscuro y conflictivo que había sido el régimen de Pinochet. Conforme pasaron los años, estas promesas se tradujeron en olvido, amnistías a los responsables e injusticia para las víctimas, todo ello en complicidad con el discurso oficial, cuyos ejes eran y son el progreso, la conciliación y el “nunca más”. Paralelo a esto, la escena cultural chilena intentaba reunificarse y recuperarse del apagón que significó el régimen. Particularmente en la literatura y, en palabras de Eugenia Brito (1990), se produjo un cambio en el paradigma, pues se generó:

(...) un programa literario, que desde el lenguaje, cifrado y vuelto a cifrar, en su máxima opacidad, desarrolla las claves, tanto literales (formales) como potenciales (metafóricas) para la configuración de un mapa cultural que contiene en su interior un imaginario que emerge en ese periodo con una fuerza mucho más potente que la de los periodos anteriores (11)

Este imaginario del que habla Brito permite, tal y como ella lo menciona, interrogar al pasado, al mismo tiempo que dar cuenta de la violencia desde un lenguaje también violentado pero ahora liberado aunque igualmente herido. Dicha interrogación tiene como punto final (o de partida) los cimientos de la historia latinoamericana, donde queda en evidencia una cultura fundante opresora (12) que ha trascendido a todos los ámbitos de la cultura. De esta manera, las poetas escogidas y sus obras serán escudriñadas desde su retórica, para encontrar ahí ese lenguaje y, junto con él, el imaginario que pretende liberarse de esta marca opresora y violenta que en un primer momento atañe directamente a la

dictadura, pero que también contiene discursos de otras épocas que vuelven al presente como fantasmas, sumándose con terrible coherencia a la violencia silenciosa del contexto pos-régimen.

Desde este punto de vista, el trabajo de investigación se asienta sobre una hipótesis de lectura que toma la herencia de la dictadura (y de la Historia) más física y concreta como lo es la ciudad y sus representaciones poéticas como hábitat natural. Desde ahí se desliza el acto de habitar y transitar por ella como un ejercicio melancólico, dado que la ciudad como espacio físico y público resulta hostil y violenta en todas sus formas. Por su parte, esta melancolía se proyectaría en un sentir más físico que atañe al cuerpo en cada una de sus dimensiones, entendiendo a este también como un “espacio menor” que ha trascendido la Historia en cuanto depósito de ideas que transita, vive y se adapta a “espacios mayores” como la ciudad. Si se considera que el cuerpo es además una suma de ideas, sentimientos y materialidad y que como tal recibe todos los embates de determinado lugar o contexto histórico, se podría afirmar que en cuanto el cuerpo es afectado mediante la violencia, como ocurrió en la dictadura chilena y también en otros episodios determinantes para nuestra historia nacional, se afectaría también su condición de “espacio menor” insertado en un “espacio mayor”, lo que cambiaría el sentido de pertenencia y el modo de concebir la realidad que lo rodea. Así también y en oposición a los lugares abiertos y públicos, los lugares cerrados serían símbolo de la resistencia al contexto y refugio para esta entidad vejada.

Para lograr una acabada exposición y resolución de la hipótesis de lectura, este trabajo contempla un análisis comparativo de diversos fragmentos de las obras poéticas escogidas. Dicho análisis será apoyado por teoría pertinente que pueda ayudar a una interpretación adecuada a los objetivos planteados. En lo relativo a su presentación, la investigación estará separada por tres capítulos que abordan diversas temáticas: el primero indagará principalmente en el acto de transitar por la ciudad por parte de las poetas, entendiendo la ciudad como una suerte de materialización de los ideales de conciliación y progreso, cuyo costo se traduce en la marginación ya sea de ellas mismas o de otros sujetos que guardan microhistorias que no suelen corresponder con las macrohistorias; el segundo analizará la representación poética del cuerpo (femenino) violentado y cómo esta violencia (ya sea

física, psicológica o simbólica) altera el sentido de pertenecer e identificarse con la ciudad que habitan y el discurso que esta misma contiene; y por último el tercer capítulo identificará y analizará la importancia que tienen los lugares cerrados insertos en la ciudad para estas poetas y como estos escenifican la interioridad del yo poético. Cada capítulo considera también sus conclusiones respectivas del análisis realizado.

El objetivo es finalmente entender cómo se vive en una ciudad que aún registra en su estructura la violencia de tiempos pasados pese a las promesas de cambio y justicia y cómo el lenguaje poético contribuye a crear un imaginario incómodo para los discursos oficiales. Los ejercicios de memoria que representan estas poéticas son, en este sentido, disidentes pero también nostálgicos en cuanto no aceptan el avance del tiempo y la sepultura de los ideales y del recuerdo. Para estos efectos, la ciudad funcionaría como un telón de fondo donde se desenvuelven historias y se suprimen otras y donde los lugares públicos se hacen del monopolio de la lectura del pasado, cuando en realidad este merece muchas versiones. El trabajo que se extiende a continuación pretende mostrar esa lucha por nombrar el pasado, así como también a las personas que formaron parte de él pero que quedaron en el olvido “oficial”, el mismo que no sabía que podía ser cuestionado hasta ahora, que la cultura y las artes despertaron para tensionar la identidad y el recuerdo colectivos.

Capítulo 1: Interrogar a la ciudad

1.1 Interrogar al pasado

El constructo “interrogar a la ciudad”, lejos de ser una mera frase retórica para significar una búsqueda de respuestas aleatorias, lo que realmente quiere significar es un transitar por la ciudad que se representa emocionalmente cargada, cuya razón de ser es la de rescatar otras discursividades extra oficiales, o bien la propia, que han sido convenientemente sepultados en el olvido. En este sentido, la ciudad se situará en este análisis como un concepto abstraído al que efectivamente se le puede interrogar pero que además posee su propia dinámica si se le considera en un contexto histórico determinado, en este caso la postdictadura chilena a fines de los años ochenta. En otras palabras, este trabajo no se circunscribirá a ciudades específicas, sino que al concepto mismo inserto en un determinado periodo histórico y como este a su vez es depósito de ciertos resquicios u “obstáculos” para la memoria colectiva oficial.

Dicho lo anterior, el siguiente paso metodológico sería definir el concepto de ciudad. Al igual que las disciplinas que la estudian, dicho concepto goza de múltiples acepciones y dimensiones. El geógrafo y académico catalán Jordi Borja (2003) la considera como la mayor evidencia de la facultad humana de crear e implementar en la realidad una idea: “si lo que nos distingue del resto de los seres vivos es la capacidad de tener proyectos, la ciudad es la prueba más evidente de esa facultad humana” (26)¹. Desde este punto de vista, la ciudad sería, en un comienzo, un constructo mental y como tal estaría determinado por una serie de ideas que luego encontrarían una manera de manifestarse en un plano concreto.

¹ Ángel Rama en su ensayo *Ciudad Letrada* (1984) explica el ideal con el que los conquistadores españoles llegaron a América: “A pesar del adjetivo con que acompañaron los viejos nombres originarios con que designaron las regiones (Nueva España, Nueva Galicia, Nueva Granada) los conquistadores no reprodujeron el modelo de las ciudades de la metrópoli de que habían partido, aunque inicialmente todavía vacilaron y parecieron demorarse en soluciones del pasado. Gradualmente, inexpertamente, fueron descubriendo la pantalla reductoria que filtraba las experiencias viejas ya conocidas, el “stripping down process” con que ha designado George M. Foster el esfuerzo de clarificación, racionalización y sistematización que la misma empresa colonizadora iba imponiendo, respondiendo ya no a modelos reales, conocidos y vividos, sino a modelos ideales concebidos por la inteligencia, los cuales concluyeron imponiéndose pareja y rutinariamente a la medida de la vastedad de la empresa, de su concepción organizativa y sistemática”. (3)

Por otro lado, esta dimensión ideal de la ciudad se condice directamente con su origen en la Historia Universal, el cual se asocia a diversas civilizaciones que fueron la cuna de la cultura occidental. Este origen y tal como lo plantea Borja al definir ciudad como “una realidad histórico-geográfica, sociocultural, incluso política, una concentración humana y diversa (*urbs*), dotada de identidad o de pautas comunes y con vocación de autogobierno” (*civitas, polis*)” (21), sería simultáneo con una nueva forma de concebir los espacios públicos y, junto con ello, el rol que debe tener quien habita la ciudad –el ciudadano- que estaría estrechamente vinculado a la noción metonímica de comunidad.

De hecho, algo de esos orígenes intenta representar Elvira Hernández en Santiago Waria. Al comenzar su poemario señalando el tiempo de vida de la ciudad capital de Chile (1541-1991) junto con el texto “Así como Atenas fue **astu** para los griegos y Roma **urbs** para los romanos Santiago fue **waria** para los mapuches como cualquier otro poblado” lo que se pretende es relevar los cimientos ideológicos sobre los que Santiago fue fundado, entre los cuales estaba el colonialismo y cuyo valor se repite en varias ciudades latinoamericanas fundadas por europeos. El origen de esta ciudad, supuestamente parecido a la *urbs* romana y a la *astu* griega pero incompatible en cuanto que el exterminio de la etnia mapuche no se compara con los ideales de democracia y participación clásicos, es concebido en el poemario desde una mirada disidente, restándosele valor a su fundación (“Santiago fue **waria** para los mapuches como cualquier otro poblado”) lo cual sitúa al hablante lírico en una posición ajena que no se corresponde con la ciudadanía, produciéndose un quiebre entre la ciudad y quien la habita.

Entonces, no sería descabellado afirmar que tras una ciudad hay un proyecto, una idea acerca del comportamiento humano que debe existir dentro de sus límites, así como también la funcionalidad que tendrán sus espacios. Ya sea la participación y la igualdad o la obediencia y el orden², la entidad urbana se construye a sí misma de manera trídica, en

² Respecto a las ideas fundantes de las ciudades de Latinoamérica, José Luis Romero en su libro *Latinoamérica, las Ciudades y las Ideas* (2010) puntualiza lo siguiente: “España, en cambio, imaginó su imperio colonial como una red de ciudades (...) Vagamente unas veces, muy categóricamente otras, España afirmaba una misión que debía realizar un grupo compacto, una sociedad nueva que mantenía sus vínculos y velaba por el cumplimiento de aquella. Era una misión que sobrepasaba el objetivo personal del enriquecimiento y la existencia personal del encomendero. Debían cumplirla todos, y el instrumento que se puso en funcionamiento para lograrlo fue la ciudad.

tanto la ciudad, los ciudadanos y los espacios públicos dialogan y no pueden existir el uno sin el otro. No obstante aquello, la ciudad también incluye en sus lineamientos heterogeneidad, intercambio y progreso, al mismo tiempo que es sede de dominación y poder (Borja 26). Estos factores hacen de ella un sitio protector y protegido, pero también un instrumento en el que se refleja y representa a nivel espacial la dominación tanto social como política y económica. Y pese a que ha resistido los embates de la Historia, la ciudad es, como todas las ideas, permeable y adaptable a las circunstancias.

Por lo tanto, habitar y transitar la ciudad es escuchar los ecos del tiempo, hasta llegar a los arquetipos de su fundación. De igual manera, interrogarla significa preguntarse cuál y por qué es el rol a desempeñar y quiénes lo desempeñarán. Más que solo calles y construcciones, la ciudad esconde bajo todo aquello el triunfo o la derrota de los sueños de sus fundadores. La misión que le cabe a la cultura y a las artes entonces sería desentrañar de vez en cuando esos orígenes para instalar la reflexión a sus lectores en cuanto la vida en la ciudad y los discursos que se han perdido en el tiempo y la Historia.

1.2 La ciudad chilena de postdictadura

Como ya se indicó anteriormente, este análisis se situaría desde una noción teórica de la ciudad, lo que significa abstraerlo como concepto de toda realidad. Ahora bien, introducir esta abstracción a un contexto histórico determinado significaría efectivamente hacerse cargo de esa realidad, así como también de las obvias diferencias entre lo teórico y lo práctico. El objetivo de este subcapítulo será entonces no solo ilustrar la ya mencionada permeabilidad del concepto a través de datos históricos, sino que además dilucidar y escenificar la ciudad que se halla en las representaciones poéticas de Berenguer, Hernández y Urriola. De este modo, este análisis dará como resultado otro concepto extrapolado: la ciudad chilena de la postdictadura.

Desde su fundación misma tenía asignado la ciudad ese papel. La fundación, más que erigir la ciudad física, creaba una sociedad. Y a esa sociedad compacta, homogénea y militante, correspondía conformar la realidad circundante, adecuar sus elementos –naturales y sociales, autóctonos y exógenos– al designio preestablecido, forzarlos y constreñirlos, si fuera necesario. La sociedad urbana –compacta, homogénea, militante– se constituía conformada por una ideología y era invitada a defenderla e imponerla sobre una realidad que se juzgaba inerte y amorfa.” (12-13)

Al decir “ciudad de la postdictadura” se asume que la ciudad a describir es herencia de un hecho determinado que ya sucedió, de igual manera que la cicatriz es la evidencia de que alguna vez hubo una herida. Por ende, hay que indagar en esa herida, en ese hecho para explicar de mejor manera la cicatriz. La dictadura ocurrida en Chile entre los años 1973 y 1989 se caracterizó por implantar un modelo económico centrado en el libre mercado. Esto, porque las crisis tras las guerras mundiales obligaron al Estado pinochetista a pasar de un modelo de acumulación y regulación a uno donde primara la modernización de los espacios, la industrialización, las políticas de sueldos mínimos y el trabajo individual. La imposición de esta nueva economía no tardaría en marcar una gran diferencia entre clases sociales, siendo la ciudad la primera en evidenciar aquello:

La segregación del espacio urbano fue acentuada por una política orientada explícitamente a crear “áreas homogéneas” lo que llevó a separar de las comunas ricas e intermedias todas aquellas zonas con mayor densidad de pobres, y a crear comunas nuevas donde estos pudieran concentrarse (Tironi 169).

De esta manera, el modelo económico había encontrado una forma de anclarse en la realidad más inmediata. La ciudad se adecuó a sus demandas, trasladando al plano territorial estas desigualdades (Hardy 36) que pronto se volverían sociales y económicas

para los ciudadanos³. Hasta el día de hoy, señalan Rodríguez y Winchester (2001), estas erradicaciones representan un problema de desarraigo y pérdida no sólo de los espacios físicos conocidos, sino del espacio social, y de la posibilidad de refugio en espacios percibidos como protectores y protegidos: la casa, el centro deportivo, la junta de vecinos (1). Eso sin mencionar que el desarrollo en todos los aspectos, tanto en lo social como en lo cultural y económico, comenzó a darse de manera desigual y así se ha mantenido hasta la actualidad.

Sin embargo y en su momento, el final de la dictadura traería esperanzas de aniquilar esas dinámicas. Las promesas de alegría despertaban a la ciudad de un gran letargo y la sacudirían del miedo de verse a sí misma. No obstante aquello, la segregación, la marginalidad de algunos sectores y la modernización seguían y seguirían ahí, inmóviles, cómplices. La razón es que, aparte de los silencios individuales causados por el trauma reciente, hubo en Chile una política que llevó a los silencios pactados, tal y como lo expresa Moulian (1997) en la siguiente cita:

La llamada transición ha operado como un sistema de trueques: la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada por el silencio. Pero creo que se trató de una trampa de la astucia. Las negociaciones parecieron realizadas, especialmente durante el gobierno de Aylwin, bajo el imperio del temor,

³ Conocido es el caso de la población San Luis ubicada en Las Condes. La siguiente cita corresponde a un artículo de la revista de arquitectura de la Universidad de Chile escrito por los académicos María Chiara y Claudio Pulgar (2008) “La llegada al poder del gobierno de la Unidad Popular significó cambios en la orientación del trabajo de CORMU (Corporación de Mejoramiento Urbano, programa del presidente Frei Montalva), y para el caso del Proyecto «Remodelación Parque San Luis», la decisión fue suspenderlo y replantearlo. De este replanteamiento surgió el proyecto «Villa San Luis» del cual hasta el golpe militar de 1973, sólo se alcanzó a construir una parte (...) En los días posteriores al golpe, la Villa fue puesta bajo control militar, los departamentos fueron allanados y algunos dirigentes detenidos. Los desalojos comenzaron una noche de diciembre de 1973 y continuaron progresivamente hasta el año 1986. El Ejército actuó bajo la justificación de que los edificios de la Villa San Luis estaban ocupados ilegalmente y procedió a desalojarlos y a reubicar a sus habitantes en diversos puntos de la ciudad, mientras que sus departamentos fueron reasignados a familias de suboficiales. Los pobladores fueron desplazados por la fuerza hacia la periferia de la ciudad, en el marco de una política que el régimen militar utilizó ampliamente sobre todo a finales de los setenta: la llamada venta de pobres, que consistía en la deportación masiva de los pobres que vivían en barrios céntricos o acomodados hacia sectores marginales de la ciudad. Se trató de una deliberada política de segregación de la pobreza basada en la aplicación de la fuerza y en la violación de los derechos humanos de las personas afectadas”. (34-35)

como si estuvieran inspiradas por una táctica de apaciguamiento. Pienso que el sentimiento de miedo existió efectivamente en la masa, en los ciudadanos comunes. Pero la elite decisora actuó inspirada por otra estrategia, la del “blanqueo” de Chile. Estuvo movida por un realismo frío y soberbio, carente de remordimientos porque decía (¿o creía?) interpretar el “bien común”, la necesidad de Chile. (32-33)

Estas políticas de blanqueamiento tendrían por objetivo resituar Chile como un país confiable, lo cual era absolutamente necesario si se considera que la economía chilena se basaba en inversiones extranjeras. Estos esfuerzos por “maquillar” al país a pesar de que no acababa de acostumbrarse al modelo que le fue implantado a la fuerza fue lo que Moulian denomina una “cirugía plástica” (33) en atención al nivel de precisión que tuvo la manipulación de las políticas imperantes, incluso a niveles concretos como ya se indicó anteriormente.

1.3 Poesía y ciudad

El resultado de todo aquello es una ciudad –y una ciudadanía- con miedo, incapaz de hablar de los traumas colectivos porque que ha cedido a las políticas de consenso y que además fue y es modernizada más no moderna (Tironi 6), es decir, una sociedad que convive entre altos estándares de progreso (infraestructura magnánima, transporte de alta calidad, calles pavimentadas, etc.) pero que, al no estar preparada para ello, se pierde y se descontrola. Se trataría entonces de una ciudad que no puede esconder el “retraso” de sus habitantes y que por lo mismo resulta hostil, desordenada y violenta. Esa es la ciudad que Hernández, Berenguer y Urriola interrogan a través de sus versos, la que no cambió y la que dejó a muchos atrás. En efecto, las tres poetas fueron testigos y referentes culturales de la dictadura y su posterior (y eterna) transición, lo que le imprime un carácter crítico a sus obras respecto al “renacer” democrático del país.

En su poema “Ciudad Interior”, Elvira Hernández hace hincapié en la nostalgia y la vuelve una excusa para no habitar la “ciudad exterior” que se extiende frente a ella. “No puedo ser otra que la pensativa del Patio de los Callados, la llorosa del Parque de los Reyes, la olvidadiza ni otra que la que recoge papeles con sangre ni aquella que no quiere el balazo solipsista porque nada desaparecerá” (3) El posicionamiento desde la primera persona y la

negación con la que el poema comienza simboliza el acto de resistencia personal e íntimo ante el devenir urbano postgolpe. Sus palabras llevan a la imagen de una mujer familiarizada –tanto física como sentimentalmente- a la muerte y su monumentalidad; y también a una sobreviviente que recoge los últimos vestigios de una guerra. Esta mujer, a la que Elvira Hernández describe y asemeja a un personaje prototípico, como un disfraz o una armadura, es en realidad ella misma. Ella es la armadura, ese personaje que no ha querido dejar atrás el trauma. Luego agrega lo siguiente: “A ratos soy la misma, la Una, la del espejo que camina con una araña en el ojal la sombra que se pegó al hombre que dobló la esquina y duele su cuello guillotinado”. Estos versos describen a la que efectivamente participa de la “ciudad exterior”: una sombra de una posible mujer, aquella que no entiende cómo un hombre cualquiera que dobló una esquina cualquiera puede ser asesinado y olvidado. En síntesis, las dos mujeres (la que no se puede dejar de ser y la que se es) son una y casi iguales. Ambas componen a una ciudadana de esa ciudad interior que pretende mostrar Hernández: una ciudad nostálgica, triste y gris que a su vez es la contraparte de la ciudad oficial, la de postdictadura.

Otro poema a considerar es “M.....” en el que la poeta describe una serie de adelantos del mundo moderno (“tanto vuelo angélico y elevadas propulsiones, tanta maravilla embotellada y planeos discursivos...”) y también ciertos resabios de nacionalismo (“tanta cordillera y mar y cielo y tierra tanta mineralogía tanta verdura y Antártica famosa”) para finalmente terminar con el verso “tanto tanto tanto y nada”, aludiendo a que lo mencionado anteriormente tendría nulo valor debido a que se trata de cáscaras o bien discursos insustanciales que desconocen la verdadera realidad. Teniendo en cuenta aquello, podría ser que el título del poema “M.....” grafique mediante la onomatopeya un instante de reflexión ante tamaña invasión de discursos, reflexión que la mayoría de los habitantes de la ciudad no lleva a cabo.

Así, Hernández transitaría la ciudad desde la nostalgia, preguntándose por aquellos que quedaron atrás y fueron olvidados. Además, y como se señaló anteriormente, su lugar de enunciación es ese: el del mapuche, el del marginado, el del olvidado y en fin, aquel que fue dejado de lado desde un comienzo en el proyecto de Santiago desde su fundación y que

en el siglo XX sigue siendo anulado por una ciudad que llena a sus habitantes de estímulos, como si quisiera idiotizarlos y hacerlos olvidar todo lo que los rodea.

Otro rasgo a tener en cuenta son los lugares mencionados por Hernández y que también aparecen en la poética de Berenguer. Uno de ellos es el Parque de los Reyes, que se encuentra en la comuna de Santiago y que se alza como un monumento conmemorativo del descubrimiento de América. Este parque encarnaría el triunfo del colonialismo y también la derrota y marginación de las raíces mapuches, las cuales fueron cercenadas con violencia a partir de la fundación de Santiago. Berenguer rescata esto en la siguiente estrofa:

Entremedio de todo, hoy 12 de octubre es el día de la raza. 300 Mapuches subieron al cerro Huelén. Denunciaron la explotación que realizan los empresarios nacionales en sus territorios originarios. “Solicitamos”, dijeron: “que se respete la existencia pacífica de los cuatro colores humanos”.

En el Parque de los Reyes, se inauguró la Fuente que regalaron los españoles en Chile. La obra es un monolito de ocho metros de diámetro. Mirando hacia el oriente, se alza la escultura de un huaso de bronce frente a la madre, el padre y el hijo. Se celebraron con Jotas, Aragonesas, Sevillanas y Muñeiras al compás de las guitarras, castañuelas y gaitas. (Berenguer 20)

El fragmento anterior empieza con la frase “entremedio de todo” aludiendo al resto del poema en el que se mencionan una serie de imágenes aleatorias que podrían asociarse a un collage, esto como una forma de ilustrar las sensaciones visuales del devenir de la ciudad que no suelen ser lineales, sino que mosaicos que cambian constantemente y que además cuesta retener, lo cual es propio de la “lógica mercantil” en las sociedades de mercado (Ingrassia 8)⁴ “Entremedio de todo” aquello está este instante, que la poeta separa y

⁴ Por su parte –indica Franco Ingrassia en el prólogo de su obra *Estéticas de la Dispersión* (2013)- la “lógica mercantil” se define por la contingencia y la variabilidad. Las estructuras (fijas, estables, reproductoras de un ordenamiento) son reemplazadas por las redes (flexibles, mutantes, en permanente recomposición) y es la dispersión el núcleo mismo de la experiencia de lo social (relaciones lábiles, precariedad existencial, imprevisibilidad).

La dispersión se traduce en un tipo de experiencia subjetiva caracterizada por el desborde, la saturación y la incertidumbre. (8)

describe a cabalidad, quizá como un intento de anclar los sentidos a una lucha social, en la búsqueda de sentido dentro de una ciudad que lo ofrece todo y nada a la vez. Ese instante se trataría de una manifestación pacífica por parte de los mapuches en contra del empresariado, manifestación que al mismo tiempo no interviene la ciudad como tal sino que se hace en un cerro, como si se quisiera poner de testigo a un Santiago que se ha mantenido indiferente y cuyos ciudadanos han sido “tragados” por estos “mosaicos”. Inmediatamente después de ese párrafo, la poeta introduce otra intervención, diametralmente opuesta a la manifestación mapuche y que además incide directamente en la ciudad. Se trataría de una celebración que conlleva además la inauguración de una fuente en el parque que conmemora el 12 de octubre. Esta celebración, al contrario de la intervención mapuche, sí calaría en lo “chileno” dado que el monumento que se inaugura es un huaso que mira a la Santísima Trinidad. Ambos hechos descritos conjuntamente apuntan a una nueva imagen de la colonización, en la que el chileno es capaz de ignorar al mapuche aun cuando este se alce en el punto más alto de la ciudad, pero no se resiste a un festejo españolizado que ha vuelto estatua (es decir, ha detenido en el tiempo) la figura de la identidad nacional bajo el yugo del catolicismo y que además conmemora el inicio de violencia y genocidio en Latinoamérica. Cabe mencionar, por último, que ambos hechos ocurrieron al parecer durante el mismo día y en una misma ciudad, lo daría cuenta de lo extraño que resulta la convivencia de dos polos opuestos en un mismo espacio-tiempo y sin que nadie repare en ello.

De esta manera, Carmen Berenguer retrata a una ciudad indiferente a la violencia simbólica heredada y también demuestra cómo dos discursos se anclan de manera diferente en los ciudadanos según el espacio público utilizado. En la medida en que se ocupan espacios directamente relacionados con la civilidad como lo son los parques y las Iglesias, se puede deducir que ese discurso es el hegemónico. No obstante y en cuanto el espacio utilizado es un cerro, por mucho que tenga una carga simbólica de poder, el discurso tras aquello es entendido como ajeno e invasor.

Otro aspecto a tener en cuenta en la ciudad postdictatorial de Berenguer es la modernización a la que fue sometida la metrópolis. Como se indicó anteriormente, Chile y más concretamente Santiago fueron absorbidos por políticas implantadas con mucha

precisión por agentes externos apoyados en el régimen. Berenguer, en la primera sección del poemario titulado Casa Cotidiana, describe Santiago justamente desde la novedad y como los ciudadanos son absorbidos por la idea de progreso que representan:

Al costado del Parque se ha construido el edificio más alto de Chile. Es un celular gigante de la CTC. El obelisco chileno se ve una miniatura moderna y más allá, no hay ninguna construcción que emule nuestra muralla de roca natural que dobla la iluminación crepuscular en Santiago. (22)

Queda de manifiesto en este verso cómo la noción de progreso y estabilidad económica tiene una dimensión física que trata de ser lo más espectacular y burdo posible, quizá para que no resista otras lecturas (que la representación urbana de la empresa de telefónica sea un celular gigante no deja mucho a la interpretación) y también como un intento de invisibilizar otras realidades que sean opuestas y que opaquen las pretensiones nacionales de desarrollo socioeconómico. Desde este punto de vista, el edificio de la CTC –inigualable en altura- parece ser un desafío a la naturaleza al mismo tiempo que una suerte de símbolo de la llegada de la inmediatez y facilidad en la comunicación de los ciudadanos, lo cual resulta paradójico si se considera que ellos apenas pueden hablar del pasado, pero que ahora se ven inmersos en las comunicaciones del futuro que aseguran cercanía e intimidad y a la vez distancia.

Luego, Berenguer agrega los siguientes versos:

ENTEL es el penacho Kitsch que ilumina las sombras del invierno. A las siete de la tarde, cuando las nubes rosas se van por el poniente, la ciudad es recorrida en una sola dirección, para arriba. Se deja ver una intención, una idea pretenciosa detrás de todo esto. Quiere ser alegórica en su construcción y mítica en su necesidad de ritual. Noble pretensión de ser ciudad inventada. (22)

En estos versos vuelve a hacerse alusión a otro monumento relacionado con las comunicaciones que se alza como símbolo de comunidad y comunicación al mismo tiempo que desafiaría la naturaleza y que trataría de hacerse una con ella (“ilumina las sombras de invierno”). Esto simbolizaría la pretensión de estas estructuras modernizadas de

“naturalizarse” con el entorno, de modo tal de formar parte intrínseca del paisaje y no ser un agente extraño. Por otra parte, la alusión a que la ciudad es recorrida en “una sola dirección” es una posible mención al recorrido que hace el sol cada día que, al salir por el oriente (donde se ubican las familias más acomodadas de la ciudad) proveería de más luz y calor a esa zona que a las que se ubican en el poniente, que es donde finalmente se esconde. Este recorrido “natural” que hace el sol se establecería y concretizaría en la ciudad como una especie de mapa, formándose un trayecto “oficial” que dejaría de lado todo lo aledaño, produciéndose y evidenciándose la segregación. Finalmente y al mencionarse las intenciones o ideas “pretensiosas” tras la ciudad lo que se intenta delatar es el maquillaje al que es sometida, cuyo resultado es burdo y simplista y que no hace más que acentuar lo que quiere esconder y mostrar lo que verdaderamente es. En este sentido, lo “alegórico” y “ritual” serían demandas demasiado elevadas para una ciudad que pretende ser algo que no es, que intenta naturalizar estructuras e ideas que no le pertenecen.

De este modo, Berenguer da cuenta de una ciudad que resulta violenta a partir de la naturalización de ciertos discursos como el del progreso y la homogenización de espacios y también de unos ciudadanos que a pesar de vivir rodeados de tecnologías no son capaces de comunicarse desde un pasado común, adentrándose sin estar preparados en un futuro que se les ofrece como auspicioso. Al igual que Moulian, la poeta considera a la ciudad como una entidad disfrazada, maquillada y manipulada por el poder político y a sus ciudadanos como insensibles, misma visión que tiene Elvira Hernández respecto al efecto adormecedor que tendría la ciudad respecto a sus habitantes. La gran diferencia entre ambas poetas es que Berenguer no transita por esta ciudad, sino que la escudriña desde una visión panóptica, que es la que asume desde los márgenes, y a partir de allí interroga a la ciudad, reuniendo fragmentos y buscando en ellos un sentido único. Desde este punto de vista, la poeta se impersonaliza dejando que sea el lector quien recorra los lugares y de cuenta de las diversas situaciones (contrarias o no) que se dan en un mismo espacio y a una misma hora, o bien de diversos lugares y cuál es la historia que cuentan cada uno de ellos.

Por último, pero no menos importante, la poeta Malú Urriola nos muestra la ciudad de la llegada de la democracia desde un punto de vista muy personal. El lugar de enunciación de la hablante lírico está claramente definido, en efecto, y a diferencia de Hernández y

Berenguer, Urriola antepone el yo por sobre cualquier proyecto colectivo, identificándose en su poesía a una mujer que sufre por el desamor y que se relaciona con los espacios desde la ausencia, sentimiento que tiñe todo su transitar. Este lugar de enunciación la marca a tal punto que sus poemas se bifurcan y oscilan constantemente entre el amor y el odio, la decadencia y el grito de auxilio, el adentro y el afuera. Es justamente esta última dicotomía la que muestra una ciudad que fluye, que no se detiene, lo cual es sinónimo de progreso pero también un síntoma de un sistema económico que demanda no detenerse para aprovechar los tiempos productivos. Esto se ve en el siguiente fragmento:

EL TRÁFICO NO PARA SE CIÑE A LA CARRETERA
COMO UNA GRAN SERPIENTE
LOS DISCOS LATINOS SONANDO DESDE UN SUCIO BAR
ENFEBRECIDOS POR EL ALCOHOL DESPUÉS DE UNA RIÑA
DOS HOMBRES RECOGEN A UNO DEL PAVIMENTO (19)

Se diferencian de estos versos dos escenarios: primero el de la carretera, cuyo tráfico no para, lo cual simboliza una ciudad en constante actividad que no descansa. El otro escenario es el marginal, el del bar y los hombres que riñen. Ambos escenarios se diferencian porque mantienen sus propias dinámicas, sin mezclarse, casi como si se hablara de dos lugares separados. Se denota, por tanto, como la ciudad permite la marginalidad de quienes no se adaptan a esos tiempos y como ellos se manejan con sus propias reglas, como huérfanos de un sistema que no los tiene considerados. Hay que considerar además la grafía con la que está escrito este poema: la mayúscula acá representa un grito, algo que busca ser leído de manera urgente, lo cual denota un llamado apelativo al lector. Este llamado puede tener solo un destinatario, pero también –y desde una lectura que bien podría tensar el sentido del poemario- pueden ser muchos en la medida en que se considere como una verdad oculta, como si Urriola quisiera preguntarle al lector si acaso sabe qué pasa en ciertos sectores a ciertas horas del día mientras él/ella está del lado de la otra ciudad, aquella que fluye y no se detiene.

Por otra parte, estos versos son descritos por una mujer que no resiste el vértigo de la modernidad y que se refugia (y margina) en este “submundo”, donde abundan los excesos y

donde –como ya se mencionó- las reglas son distintas. Este “submundo” a su vez no es más que el escenario donde la hablante vuelca sus frustraciones y funciona dentro del poemario como una rutina destructiva y estática en la que la poeta se sumerge cada vez más y que además se opone a una ciudad que olvida y se recupera rápido de los traumas. Un ejemplo de aquello es el siguiente fragmento:

Ya es demasiado tarde para echar marcha atrás, otros ocupan este lugar, yo me siento en el suelo, la cabeza apoyada en la pared, donde se expande la humedad del orín, es triste todo acá...y si me vieras bailar sin ver, ebria y cansada mientras tú descansas de mí en ese cuarto atroz, y yo con una mueca de horror, esta noche he jugado con otros, he sentido sus manos en mi trasero, todo ha sido vago sin embargo, todo ha estado rodeado de una intensa luz roja y una música cruel (15)

La ausencia y el desamor han marcado a la hablante lírico y hacen que esta “escenifique” su soledad en los espacios públicos y privados, por lo que son los espacios los que están al servicio de la poeta y no viceversa. Desde este punto de vista, el bar, el alcohol y todos aquellos campos semánticos afines funcionan como recursos retóricos hacia la representación de la decadencia en la que la hablante lírico se encuentra. Esta decadencia la ha marginado no solo de la ciudad, sino que también de sí misma hasta perder la noción del cuerpo y de lo que ocurre a su alrededor (“esta noche he jugado con otros, he sentido sus manos en mi trasero, todo ha sido vago...”), lo que implica un vuelco total a su interioridad, en un gesto muy parecido al de Elvira Hernández. Esto porque ambas poetas tienen una noción crítica respecto al habitar el espacio y tiempo presente y se vuelcan en sentimientos de nostalgia y pesadumbre como espacios de resistencia que nadie les puede arrebatar. En este sentido, Urriola elabora otro espacio, el de la poesía, el cual representa su mayor refugio y desde donde muestra una realidad incómoda, pese al discurso oficial.

En conclusión, Urriola desde un yo sólidamente posicionado muestra una ciudad que no solidariza con su dolor. Ella se ha marginado y se ha volcado a su interioridad como una forma de no relacionarse con el olvido, entendiendo aquel en el contexto histórico en el que fue escrito su poemario, pero también en el olvido como última etapa de un duelo tras un quiebre amoroso. Son los espacios públicos escenarios de todo su sentir, pero solo aquellos

que efectivamente sirven para representar sus frustraciones. El resto de la ciudad sigue fluyendo como acostumbra y no dejará de hacerlo por ella.

1.4 Conclusiones

Las ciudades nacen teniendo en cuenta un proyecto previo fundado en valores y formas de vida. Así, como muchas ciudades europeas occidentales recuerdan entre sus ecos la democracia y la participación como estilo de vida, las ciudades latinoamericanas y sobre todo las chilenas guardan aún entre sus anales la violencia y la crueldad como punto de partida de un proyecto cuasi militar derivado de una ideología imperialista. Este proyecto tenía como fin preservar el orden y la obediencia a la corona y con ello dar inicio a una sociedad homogénea. Eso ocurrió hace mucho tiempo, pero tan solo recorriendo la ciudad se pueden encontrar aún ciertos resabios que han permanecido ocultos y que surgen cuando alguien o algo maquilla la realidad hasta hacerla inverosímil.

No obstante, hay algo en común con las ciudades europeas y es que estas, al igual que las americanas, son representación y sede de poder y dominación. Quién tenga el poder utilizará la ciudad como su bastión más poderoso y lo hará funcionar como un transmisor más entre este y los ciudadanos, pues la ciudad junto con sus ciudadanos y los espacios públicos son partes inseparables de una misma entidad. No obstante lo anterior, la ciudad por sí sola no mantiene los ideales sobre los cuales fue fundada. Debe existir un poder que la respalde ya que esta como constructo ideal es sumamente permeable y, debido a ello, manipulable. Por esto, quien quiera dominar a una sociedad debe empezar por alterar la ciudad en la que viven, apropiándose de sus espacios públicos e introduciendo otro modo de concebir la ciudadanía.

Un ejemplo de lo anterior es la ciudad de la postdictadura chilena. Las políticas de libre mercado que caracterizaron a la dictadura debían encontrar el primer asidero en la ciudad, pues cambiando esta cambian sus habitantes. De esta manera, comenzaron algunas políticas de modernización e industrialización que fueron afectando la ciudad en cuanto su distribución social y también fueron segregando a sus habitantes, convirtiéndolos en personas individualistas, pasivas, o bien en seres marginados por no ser tomados en cuenta en este gran “macro proyecto”. Así, la ciudad de la postdictadura representa una especie de herencia terrible que debió haber cambiado, pero que pese a las grandes promesas y los

discursos grandilocuentes no lo hizo. En vez de eso, se convirtió en el reflejo más evidente del blanqueamiento de imagen de la nación, de la complicidad para mantener la economía neoliberal y de las políticas de conciliación. Esa es la ciudad que sirve de telón de fondo para las poéticas de Elvira Hernández, Carmen Berenguer y Malú Urriola.

A través de sus versos, Berenguer y Hernández muestran un Santiago desde la diacronía. Ambas exponen la violencia que ha fundado y caracterizado a la metrópoli desde diversos ángulos, tanto actuales como pretéritos. La diferencia entre ambas es que mientras Berenguer observa la ciudad desde una suerte de trinchera que le da una visión completa de Santiago; Hernández está caminando por las calles, observando, retratando cada lugar, cada acto. De este modo, la interrogación a la ciudad cambia: la poeta santiaguina lo hace a partir de los cambios estructurales y cómo estos han escondido o facilitado la formación de una sociedad idiotizada; la poeta sureña, en cambio, se dirige directamente hacia los lugares y las personas -los ciudadanos que por ser violentados por diversas razones no deberían ostentar dicha condición- en tiempo presente pero mirando siempre al pasado, dándole a sus poemas un sentido personificado de inmediatez, levemente diferente a la omnipotencia de Naciste Pintada.

El caso de Malú Urriola es distinto y es que la poeta no adhiere al afán diacrónico de las anteriores ni a representar -denunciar- la violencia y el olvido. Lo que sí existe en Dame tu Sucio Amor es una hablante herida que expresa su dolor a través de la representación de su vida en la ciudad tras un quiebre amoroso. Y es justamente desde ahí donde surgen algunos síntomas de la sociedad de la época: una ciudad que no se detiene y que no logra seducirla del todo. El único hábitat donde sí parece cómoda es en el submundo de la noche, que representaría quizá una especie de “micro ciudad” donde se refugian los olvidados, aquellos que no pueden seguir el ritmo vertiginoso de la metrópoli.

En fin, si algo tienen en común las tres poetisas es que exhiben una ciudad que no les acomoda, que no las representa. Y es que desde sus inicios, la ciudad conlleva violencia y a lo largo de la historia esa violencia no ha desaparecido, sino que ha cambiado sus formas, volviéndose cada vez más silenciosa y cotidiana. En este sentido y desde el punto de vista de la memoria, la ciudad chilena de la postdictadura, en su expresión más física y apoyada en el poder, recuerda lo que quiere recordar y olvida lo que quiere olvidar, pasando por alto

el sentir de sus habitantes y el deber de justicia. Por esto es que las poetas se salen del rol pasivo que les tiene la ciudad para ellas y comienzan a interrogarla, preguntándole por el pasado, por los valores que no perpetuó y por las personas que han quedado relegadas a sus márgenes. De esta manera, el lector se vuelve testigo de este interrogatorio y es libre de hacer sus preguntas y tomar conciencia de su rol como ciudadano.

Capítulo 2: Violencia y sentido de pertenecer

2.1 La relación entre ciudad y cuerpo

¿Qué papel juega el cuerpo como realidad material en la ciudad? Es la pregunta que dará pie a este capítulo y que introduce otra variable al análisis. Hasta el momento, se había intentado dilucidar la relación que existía entre las poetas y la ciudad, pero siempre considerándolas a ellas como una voz autorizada, casi en un afán metonímico por rescatar un discurso que, en cuanto producto cultural, se volvía colectivo. En este capítulo, en cambio, el foco estará puesto en el cuerpo femenino como otra voz, mucho más personal e íntima, y como este posee su propia retórica al momento de evidenciar la relación con el entorno. Un entorno que, en este caso particular y como ya se mencionó, atraviesa por un período histórico de mucha inestabilidad pero que, pese a las promesas de cambio, se mantuvo bajo las políticas que supuestamente quedarían atrás.

La relación entre la ciudad y el cuerpo ocupa a muchas disciplinas. Desde la teoría de la arquitectura, por ejemplo, se considera importante que el espacio urbano (sus calles, edificios, etc.) tenga un orden significativo para quienes lo habitan, esto en relación a límites bien definidos, estructuras claras, etc. pues esto le daría forma y sustancia al mundo interior de cada quien:

Habitar la ciudad, habitar sus espacios implica poder establecer con ellos un feed-back simbólico, un diálogo con el que somos capaces de comprender y de experimentar como humanos. Cuando nos permiten y nos invitan a pensar, a creer y a compartir, ese diálogo, esa interacción entre nuestro cuerpo, nuestra mente y nuestro entorno, constituye la base del sentimiento de habitar un lugar, e implica la certeza de pertenecer a ese lugar (Canadells y Vicens, 38-39)

La anterior cita plantea la posibilidad de dialogar constantemente con los espacios que se habitan en cuanto estos resultan coherentes con el cuerpo y la mente. Sin embargo y en caso contrario (como el descrito en el capítulo anterior), cuando la ciudad no posee ese orden significativo sino que más bien un orden heredado, o más concretamente aún, cuando la memoria colectiva es pasada a llevar, el feed-back simbólico que plantean los autores

difícilmente puede existir y por lo tanto se hace patente una desconexión que afecta una parte importante del sentir humano. Por otro lado, esto llevado a una experiencia colectiva podría generar desarraigos aún mayores, corrompiéndose el concepto de identidad: “(en el habitar como experiencia colectiva) se circunscribe el lugar común de la memoria, la percepción y los anhelos, componentes esenciales para la definición y la expresión de una identidad. Y esta se funda en la mutua pertenencia entre lugar y habitante” (Corssen 122). Desde este punto de vista, por lo tanto y ya sea un habitante o muchos, si no encuentra o encuentran en el espacio que lo rodea la materialización de su historia, se mermará el sentido de pertenecer a dicho espacio, pues no hay nada en él con lo que sentirse identificado o identificados.

Se debe considerar además en este asunto la incidencia del mercado y la evolución de las tecnologías. Poco a poco se ha construido un entorno que ha impersonalizado las relaciones humanas, distanciándolas hasta el adormecimiento. Richard Sennett (1997) lo explica de la siguiente manera:

Navegar por la geografía de la sociedad contemporánea exige muy poco esfuerzo físico y, por tanto, participación. Lo cierto es que en la medida en que las carreteras se han hecho más rectas y uniformes, el viajero cada vez tiene que preocuparse menos de la gente y de los edificios de la calle para moverse, realizando movimientos mínimos en un entorno que cada vez resulta menos complejo. De esta manera, la nueva geografía refuerza los medios de masas. El viajero, como el espectador de televisión, experimenta el mundo en términos narcóticos. El cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio, hacia destinos situados en una geografía urbana fragmentada y discontinua (20-21).

Existiría, por tanto, una nueva “sensibilidad” en cuanto al devenir del cuerpo en la ciudad. El ciudadano finisecular está inmerso en la experiencia de la velocidad (Sennett 20), no pretende establecerse (en el amplio sentido del término), sino que quiere transitar y viajar de la manera más simple posible y en esa misión nada debe incomodarlo o hacerlo detenerse. Un ejemplo de obstáculo sería el roce tanto físico como social. La fragmentación de la ciudad y las planificaciones urbanas tenderían, según Sennett, a evitar cualquier

contacto que podría transformarse en un conflicto, así, surgen los condominios ultra protegidos y se multiplican los supermercados. Ya nadie tiene que salir fuera de su esfera social ni de su zona de comodidad para tener una “buena vida” o para satisfacer sus necesidades.

Sumado a lo anterior, el cuerpo en cuanto entidad espacial se ha entumecido en su pasividad. Pese a la velocidad de los tiempos, cada vez se mueve y se esfuerza menos. Se mantiene oprimido y reducido en una ciudad que le ha demarcado de antemano por dónde transitar al mismo tiempo que las tecnologías le facilitan todo. Esto atañe directamente en asuntos como la participación cívica, en donde es necesario un posicionamiento activo. “La ciudadanía es una conquista cotidiana” (25) plantea Jordi Borja, es decir, la vida social urbana demanda conquistar o volver reales derechos así como también participar del conflicto urbano. Estos tiempos, sin embargo, han coartado esas posibilidades.

2.1.1 Chile y la memoria: el cuerpo forzado

En Chile la situación no es muy diferente. Ya se ha ampliado en el capítulo anterior sobre cómo la manipulación de los espacios públicos en la ciudad incidió en el estilo de vida de la sociedad de la postdictadura y cómo además se aprovecharon diversas instancias para implantar el modelo económico neoliberal que profundizó aún más en ciertas costumbres. Ser ciudadano en Chile o, mejor dicho, pertenecer a una ciudad chilena es acaso aceptar los ideales imperialistas españoles, quienes quisieron replicar el orden y la obediencia a través de la disposición urbana, pero también significa anhelar lo rural como una fantasía idílica, como un escape de ese orden. Esta suerte de contradicción configuraría la identidad nacional.

A propósito de esto, José Bengoa analiza la cuestión de la identidad chilena en la transición en torno a dos ejes: el espacio y el tiempo. En el primero de ellos –el espacio–, el autor señala que la matriz de “ser chileno” se encontraría esencialmente en lo rural, cuya influencia se extendería en la cultura y que es actualmente los rasgos que se exaltan en las celebraciones patrias. Esto tendría su origen en las migraciones del campo a la ciudad y el posterior sincretismo social y cultural⁵. Con el tiempo, los migrantes se transformarían en la

⁵ En lo relativo a la categoría “nacional popular” que se instala en la cultura a partir de lo que Bengoa describe, José Joaquín Brunner en una entrevista para Nelly Richards señala lo siguiente:

clase media en la ciudad y replicarían en ella las costumbres rurales, estas son básicamente el autoritarismo y la segmentación social de patrón, inquilinos y siervos; bloqueando cualquier desarrollo de ciudadanía en el sentido clásico. “Lo concreto es que este traslado (del campo a la ciudad) implicó que no se construyera durante décadas una cultura urbana de ciudadanos, de iguales, en que la meritocracia fuese el sostén de la vida social, por lo menos en un cierto y mínimo grado” (Bengoa 72-73). Ya para el siglo XX, la cultura y la noción de identidad y democracia serían completamente mesocráticas, rompiéndose la fusión entre una influencia y otra.

Por lo tanto, la identidad y el sentido de pertenecer a la ciudad chilena llevarían aparejados ciertos antecedentes históricos que limitarían la percepción acerca de lo que significa ejercer la ciudadanía. En cierto modo, la dictadura y su forma de ejercer el poder resultaría un tanto coherente con las tradiciones rurales, en donde existe un patrón que ordena y una marcada estructura social:

De una u otra forma, el autoritarismo de los últimos veinte años fue una extensión, impropia quizá, de esta fusión, en la que se ha debatido nuestra identidad nacional. Fue la variante autoritaria de la fusión rural-urbana. Porque la base rural de nuestra cultura también es autoritaria. Se levantó sobre la estructura de dominación más brutal, primero sobre el indio, después sobre el campesino, sobre la mujer, sobre la naturaleza también, sobre la peonada, sobre los obreros, los rotos. Es una identidad en que la fuerza no está ausente. Ese oscuro lado de la cultura se reprodujo en las ciudades, en el sistema político, en el poder urbano. No fue reemplazado por

“Creo que ahora, finalmente, estamos obligados a reconocer los límites de ese discurso (ideal de lo nacional-popular) y a abandonarlo de una vez, pues él no responde ya a las nuevas estructuraciones de la cultura ni a las dinámicas de las sociedades que se han ido incorporando a la modernidad.

En efecto, bajo la noción de lo nacional-popular se mantiene el antiguo anhelo de otorgar a la cultura un eje unificador, sea de clase, raza, historia o ideología. Una vez que la cultura empieza a desterritorializarse, que se vuelve compleja y variada, que asume todas las heterogeneidades de la sociedad, que se industrializa y masifica, que pierde su centro y se llena de expresiones “livianas” y transitorias, que se estructura a partir de la pluralidad de lo moderno, dicho anhelo unitario se vuelve reduccionista y peligrosamente totalitario o puramente retórico.” (51)

una democracia ciudadana de personas educadas, de gente “civil”, de una intelectualidad afinada (Bengoa 74).

Queda de manifiesto entonces cuáles son los cimientos de la identidad y civilidad chilena: violencia, fuerza, autoritarismo, obediencia, entre otros conceptos. El prototipo de ciudadano chileno se ha debatido entre lo que la ciudad le propone y el paisaje idílico del campo, cuya inocencia y promesas de libertad no son más que un mito. No sería descabellado deducir entonces que el cuerpo social e individual de cada ciudadano está inconscientemente dispuesto a seguir un orden establecido y a obedecer a una autoridad, esté esta personificada o no.

El segundo eje del que se sirve Bengoa es el tiempo. Para el autor, el lenguaje es fundamental al momento de preservar la memoria colectiva, la cual es a su vez un componente esencial de la identidad:

El lenguaje de la tribu se compone de su memoria, de sus olvidos, de sus silencios, de los dichos no expresados pero sabidos por todos, aceptados por el mutuo respeto, perdón y olvido. La identidad recuperada es el lenguaje compartido, el nombrar de la misma manera las cosas, la capacidad de reiniciar gestos de comunidad (Bengoa 109).

En este sentido, el mejor método para incidir en una comunidad y resquebrajarla sería manipular el lenguaje, pues en él se condensa la memoria y, en segunda instancia, la identidad. En efecto, el no poder nombrar ciertos acontecimientos o el asignarle un único significado a una determinada palabra va creando diferencias, mermando el sentido de pertenencia a determinado grupo. Respecto a esto último, Bengoa menciona la modernización como uno de los principales agentes manipuladores, acusándolo de devalorizar de manera brutal “los contenidos de nuestra memoria. Propone (además) silencios inaceptables. Pareciera que todo el pasado fue un error” (108). Cabría mencionar a partir de esto último que las expresiones artísticas y culturales postgolpe intentarán desmarcarse del lenguaje tradicional por considerarlo un instrumento hegemónico, en un intento por reconstruir y/o incluir otras subjetividades al entramado discursivo social. Las poetas escogidas en esta investigación son justamente un claro ejemplo de ello.

En síntesis, la identidad chilena relacionada con la vida en la ciudad y en constante contacto con la modernización y el progreso cree oscilar entre lo rural y lo urbano, pero en realidad se detiene en el autoritarismo como uno de los rasgos fundamentales y típicos de lo nacional. Es en esa línea que el ciudadano chileno ejerce su ciudadanía desde la fuerza, la obediencia, el orden y no desde la igualdad. Si a ello le sumamos que el espacio físico en el que se inserta favorece este tipo de comportamientos, se estaría frente a una realidad sumamente consolidada y arraigada, pues efectivamente existiría ese feed-back simbólico que plantean Canadells y Vicens.

Ahora bien, esto último trastocaría los valores de la democracia, pues nunca se ejercieron (en el sentido clásico) plenamente y, pese a que la dictadura ha finalizado, al parecer no se podría restituir algo que en su esencia nunca se logró. Por otro lado y a partir de esto, la dictadura adquiriría un carácter cohesivo aunque no legítimo, pues se corresponde con el autoritarismo que funda el sentido de comunidad chileno. El resultado sería una identidad y un cuerpo, forzado y también fragmentado porque la memoria y el lenguaje también lo estuvieron y están, es por esto que los principales agentes culturales (entre ellos Elvira Hernández, Carmen Berenguer y Malú Urriola) intentan desestabilizar y cuestionar estos sistemas, pues reproducirían el orden al que estarían sometidos quienes dicen pertenecer a esta comunidad.

2.1.2 Pertener al territorio desde la poesía: la ciudadanía corpórea

“¿Esa es la ciudadanía que queremos conquistar?” parecen preguntarse las autoras. El Chile después de la dictadura, como se describió en el capítulo anterior, se ha modernizado y tecnologizado acorde a las políticas implantadas, haciendo más que una transición política, una transición “que propulsara la dictadura para abrir camino, sin censura alguna, al neoliberalismo más desenfadado” (Santa Cruz 58). Como consecuencia, la labor que implica ser un ciudadano activo fue relegándose en pos de la novedad y el consumo.

Está claro entonces que ninguna de las tres obras se inscribe en una noción de un cuerpo pleno o cómodo con lo que lo rodea. Por el contrario, si algo une a estas tres autoras es la imposibilidad de adaptar sus propios cuerpos a la ciudad, entendiendo aquella como un espacio olvidadizo e infértil donde es imposible volcar el mundo interno por ser este contrario al discurso oficial concretizado en la ciudad. Lo anterior conlleva a que lo

corpóreo en *Santiago Waria*, *Naciste Pintada* y *Dame tu Sucio Amor* se constituya desde lo anómalo, evidenciando con ello lo dificultoso que resulta comunicarse con el espacio urbano. Así, Elvira Hernández presenta la vida en la ciudad caracterizándola como un desfile de muertos vivientes en relación a la automatización del andar; por su parte, Carmen Berenguer, desde un punto de vista femenino que es evidenciable desde el título, enuncia una ciudad travestida y represiva pero eminentemente masculina donde lo femenino no tiene cabida; y, por último, Malú Urriola construye a lo largo de su obra una rutina destructiva que la aleja de los espacios públicos y de su rol como ciudadana.

Primeramente y siguiendo el orden enunciado en el párrafo anterior, Hernández ha escenificado la ciudad y los cuerpos que la ocupan desde la muerte de sentido y la automatización como sinónimos de indiferencia. Esto produciría un devenir social y urbano que la crítica Karem Pinto caracterizó como “cripta monumental” (211) debido a que se trataría de una ciudad que no ha enterrado adecuadamente a sus muertos, pues estos vuelven reclamando por un espacio en el presente, lo cual delata un trabajo de duelo comunitario incompleto (Pinto 211-212), tensionando con ello el orden establecido. Este orden, que va desde las políticas de blanqueamiento y conciliación hasta el orden concreto de la ciudad, es representado también en la obra a través del abecedario que sirve como índice y eje estructurador. En efecto, la poeta utiliza este sistema (que por lo demás denota hegemonía idiomática) para dar cuenta de esa fuerza distributiva y opresora del espacio público hacia los cuerpos y los discursos. Asimismo, ciertos poemas también reproducen ese orden como el poema “Damero”, cuya forma representaría este tipo de plano urbanístico implementado en gran parte de las ciudades latinas, al mismo tiempo que ilustra a través de “cuadras” fragmentos de sentido completo donde el sintagma nominal es femenino (“Nelly bosteza y fuma un cigarrillo”; “Lorena prefiere la chimuchina”), dando a entender cómo lo femenino está alienado y subsumido a dicho ordenamiento.

Volviendo al tema de la automatización corporal en *Santiago Waria*, como muestra están los poemas “Letras y Letrinas” y “NN”. El primero comienza enunciando “Algo se fugó de nosotros mismos su ausencia fundó la ciudad La Sociedad Robótica y Mendicante” (L) aludiendo a un estado primigenio, a una suerte de explicación para lo que sigue: “Si nos miramos a los ojos no nos vemos ¡mejor! Llevamos el serrucho bajo el brazo un veneno

poderoso en el corazón y no hay corazón muerto y reemplazado” (L). Se puede colegir de esto último que, desde que “algo se fugó de nosotros mismos” la sociedad ha decidido vivir en estado de desconfianza, sin mirar al otro y temiendo ser reemplazado y olvidado, asimilándose la ausencia con un castigo ejercido por un otro invisible que lo ha condicionado a ese punto. El poema finaliza con “solo queda la rabia, las excretas y el rayado de muros” significando con ello que no queda nada en el paisaje que haga recordar a la gente que alguna vez las cosas fueron distintas salvo estas tres entidades anónimas que susurran una verdad que nadie está dispuesto a oír.

Por otro lado, el poema “NN” describe la corporalidad utilizando el recurso de la comparación entre campos semánticos cercanos al tópico de la muerte o a la deformidad, para finalizar formulado una revelación: esos cuerpos son de quienes caminan por Santiago:

Como brazos y piernas entumecidas

Como alguna muñeca descabezada

Como esa mano hecha añicos con sus tendones al aire

Como un ojo muerto y otro de vidrio empañado

Como un maniquí de tienda pobre o

Un vestido endurecido

Como ese revoltijo del Patio 29

Como el vaivén grisáceo que se arrastra

Caminamos por Santiago

Y quizá eso no importe ene. (N)

Las comparaciones realizadas van demarcando un rumbo cuya meta es finalmente el Patio 29, en directa alusión a los cadáveres de Detenidos Desaparecidos ahí depositados. Una vez lograda la analogía, esta encuentra su punto culmine en los versos “caminamos por Santiago y quizá eso no importe ene” haciendo directa conexión entre los que ya no están pero siguen ahí caminando, esperando por la justicia, y los que, estando vivos, parecen

mueritos por lo imbuidos que están en la vida modernizada. Estos últimos son los que caminan como autómatas por la ciudad, visitando y recorriendo lugares sin conocer la verdadera carga simbólica que tienen. El verso “y quizá eso no importe ene” puede referirse justamente a las nuevas generaciones que cargan y cargarán con el olvido, la indolencia y la ignorancia de sus padres respecto a esos lugares, utilizando para ello el vocablo “ene” que en jerga juvenil significa “mucho” o “bastante” (“y quizá eso no importe *mucho*”); pero también “ene” puede significar un valor incógnito asociado también a las siglas que le dan título al poema: NN, que se corresponde a la frase “no name” asignada a los cadáveres cuando es imposible su identificación. Así, Hernández daría cuenta de que el solo hecho de caminar por Santiago con una mirada más crítica y activa rescataría -al menos en el recuerdo- a las personas muertas y olvidadas, aun cuando estas no tengan ni nombre ni rostro conocido.

De esta manera, para Hernández, el cuerpo que habita la ciudad de la postdictadura es un cuerpo condicionado, roído, entumecido, aletargado y hasta monstruoso (“como un maniquí de tienda pobre”; “como una muñeca descabezada”) que se ha deformado en la medida que habita este orden represivo que ha determinado su estilo de vida. Por su parte, la poeta efectivamente se incluye dentro de esa “masa gris” al enunciar en los poemas recientemente citados “algo se fugó de nosotros mismos” o “caminamos por Santiago”, lo cual alude a lo totalizadora que resulta esta dinámica, de la que es imposible abstraerse. No obstante y en el transcurso de *Santiago Waria*, se puede observar a una hablante lírico en una constante lucha por no caer en esa dinámica y que, en esa tarea, se ha convertido en un cuerpo que camina solo y olvidado (“Anda Sola, mira para atrás solo tú quedas en el camino” (A)) y que intenta sanar las heridas mediante la exhumación del pasado.

En segundo lugar y según la crítica Tatiana Calderón, Carmen Berenguer hace una lectura de la ciudad considerando la modernización como un maquillaje que adorna un cuerpo urbano travesti, en donde lo femenino permanece subalterno. Y es que desde el título *Naciste Pintada* ya es posible evidenciar el posicionamiento de la hablante lírico, primero desde la chilenidad y segundo, desde la femineidad. Ahora bien, el significado de la frase oscila entre lo denotativo (puede considerarse la performance: pintarse, arreglarse), a lo connotativo: (el hábito: estar destinada para hacer determinada actividad, o bien la

subalternidad, en relación a la expresión “estar pintado”, es decir, no ser considerada, no tener opinión). En cualquiera de los tres casos, existe un determinismo en cuanto el rol de la mujer que Berenguer ha querido enfatizar desde el primer momento.

Tanto en las secciones *Casa Cotidiana* como *Casa de la Poesía* se describen ciudades que en un primer momento parecen muy opuestas entre sí. Primero aparece Santiago –ya analizado en el capítulo anterior- y su progreso artificial y luego en la sección siguiente aparece Valparaíso, que es descrito desde su ambiente bohemio y la disposición natural que tendría para ser la verdadera “casa de la poesía” en contraposición a una colapsada “casa cotidiana”. No obstante y pese a ser representadas como dos polos opuestos, lo cierto es que ambas urbes tienen en común la represión de lo femenino. En primer momento, Berenguer describe su natal Santiago no solo desde la artificialidad y la violencia que significa la falta de memoria, sino que también la describe como una entidad masculina en la que prevalecen como signos de este nuevo orden edificios altos con posible connotación fálica, como por ejemplo la torre Entel o el edificio de la CTC, ya analizados en el capítulo anterior. Es entremedio de estas estructuras enormes y avasalladoras que los ciudadanos caminan adormecidos, medicados, inconscientes de sí mismos:

Entonces te tomas un bromazepam,
Te tomas un diazepam,
Te tomas un tricalma,
Te tomas un alprazolam,
Un lorazepam,
Benzodiacepinas,
Fluoxetinas,
Elixir de la dicha,
Te lo tomas todo,
Te lo comes todo,
Te lo hablas todo,
Te lo tragas todo,
Y en medio de la semana,
Para los sentidos,
Marroquíes, colombianos
Y paraguayos (18-19)

La sucesiva ingesta de estos medicamentos y drogas (muchas de ellas antidepresivos) sería signo de que la vida en la ciudad no sería amena ni soportable, manteniéndose un círculo

vicioso en el que darse cuenta de lo que sucede es imposible en ese estado. Sin embargo, hay quienes sí pueden: son voces femeninas que retumban entre los callejones de la ciudad pero que no pertenecen al discurso oficial porque este está masculinizado:

En este centro de manifestaciones sociales y políticas, reverberaba una voz femenina que con énfasis y energía apenas se oía entre la multitud de personas. Sin embargo, su voz se filtraba, por los huecos de la Alameda, golpeaba la Escuela de Leyes y vibrada movía la arboleda del cerro San Cristóbal. Daba unas vueltas por el Parque Forestal, silbaba a la entrada del Parque Japonés, caracoleaba en la tumba de Manuel Rodríguez y se devolvía hacia los vidrios de los edificios que rodean la plaza, yo la escuché decir estas cosas: “Esta ciudad se ha levantado sobre la base de una nueva esclavitud. Una esclavitud virtual. Para que esta ciudad se levante ha debido hacerlo sobre el lomo de la pobreza...” (28-29)

De esta manera, es la voz femenina la que, de manera indirecta y sin ocupar los espacios públicos, posee un discurso claro respecto a la ciudad que habita. Esta voz es anónima, fue despojada de su identidad y su cuerpo, pero su eco reverbera en todos los espacios insignes de Santiago y lo recorre, buscando quizá otras voces igualmente coartadas que puedan sumársele. Así, esa discursividad adquiriría el carácter de transeúnte, puesto que recorre libremente la ciudad aunque no tenga un “vehículo” que la traslade. Respecto a esto, Calderón plantea que “los discursos oficiales ideologizan el espacio urbano. Sin embargo, el transeúnte los subvierte (...) El transeúnte transgrede el orden disciplinario, la enunciación de sus pasos crean otro discurso dentro de la ciudad”. (45) En este caso, esta voz se constituye como una suerte de flâneur que “inventa la ciudad sobre la ciudad instituida” (Calderón 45), así como también otros personajes de *Naciste Pintada*, la mayoría de ellos femeninos o travestis, quienes cumplen una función de “locos proféticos que denuncian los falsos mecanismos de la sociedad” (Calderón 46). Un ejemplo de aquello es la obrera loca travesti:

Esta es una loca travesti fantasmal que recuerda las uniones obreras de principios de siglo y que perfectamente podría, sin proponérselo, convocar a los nuevos humillados de este final.

Nómade urbana, atraviesa sin miedo entre las gentes, perpetuando el sarcasmo y ruin fracaso y húmedo y siniestro espectro de la ciudad nueva.
(Berenguer 39)

Se trataría de un personaje que se mueve entre lo masculino y lo femenino, y que, por lo tanto, desafía el discurso oficial, incomodándolo. En cuanto tópico, la ambigüedad sexual es también abordada, a través de una acertada metáfora, por Tomás Moulian en *Chile, Anatomía de un Mito*. El sociólogo denomina como “una operación transexual que convirtió al Dictador en el Patriarca” (33) al lavado de imagen de Pinochet, que pasó de ser el instigador de crímenes de lesa humanidad a ser el propulsor de la economía que salvaría al país. Ambas metáforas, si bien tienen distinta intención retórica, dan cuenta de lo arraigado que se encuentra el discurso oficial en la época de la postdictadura, pues así como la obrera travesti visibiliza en su solo cuerpo como único lienzo el discurso hegemónico y el marginado, Pinochet ha debido remover con precisión quirúrgica, según Moulian, lo más íntimo de sí para blanquear su imagen, misma situación que también y según Pinto, denota Elvira Hernández en su poema Fuente Neptuno donde menciona que “los vampiros tienen puestos sus guantes de gasa” (F) aludiendo a las operaciones políticas hechas con extremo cuidado para lavar la imagen de los protagonistas de la dictadura. Ambos procesos se constituyen desde lo más íntimo, desde lo más propio, para finalmente subvertir una realidad.

Siguiendo con el análisis de *Naciste Pintada*, se revela como segunda representación urbana a interpretar la ciudad de Valparaíso. Los versos de *Casa de la Poesía* la retratan como un escenario digno de admirar de noche, como si fuese un ingrediente indispensable para la bohemia. Es esta oscuridad la que permitiría el desarrollo de una vida alejada de las convenciones sociales, en la que abundan prostitutas y alcohol. En ese contexto, Berenguer le da vida al personaje ficticio de Brenda, una codiciada prostituta que es la musa del puerto. Brenda a su vez simboliza los deseos carnales, esos que solo se pueden cumplir de noche, cuando la oscuridad asegura el anonimato y el olvido. El siguiente fragmento representa justamente aquello:

Esa noche inmemorial. Brenda es bella, digámoslo de una vez, bajaba del cerro esa noche. Y nombres, nombres como Sergio, Hugo, Manuel. LA

NOCHE TIENE UNA HILERA DE NOMBRES MASCULINOS. LA NOCHE ES UNA SEÑAL DE INICIALES EN EL RECODO DE UNA MERMA. Y en las orillas fluidos de pasiones llegan al desfiladero. (60)

Se vislumbra en esta cita como la noche es caracterizada como “inmemorial” al mismo tiempo que “tiene una hilera de nombres masculinos”, es decir y así como Malú Urriola separa en dos mundos la ciudad productiva que no descansa y aquella porción marginada que vive de noche, aquí Berenguer también incurriría en separar el día de la noche como dos realidades independientes. El primero de ellos (el día) simboliza la visibilidad, el momento de mayor productividad en donde además se reafirman las dinámicas alienantes de la sociedad masculina; la noche, por su parte, representa un paréntesis en ese discurso, donde lo femenino desestabiliza a lo masculino y lo subsume en pos de esos deseos que durante el día no se pueden cumplir. La noche, a su vez y a diferencia del día, no tiene memoria, es fugaz, efímera y se reconstruye cada vez. De esta manera, Brenda representa la materialización de lo femenino como resistencia en su escenario predilecto: la noche; no obstante, ella de día es una prostituta y como tal su rol en la sociedad modernizada e individualista es completamente marginal, evidenciándose nuevamente esa tensión entre lo socialmente relegado y la subversión.

El siguiente fragmento situará a Brenda en el análisis de la relación entre el cuerpo y la ciudad según lo entiende Berenguer:

Confusa, de la noche a la mañana duda y eso es impensable. La noche en las calles del puerto, -a este puerto me refiero- es puro cuerpo despertando un amanecer y lo maneja con maestría. En su casa se huelen prendas.

La noche ha reconocido su saber.

La noche es una casa de placer.

Y la noche es pagana. (60)

En esta cita Berenguer homologa la noche con un cuerpo despertándose, evidenciando una fusión entre ambas realidades, a las cuales Brenda “maneja con maestría”. En este sentido, el trabajo de Brenda es intimar con ambos de la misma manera, usando las mismas

prácticas y la misma sensibilidad. Esto porque la noche, y como ya se especificó, es el escenario donde se desenvuelven los agentes desestabilizadores del orden. Así, y como un cuerpo (masculino) al que se le brinda placer, la noche es la faz más entregada de la ciudad; es el momento y el lugar donde todo se distorsiona, donde todo se torna ambiguo, se invierte y relativiza. Por eso “la noche es pagana”: porque en la fusión sexual del hombre y la mujer, el orden patriarcal que rige la sociedad se “desordena”, deja de obedecer a parámetros establecidos y se deja llevar, teniendo en cuenta, no obstante, que para cuando llegue el día, todo esto queda atrás.

Finalmente, Berenguer agrega a este texto el verso “el cuerpo es una leyenda” (60), configurándose la noción de trascendencia que tendría el cuerpo-noche como momento y lugar cúlmine y único. A diferencia de la noche, el cuerpo sí tendría memoria y sí contiene relatos que perduran más allá de lo efímero. Para la hablante, sería menester entonces recuperar estos relatos y llevarlos más allá de la noche, donde puedan quedar instituidos como símbolos de una realidad ignorada, cuyo cuerpo y rostro son femeninos.

En conclusión, para Carmen Berenguer las ciudades de Santiago y Valparaíso invisibilizarían lo femenino de diversas maneras. Primeramente, Santiago se configuraría desde el travestismo pues estaría exageradamente maquillada en su afán de ocultar todo aquello que delataría su historia. Por su parte, Valparaíso se alzaría como una ciudad prostituta, ya que –al igual que Brenda- la noche sería el espacio donde ella realmente se revela en su fragilidad, donde surgen los relatos artísticos y culturales y donde se aprecia su verdadera belleza. Ambas ciudades en esos roles marginales son incómodas de digerir ya que representan lo femenino llevado a lo subversivo (o bien lo masculino llevado a lo ofensivo), ya sea el hombre vestido de mujer o viceversa (Santiago) o la mujer en un oficio que la desprestigia socialmente (Valparaíso). Son, finalmente, la evidencia de que el cuerpo es sumamente poderoso como depósito de relatos y que, por lo mismo, los sistemas hegemónicos deben ser cuidadosos en lo relativo a su disposición dentro del espacio y de la Historia en general. Así, Berenguer sitúa el cuerpo femenino dentro de esos cuerpos que deben ser acallados, elaborando con ello una lectura de la ciudad desde el género y la libertad sexual. El objetivo es que en algún momento de la Historia la afirmación “naciste pintada”, más que hacer alusión a una realidad triste e injusta, pueda finalmente referirse a

la trascendencia, a la imposibilidad de borrarse, a la permanencia ya no como maquillaje sino que como pintura, como las obras de arte que sobreviven al tiempo histórico.

Por último, Urriola es quizá de las tres poetas la que tiene una relación más tormentosa con la ciudad. El desamor ha hecho de la hablante una víctima desesperada de sí misma y en pleno proceso de duelo, duelo que, según la crítica Nicole Muñoz (115), es retratado en cada una de sus fases en *Dame tu Sucio Amor*, y cuya sección *Desolados Gritos* resulta ser la más ilustrativa. En ella, Urriola se vuelca en un espiral de violencia y destrucción que la mantiene “sedada” ante la realidad como un intento de entender la ausencia del ser amado, al mismo tiempo que su cuerpo no es más que un instrumento al servicio de su subjetividad herida, al cual manipula, violenta y somete. El siguiente fragmento es una evidencia de aquello:

NO PUDE CONTENERME Y RASGUE EN PEDAZOS

LAS VENAS EN AMBAS MUÑECAS

PERO NO ERA CULPA TUYA

QUE YO ARDIERA EN FUEGO ETERNO (21)

Acá las mayúsculas, las cuales según Muñoz son “el comienzo de un grito, el que es desolado en tanto no hay un receptor que lo escuche, ni un sujeto que acuda a esa interpelación constante” (115) no hacen sino complementar un llamado de auxilio que tiene al cuerpo como protagonista y objeto de transacción. La hablante ha llegado al extremo de violentarse a sí misma en la búsqueda de un dolor que sea más duradero e insoportable que el abandono del ser amado, esto porque el entorno ya no le ofrece solución ni consuelo. En este sentido, el cuerpo adquiere una fuerza centrífuga, ya que se ha convertido en el único lugar a frecuentar, la única ciudad a recorrer en búsqueda de explicaciones.

Sin embargo, en las otras secciones *Bajos Fondos* y *Amores del Hampa*, esta fuerza va disminuyendo paulatinamente. Comienza a evidenciarse cómo la hablante ha logrado equilibrar esa ausencia y poco a poco recobrando la disposición de integrarse a la vida urbana, no obstante esta le sigue resultando insoportable:

Acabo esta cerveza tibia, en este lugar que ha sido la soledad del continente, las masas hambrientas, ignorantes, no se dan cuenta de nada y repletan las calles, solos, mestizos, es un camino gastado, Chilean.

Quédate de este lado de la avenida, por acá en las luces intermitentes de las sombras, los brazos de los muchachos estampados de heroína, las bocas infectadas de dolor y los ojos en otros paraísos. (Urriola 41)

Se evidencia en estos versos cómo Urriola no encuentra en la ciudad una excusa para olvidar ya que esta le resulta vacía y torpe. Nuevamente comienzan a asomarse resquicios de violencia, mas estos ya no la tientan a automutilarse, sino que a abstraerse y a ausentarse de manera simbólica del lugar físico. Dado lo anterior, el cuerpo comienza a perder su categoría especulativa hasta que finalmente y en *Amores del Hampa*, Urriola abraza la escritura como otro amor, entregándole a ella su cuerpo. “Tras la instancia de reconocimiento de la pérdida, entonces la escritura se convierte no solo en una compañera de camino, sino sobre todo en una nueva amante” (Muñoz 126). En esta misma línea, el valor del cuerpo ha dejado de ser utilitario para pasar a ser una parte importante de su ser, pero siempre en relación a algo o alguien amado:

Acerco su mano a mis labios, beso su palma, ansiosa de estrecharla contra mi pecho; desabrocho el corpiño, tiemblo desesperada, respiro en los brazos de esta pasión violenta que parece ponerme en peligro de morir. Viva y ardiente agitación, me despojo de mis ropas, como quien se despoja de sus huesos.

Luego, estando solas en la habitación, nos acercamos, yo y la escritura, besándonos en las heridas, acariciando con los labios la propia sangre. (88)

Respecto a esto, vale tener en cuenta que, así como Hernández y Berenguer reniegan del lenguaje como un signo cultural ordenador, Urriola en cambio se sirve de él en cuanto puede, pero no le resulta suficiente para retratar todo su proceso de duelo, lo que queda en evidencia en la variedad que ofrece en cuanto la tipografía (letras mayúscula, recortes de diario, cartas escritas a mano, etc). A pesar de ello y una vez que ha explorado la escritura

de manera exhaustiva, la poeta la vuelve su amante, aceptándola y entregándose a ella desde lo más íntimo.

En fin, Urriola retrata un primer momento un cuerpo debilitado, enfermo, volcado a un mundo interno que la ciudad externa es incapaz de contener pues, y como ya se mencionó en el capítulo anterior, la ha dejado atrás en su afán de ser un lugar productivo. Luego y en la medida que avanza el poemario, se denota cómo Urriola va recuperándose y recuperando su corporalidad en la medida en que elabora el duelo, no obstante esa elaboración no es más que para entregarse nuevamente a otro amor (la escritura). Así, el cuerpo pasa a ser parte de un círculo vicioso en el que la hablante parece no reparar, volviéndolo un objeto de transacción. Asimismo, el entorno no tiene en ella participación alguna. Urriola pareciera tender una carretera entre ambos, como símbolo de la modernización y también como deslinde imposible de cruzar, inmutable y permanente.

En síntesis, y reuniendo las tres obras, la ciudadanía, más que una conquista cotidiana, parece una derrota cotidiana, por cuanto ha trastocado el sentido de pertenecer a un territorio determinado a una permanencia pasiva sin luchas que lo hagan despertarse. Las ciudades –reales o conceptuales– a las que las poetas aluden no son más que mapas ya trazados, con rutas ya especificadas que condicionan al cuerpo al ostracismo y la monotonía. Particularmente, en Chile la ciudadanía se ha transformado en un concepto vacío de sentido tanto en el espacio como en el tiempo, debido a que no se ancla ni en su memoria ni en lugares significativos. Todo resulta tan permeable, tan adecuado que hasta la dictadura resulta en cierto modo coherente con la forma en que el chileno se mueve por la ciudad. A este respecto, la transición no tendría por sí sola el valor de cuestionar nada, porque todo lo que se relaciona con el autoritarismo que se ha cultivado desde hace siglos se encuentra muy profundamente arraigado.

Tanto para Hernández como para Berenguer y Urriola la ciudadanía se ha vuelto una condición que no quieren ostentar porque les resulta insoportable y anómala, como se evidencia en los versos ya analizados. Ya no basta con interrogar a la ciudad; ahora son los cuerpos (suyos u ajenos) los que resienten la pérdida de la memoria, la modernización, el falso progreso y el individualismo. Tampoco basta con simplemente aislarse porque ya no existe el ya citado *feed-back* simbólico, esa certeza de pertenecer al entorno. Cualquiera

lugar resultaría ajeno porque así lo grita el cuerpo, haciendo uso de su humanidad. Es por esto que las poetisas pasan a habitar su propio cuerpo como su ciudad, su patria, pues es la única certeza que les queda, la única entidad real que guarda con profundo celo las heridas del pasado y que además pretende sacudirse el ostracismo. En fin, el único territorio que recuerda de manera constante la violencia y la injusticia que ellas mismas exponen en sus escritos.

2.2 El cuerpo violentado: la patria apátrida

Dado entonces que la relación entre el cuerpo y la ciudad es simbiótica, ya que cada uno replica en el otro ideales asociados a la falta de lucha, las poetisas han decidido fundar en los suyos la ciudad que desean habitar, fundando además con este gesto un acto de resistencia que pretende enarbolar el rescate de la estabilidad y de la certeza, ya que el cuerpo representa esa realidad inmutable, sobre la cual reina la voluntad y donde nada puede ser escondido u olvidado. Todo lo demás les ha sido arrebatado de manera violenta: la ciudad, el lenguaje, la cultura, los derechos humanos, entre otras realidades. Incluso esta misma violencia se ha replicado en sus cuerpos, pero estos siguen ahí, de pie, intentando sobreponerse a los traumas al mismo tiempo que anhelan convertirse en un instrumento de lucha y justicia.

Respecto a la violencia impartida durante la dictadura, Guadalupe Santa Cruz (2010) distingue tres tipos de excesos cometidos en la época del régimen: el primero de ellos es la imposición de una sola versión para los hechos acaecidos, utilizando para su pulimiento la censura; el segundo corresponde a la exposición e indefensión del cuerpo a la violencia sistemática, concepto que también incluye su efectiva realización (tortura) o la promesa de aquello (amenazas que transformaban este acto de violencia en un castigo ejemplar); y, por último, lo que Santa Cruz considera “el exceso más indecible y devastador” (59) es el haberse trasladado el margen de lo posible hacia lo extremo, lo que se denomina como “la pérdida de la capacidad de asombro”. Estas tres formas de vejamen dieron pie al silencio que guardó la sociedad ante la injusticia, lo cual se mantuvo durante la transición. A continuación se analizarán estas tres formas de violencia en las obras escogidas.

2.2.1 Cuerpo y censura

El primer exceso lo configura el monopolio de la historia y la forma en que esta se cuenta, dado el agotamiento del significante y significado proveedor de un sentido único (Santa Cruz 58). Respecto a esto, Elvira Hernández en *Santiago Waria* representa en su poema “Jota” (J) desde el primer momento este tipo de tensiones con el lenguaje al escribir: “no cambiaré ni una jota de lo escrito” (J), en donde se alude a la forma de registrar los eventos históricos, por cuanto quienes tienen el poder escritural pueden manipular la Historia.⁶ Luego de esto, enuncia una serie de hechos que tuvieron lugar durante la dictadura, haciendo especial énfasis en cómo se dispuso de los cuerpos en esa época, casi a voluntad del dictador, como si estos fueran objetos de su propiedad: “El tropelista jugó bolos con nuestros huesos. Nos ganó el quien vive en una mesa de trucidamientos y vivisecciones. Nos condenó a caminar por la calle de la morgue que es Avenida La Paz.” (J). De este modo, los cuerpos pasan a ser una forma de censura por cuanto se manipula su andar por la ciudad y se dispone de ellos en la vida y en la muerte. Así se protege un único sentido, una única forma de ver la vida (que, como se analizó en el apartado anterior, conviene que se asemeje a un desfile de muertos vivientes) coartando al mismo tiempo la libertad, incluso sin haber rejas de por medio, lo cual la hace mucho más cruda e imperceptible.

En segundo lugar, la obra de Carmen Berenguer, más que testimonios o poemas que reflejen este tipo de violencia, es en sí *Naciste Pintada* la que se alza como un gesto editorial subversivo, al presentar en ella diversos textos con intenciones comunicativas muy distintas entre sí de mujeres marginadas, sean prostitutas, expresas o simplemente mujeres que se han opuesto al orden establecido. El objetivo sería ofrecer otro punto de vista, torciendo y tensionando el ya establecido, ofreciendo con ello otros significantes y significados. En lo relativo al cuerpo y como ya se analizó en el apartado anterior, lo femenino se presenta como un discurso marginal al mismo tiempo que el cuerpo se

⁶ Respecto a esto, Ángel Rama en su ensayo *La Ciudad Letrada* (1984) señala lo siguiente: “A través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la *ciudad letrada* articuló su relación con el Poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propagandas y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlo. Fue evidente que la *ciudad letrada* remedó la majestad del Poder, aunque también puede decirse que este rigió las operaciones letradas, inspirando sus principios de concentración, elitismo, y jerarquización. Por encima de todo, inspiró la distancia respecto al común de la sociedad. Fue la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada, que hizo de la *ciudad letrada* una *ciudad escrituraria*, reservada a una estricta minoría. (41)

convierte en un respaldo de la memoria, como un constructo capaz de contar su propia historia.

Finalmente, en *Dame tu Sucio Amor* de Malú Urriola, no se trata el tema de la censura propiamente tal, sino que la capacidad de recordar y poder contar una historia anclada en la memoria. Esto último se relacionaría a su vez con la vejez, a lo cual la hablante le teme: “Mi querido Erasmo, dónde estará brillando la cegante luz, cuando mi boca mantendrá alojada la saliva del retardo. La ausente línea represiva, el olvido, la angustiante llamada del final próximo” (57). En este fragmento se denota la preocupación de la hablante en lo que sucederá en el futuro cuando su boca mantenga alojada “la saliva del retardo”, es decir, cuando ella ya no pueda vivir a la par con el mundo, sintiéndose retardada respecto a él. De este modo, se enfatiza el rol del cuerpo como un productor de discursos que se va desgastando ya sea de manera natural o bien producto del entorno.

En conclusión, lo que la censura le hace al cuerpo es mermarlo en cuanto lo considera depósito de memoria o productor de sentido. Teniendo eso en cuenta, lo más conveniente es acallararlo, ya sea ofreciéndole un sentido de la vida ya digerido por otros o bien violentarlo hasta que pierda esa capacidad discursiva. Además, el cuerpo para la censura (o mejor dicho, el agente censor) es también un signo de poder en cuanto este en el plano real se trata de una entidad que se cuenta en número. En efecto, disponer de muchos cuerpos significaría tener poder, sin importar que estos cuerpos constituyan o no una comunidad. Así, la censura considera los cuerpos como continentes de voces y, aprovechando su poder, dispone de ellos, rompiendo además su contacto con otros cuerpos y, por ende, otros puntos de vista que, sumados, podrían tensionar el único punto de vista establecido.

2.2.2 Cuerpo y violencia

El segundo exceso, quizá el más visible, es la exposición del cuerpo (social e individual) a la amenaza o concreción de violencia física para reprimir sus ideales contrarios al régimen. Respecto a este tema, Elvira Hernández retrata un episodio de tortura en el poema “Hueviche Summum” (H). Mientras que el vocablo “hueviche” no tiene un significado instituido más que el de “despelote” o “desorden”, el adjetivo “súmmum” representa “lo justo”, en otras palabras, lo máximo o la medida justa de lo que correspondía según la situación. En este sentido, el título haría alusión, desde el punto de vista sintáctico, a la

mezcla de lo formal con lo popular como una suerte de rescate de la memoria popular al nivel de canon como los que tienen los latinismos. En un segundo nivel ya más sintáctico, “Hueviche Summum” se referiría a un desorden en su medida justa, o mejor dicho, a un acto de tortura suficiente como para inducir el miedo necesario. Luego, el poema retrata de manera secuenciada los actos de violencia sobre el cuerpo de la hablante:

Cayó sobre mí una montaña ardiendo, una ruma de piedras caldeadas o me tragué un pan muy picante. Crucificada en los escalones yo solo hubiera querido echar lava por la boca. Después estaba en cueros, sucia, goteando, como salida de un terremoto pero intacta, y mi corazón parado de un solo campanazo. (H)

Para luego agregar: “Cero claridad. Ya he contado el veintiocho, el treinta y el cinco, el cincuenta y seis y el setenta y cinco sin ver sangre. Sin ver el sol, sin ver nada. Solo los perejiles que me pongo y creo que alguien las verá verde.” (H) Tanto este fragmento como el anterior retratan violencia física aunque el segundo no atañe al cuerpo de manera directa como en el primero, donde priman las sensaciones y las imágenes. Al agregar la frase “cero claridad” se alude a la desconexión total con el transcurso del día y el no saber qué hora es o qué ocurre afuera. Esto sería lo que más conmueve a la hablante, pues implica la paradoja de un desorden dentro de un sistema en el que prevalece un orden establecido, faltándose a la lógica operativa del régimen. De esta manera, Hernández muestra dos tipos de violencia: la física que merma el cuerpo en cuanto realidad y la privación al mismo del entorno, que atañe al cuerpo como parte de un sistema natural más que a este como realidad independiente.

Por su parte, Carmen Berenguer retrata también la pérdida de la noción del tiempo y el espacio y el cuerpo torturado en la sección *Casa Inmóvil*, en la que reúne testimonios de expresas políticas. Nuevamente opta por el testimonio como una forma de dar cabida a discursos que resultan subversivos. Sumado a la experiencia de Hernández, Berenguer cita el siguiente testimonio:

Me llevaron a un lugar desconocido de detención con la vista vendada. Estaba desconcertada y no podía razonar bien. Me encerraron y me

incomunicaron, creo que durante los cinco días, o más, perdía la noción del tiempo y del espacio. El lugar al parecer era un subterráneo. Me dieron desayuno, almuerzo, onces, por lo que podía calcular más o menos el tiempo... (185)

Acá prima la pérdida de la noción del tiempo y del espacio como una causal de angustia y desesperación, e incluso como impedimento para razonar. Aprovechándose de aquello es que luego viene la violencia física, sumándose terriblemente:

A mí nadie me había golpeado antes y, cuando me golpeaban (y para mí era fantasía eso de que los monos ven o les salen estrellitas). Te golpeaban hasta que tú quedabas prácticamente aturdido.

Te golpean los oídos. Tienen técnicas para dejarte muy descolocada. Después comenzaron a aplicarme electricidad. Esa era otra angustia, porque tú sabes que vas para allá. (225)

Se vislumbra en estos versos, más que la sensación física, la angustia producida por las dinámicas dentro de la cárcel. Si bien el paso del tiempo ha aportado para tomar distancia del hecho, lo cierto es que lo que prima –y lo que Berenguer pretendería realzar- es la sensación más íntima, los sentimientos respecto a lo ocurrido, los cuales perdurarían por sobre las cicatrices físicas. Se construiría en estos testimonios una memoria del cuerpo mucho más profunda, como si este estuviera ubicado en un plano cartesiano donde el tiempo y el espacio convergen para traducirse y mantenerse ahí como un signo de trascendencia. A este respecto, y si bien los testimonios son muchos, el cuerpo femenino sería uno solo.

Finalmente, Malú Urriola retrata un tipo de violencia no visto en las otras poetas: la automutilación, la cual se presenta como una especie de transacción con el cuerpo, pues al marcarlo con otras heridas, las yagas que estaban antes ceden su protagonismo a las nuevas como una forma de mitigar el dolor:

Cógeme del pelo, no evitarás que estrelle la cabeza contra la muralla, este es el único y regio fin del estrellato, estrellar la propia estrella, raspar las cáscaras de la pared con la boca, no puedes perderte esto...

No puedes dejar de ver el fondo de este pozo. (13)

Esto último no es reconocido como violencia por la hablante, sino que es más bien una forma de escapar del dolor, o mejor dicho, de dejarlo salir, de enmascararlo. Por otro lado, lo que sí constituiría un acto de violencia es la de un tercero hacia la hablante mediante el uso de armas: “Así me hallarás, cortada por metales punzantes igual que una ramera con un mal olor en el corazón” (40). En otras palabras, la violencia como tópico siempre debe ser ejercida por un tercero, pues la que es propia tiene un componente de voluntad asociado, lo que en apariencia puede significar que las consecuencias son medidas. Esto se evidencia en las tres poetas.

En conclusión, el cuerpo es violentado siempre por otro, pues este desconoce los límites hasta los que se puede aguantar, pudiendo derribarlos en cualquier momento. En este sentido, el cuerpo es el último territorio de resistencia y las heridas producidas son, muchas veces, historias triunfales pero también rastros inolvidables que hacen persistir el trauma. No obstante aquello, hay un tipo de violencia que no deja cicatrices visibles y es la de privar al cuerpo del entorno. En este tipo de violencia, que se suma a los excesos corporales, no solo debilita el cuerpo en cuanto resistencia, sino que además no se ancla a ningún aspecto físico de la memoria más que a las secuelas psíquicas, pudiendo subsistir durante toda la vida de la víctima. Así, ambas torturas recuerdan que el cuerpo es algo más que materialidad; habría también un componente psíquico importante en el que también se guardan cicatrices tan importantes como las otras.

2.2.3 Cuerpo y horror

El tercer y último exceso es la pérdida de la capacidad de asombro por parte de la sociedad. Se entiende por este concepto “el traslado de las fronteras de lo posible” (Santa Cruz 59), cuyo origen se encuentra en las acciones represivas de la dictadura que “constituían asimismo gestos aparentemente ciegos, carentes de una racionalidad que hiciera posible ubicar una lógica que fuera discriminatoria” (Santa Cruz 59). En otras palabras, el no comprender la lógica del mal hace que la sociedad se acostumbre a formas quizá menos

extremas o menos evidentes pero que igualmente constituyen violencia. Se trataría entonces de un síntoma silencioso de la dictadura que opera día tras día y al que es imposible ponerle fin, porque una vez traspasados los límites estos ya no resultan desconocidos.

En lo que respecta a las obras, dentro de *Santiago Waria* está el poema “Ñoña por doquier” (Ñ). En el entendido de que la palabra “ñoña” quiere significar “excremento”, este poema antepone antes de su lectura una sensación de incomodidad. Luego, comienza a enunciar una serie de lugares o situaciones cotidianas en donde está presente la ñoña: “a la hora del desayuno, en las micros a la carrera”; “la pusieron cantada en el seno de la Sagrada Familia”; “la sacan de debajo de los párpados y la lengua”; “la democracia la lanzó con ventilador” (Ñ); etc. Se trataría de situaciones formales e informales, también relacionadas con la Iglesia, la institucionalidad, la cultura y las artes y en fin. Los excrementos estarían presentes en cada cimiento de la nación, en cada persona, en todos los lugares y situaciones de la transición y aun así nadie dice nada al respecto. Podría colegirse de este gesto retórico de Hernández la extensión de los límites del horror de una sociedad aletargada que convive con excrecencias sin notarlo. En cuanto al cuerpo, este poema representaría un volver del excremento al mismo, rompiendo el ciclo natural.

Por su parte, Carmen Berenguer en la sección *Casa de la Poesía* rescata testimonios de trabajadoras sexuales, a los cuales les suma como un collage titulares del diario *La Cuarta*. Este gesto editorial pone en contrapunto dos caras de una misma moneda: la primera es la verdadera historia de la prostitución, sin maquillaje ni aspavientos, tal y como lo señala Tatiana Calderón “el contratexto de Brenda; la historia real y mediocre” (50) y la segunda es su versión llevaba al punto máximo de la artificialidad, con el fin de ofrecerse al mejor postor. Se denota entonces cómo *La Cuarta* prostituye una historia al mismo tiempo que quienes la cuentan son efectivamente prostitutas. Existiría, por ende, una doble especulación: la que estas mujeres hacen y sus historias trastocadas y narradas desde una voz hegemónica no autorizada que las sitúa como personas marginales. Un ejemplo es el titular que afirma: “Fingió ser prosti y atrapó lesbiana” (145) que se contrapone con la versión de esta última:

Me sedujo para encerrarme y hacerme pagar otro delito más: ¡que me había echado al Rey del pescado también! ¡Mentira! Todos me echaron a mí la

culpa no más, claro todo porque la dueña tiene relación con el carabinero de la comisaría, si él estuvo temprano ahí, siempre va y tiene trato gratis y solo yo tengo que pagar, me parece injusto (138).

Este último fragmento posee una versión que no saldría nunca en la prensa, con historias y nombres simples, motivos reconocibles sin ningún tipo de morbo. Es a través de estos collages que Berenguer cuestionaría hasta qué punto la sociedad compraría historias que no tienen nada de espectacular, salvo por la cáscara retórica que le aporta el medio de comunicación. Se trataría, por ende, de la representación de la pérdida de la empatía y la sensibilidad, la extensión de la categoría de la otredad hacia lo especulativo, el consumo y la mercancía. En este sentido, el cuerpo o más bien los relatos provenientes de él, se convierten en productos ofrecidos a la conciencia popular sin ningún tipo de miramiento.

En tercer lugar, en los poemas de Malú Urriola se evidencia la pérdida de la capacidad de asombro en las prácticas en las que incurre la hablante al momento de vivenciar el desamor, prácticas que son sumamente autodestructivas y llenas de violencia. En el apartado anterior se analizó cómo la hablante decide, al menos durante las primeras etapas del duelo, no relacionarse con la ciudad en su funcionamiento “normal” para visitar sus bajos fondos, donde el alcohol, las drogas y el sexo la van sumiendo en sí misma, narcotizándola durante poco tiempo. Ese tipo de sensaciones efímeras son las que le hacen creer a la hablante que siempre puede ir más allá, al menos para que todo aquello que le duele ceda su sitio protagónico a otras sensaciones, otros dolores:

FATIGADA DESDE EL INFORTUNIO

CUANDO ACABE LA OSCURIDAD EN ESTE APARTAMENTO

MAÑANA

NO SÉ SI LA FARMACOPEA TENGA ALGO QUE OFRECERME

(24)

De este modo, Urriola evidencia en *Dame tu Sucio Amor* cómo y en la medida en que el duelo se convierte en un asunto no resuelto, se pueden traspasar los límites del horror hacia

un punto de no retorno, hasta que la farmacopea ya no tenga nada que ofrecer, porque los límites ya fueron traspasados.

En conclusión, en este apartado se puede vislumbrar como la pérdida de la capacidad de asombro hace que el cuerpo se vea sobrepasado, volviéndose un artefacto insensible a todo, desconectado de la naturaleza y de su humanidad. En este sentido, el cuerpo pierde toda orientación sobre sí mismo y se descuida, volviéndose carne sin contenido y vaciándose de todo discurso significativo que hubiera en él, ya sea referente al sentido de comunidad o bien de humanidad.

2.3 Conclusiones

El siglo XX trae consigo nuevas formas de vivenciar la ciudad desde el cuerpo. Estas nuevas formas no demandan mucho esfuerzo ni físico ni mental, ya que los espacios no están hechos para cuestionarlos, sino que para dejarlos atrás en un viaje constante donde la velocidad es el signo máximo de un futuro esperado. Esto repercute en la identidad, en el sentido de pertenecer a un territorio determinado y si bien cada nación, cada porción del planeta tiene sus propias redes y su forma de concebir la realidad, lo cierto es que estos síntomas son globales. Chile, con su propio contexto e historia, es un ejemplo de ello.

En Chile si bien hubo y hay ciudades, nunca hubo un sentido de ciudadanía como el que demandaba este tipo de construcciones. Las ciudades en su mesocracia replicaron modelos sociales rurales basados en la jerarquía social (y no en la participación y cooperación como el ideal griego), las cuales se mantuvieron y encontraron una impensada simetría con el régimen dictatorial de Pinochet. Si a esto se le suma las nuevas experiencias de la modernidad y la tecnología, que entraron por la puerta ancha dado que la economía neoliberal las facilitó, el resultado no es solo una sociedad obediente sino que además adormecida. Los cuerpos en las ciudades de Chile siguen un patrón ya establecido, recorren la ciudad como leyendo en abecedario y relegan las nociones de comunidad por sobre la individualidad. Esto incluso escapa de las lógicas dictatoriales y se cuela en la transición y la democracia, donde se supone que las cosas cambiarían.

Ante este panorama, las poetas encuentran en la producción de sus obras una vía para denunciar lo que ocurre. Mientras Berenguer y Hernandez se asemejan mucho en sus discursos, por cuanto desestiman el orden, denuncian la falta de memoria y retratan la

ciudadanía desde un cuerpo adormecido y aletargado; Malú Urriola vuelve a hacer la diferencia, al representar ciudad y cuerpo como dos realidades apartes que no pueden convivir juntas porque cada uno vive sus propias dinámicas. De cualquier manera, cuerpo y ciudad si bien pueden convivir porque los tiempos los han hecho adaptarse mutuamente uno al otro, las poetas no quieren eso porque ven en esas dinámicas las políticas de un sistema dictatorial que acabó con todo lo que ellas creían seguro. Lo que se colige a través de sus obras es la fundación de un territorio libre y seguro en sus cuerpos, cuerpos que a su vez no están arraigados en ninguna parte.

Sin embargo, estos cuerpos son patrias violentadas. Cada una de ellas vive con sus propios demonios, ya sea la amargura e inconformidad de Hernández, la problemática de género en Berenguer o el desamor en Urriola, habitarlas supone un riesgo, debido a que se han vuelto instrumentos de resistencia que ni la censura ni la violencia ni el horror pudo derrumbar, aunque sí marcar y de manera permanente. Entonces, más que una patria, más que un lugar en el que sentirse seguras, la naturaleza que el cuerpo ha adquirido es la de un fuerte que está en constante tensión, en constante ataque ¿Dónde está la seguridad entonces? ¿Queda algún lugar inmune a los encantamientos de la modernidad? ¿Dónde vive la memoria?

Da la sensación que a estas poetas se les ha quitado todo: la ciudad donde residen ya no les acomoda, sus cuerpos son coartados y violentados en su tránsito por el entorno y en su propia existencia, el lenguaje (sobre)vive en pequeñas partículas de sentido popular no reconocidas, el amor ya no es tal y en fin. Los signos que ellas creían estables se han vuelto instrumentos propagadores de otros sentidos que ellas no comparten: el lenguaje, la cultura, todo ello se ha vuelto en contra, tan así que incluso una de las poetas ha decidido amar la escritura y su poder curativo sabiendo que se expone a una herida inminente, como cualquier otra relación de amor. Pareciera que no queda nada más a lo que aferrarse, pero aun así es preferible vivir en resistencia que sumarse a ese desfile de muertos vivientes sin alma ni deseos carnales, maquillados hasta el absurdo, imbuidos en un sistema que no les permite detenerse...

Cabría mencionar entonces que la búsqueda no podría acabar ahí, en el cuerpo. Las poetas lo saben y, por lo mismo, extienden sus poemas como quien extiende las cartas de un tarot, buscando la señal más esperanzadora. En el capítulo siguiente se abordará el tema de los

espacios cerrados dentro de la misma ciudad como una vía alternativa en el constante escudriñamiento de un posicionamiento sólido. Quizás en ellos sí podría recuperarse una memoria que sobreviva pura e intocable, ajena a los demonios sembrados en la ciudad y a la violencia sistemática, que perdura incluso en transición.

Capítulo 3: Los espacios cerrados

3.1 Modernidad entre cuatro paredes

Los dos capítulos anteriores han reforzado la idea de la hostilidad de la ciudad de la postdictadura. Tanto el cuerpo como las ideas se ven anquilosadas por el efecto de una nueva economía y un nuevo modo de pensar y ver la realidad, y si bien ha quedado de manifiesto que las poetas utilizan en sus obras sus cuerpos como mayor signo de resistencia, lo cierto es que el cuerpo como entidad real puede ser violentado y reducido.

¿Cuál sería el verdadero refugio entonces? El siguiente capítulo tiene por objetivo descubrir el espacio en el que las poetas recuperan fuerzas para seguir. Ya sean lugares reales o metafóricos, la función de estos espacios sería el de resguardar la intimidad y la memoria, en oposición a los lugares públicos, que es donde esta se diluye, influenciada por las prácticas ciudadanas de la transición ya descritas.

La idea de la mantención de un lugar con un único sentido, sea este privado o público, se hace difícil si este espacio se encuentra a su vez contenido en otro espacio abrumado por la modernización y la lógica mercantil. Lo que sucede en estos casos, como ya se planteó en los capítulos anteriores, es que el mundo comienza a privilegiar las redes y la dispersión en las experiencias sociales, por sobre la estabilidad (Ingrassia 8) lo que tiene por consecuencia, y como ya se especificó, la incertidumbre y la saturación de sentido. A esto se suma que el concepto de ciudad incluye la permeabilidad y que, por lo mismo, va aunando los diversos discursos, los cuales cada vez se disparan de manera más simultánea. Respecto a esto último, Marc Augé en su obra *Los no lugares. Espacios del anonimato* (2002) señala que en gran parte de las sociedades occidentales se está viviendo una suerte de sobremodernidad, que es definida por él mismo como “la aceleración de la historia” (34), en otras palabras, una sensación de constante presente, dado que la historia está pasando demasiado rápido, afectando la memoria histórica y, junto con ello, acelerando los procesos de modernidad. Esta aceleración trae consigo el exceso, la sobreabundancia de acontecimientos, discursos, signos, etc que se volverían imposibles de digerir al mismo tiempo.

No obstante lo anterior y entendiendo que –en las ya citadas palabras de Eugenio Tironi- Chile no es una nación moderna, sino que solo modernizada, la sobremodernidad aparecería paulatinamente, al menos en una de sus facetas más características que es la que destaca Augé: la creación de no lugares, delimitados de manera negativa por el autor como “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (83). Ejemplos de no lugares serían los aeropuertos, los malls, el metro, etc. Son lugares donde las personas -en la constante velocidad que definía Sennett en el capítulo anterior- se detienen de manera momentánea y sin más apego que un documento de carácter contractual, por ejemplo: un boleto de avión. Estos lugares reducen a las personas que los usan al azar de su permanencia en ellos, revelando una nueva condición humana.

Así, en los tiempos de transición cada vez son más prolijos en la ciudad –en palabras de Augé- los no lugares en oposición a los lugares antropológicos, que serían lugares donde sí prima un sentido de identidad, reglas comunes y una historia compartida. Y no solo eso, conforme penetra la modernización, van proliferando también los contextos interaccionales hasta el exceso, estableciéndose la necesidad de:

(...) hacer lo privado más privado y lo público más público en un intento por separar ambos ámbitos de relación, cada uno con sus respectivas modalidades, normas y convenciones. Así, a pesar de la gran diversidad social presente en la ciudad, tendemos a relacionarnos cada vez más con aquellos que son más semejantes a nosotros y a distanciarnos de aquellos que percibimos como más diferentes (Valera 26).

En consecuencia, los lugares antropológicos se van diluyendo hasta disminuir considerablemente en calidad y cantidad. Si a eso se le suma la herencia cultural de la dictadura muy relacionada con el miedo y la segregación social, el resultado de todo aquello son espacios públicos y espacios privados sumamente polarizados, en donde solo conviven pequeños grupos que no tienen contacto entre sí.

De esta manera, la vida social en dictadura y luego en postdictadura se reduce a dos visiones: la vida pública que es visible porque se vive en lugares públicos y abiertos y que al mismo tiempo no implica necesariamente una ciudadanía activa; y la vida privada, en la

que se circunscribe lo más íntimo y que se vive en lugares cerrados, como la casa. En este sentido, la dictadura no permitió un punto medio, un matiz que pudiera diversificar la vida en la ciudad, produciendo con ello pequeños lugares que se situaban en el medio de esta dicotomía, que en su momento estuvieron al borde de la ilegalidad y que ahora se alzan casi como testimonios por sí solos. Estos lugares, denominados como “lugares antropológicos” y la casa serán analizados a continuación para conjugarlos con la interpretación poética de las tres autoras ya citadas.

3.1.1 Lugar antropológico: el traslado de lo público

Sabida y ya analizada es la importancia de un espacio físico común para la conformación de un sentido de pertenencia cabal. Este espacio, circunscrito a un territorio determinado, refleja una historia y una forma de concebir el cuerpo especial que se condice con el mundo interno de cada habitante. Este concepto fue denominado por Marc Augé como “lugar antropológico”, que sería, fundamentalmente, un espacio de reconocimiento común, donde el devenir social sea interpretado “no para ser conocido, a decir verdad, sino para ser reconocido, es decir, para ser digno de discurso, de un diagnóstico en los términos ya catalogados cuyo enunciado no sea susceptible de chocar a los guardianes de la ortodoxia cultural y la sintaxis social” (Augé 51). Dicho discurso, traducido a lo espacial, es lo que mantendría unido a un determinado grupo, otorgándole una identidad y un sentido

Estos lugares poseen tres características esenciales: son identificatorios, relacionales e históricos (Augé 58), en otras palabras, proveen de sustancia identitaria al sujeto, asegurando que dicho lugar regulará, de manera implícita, el *feed-back* simbólico ya mencionado, así como también las relaciones con los miembros del grupo y una “estabilidad mínima” –en palabras de Augé- dada por la historia. Buenos ejemplos para ilustrar el concepto serían los barrios, las plazas públicas, altares, etc., es decir, lugares relacionados con la vida pública de una comunidad, así como también lugares en menor escala, como podrían ser las casas y los terrenos más íntimos.

No obstante aquello y si bien Augé relaciona estos lugares con los más insignes para una colectividad, transitando entre lo público y lo privado, lo cierto es que en Chile y según las poetisas, los espacios de orden más público estarían contaminados por la violencia y subsumidos al orden. Esto provocaría que el concepto de lugar antropológico para este caso

particular se traslade a otros espacios que son públicos, pero que al mismo tiempo pertenecen a una esfera más privada y que además conservan en estructura pequeños pero significativos trozos de memoria, al contrario de los no lugares. Serían por ejemplo los bares, los lupanares y los barrios nocturnos, los cuales, al fin y al cabo, guardarían una memoria extraoficial más coherente con el sentir de las poetas que el mismo discurso imperante.

3.1.2 La casa: el espacio privado

En su obra *La Poética del Espacio*, Gastón Bachelard describe y le da forma al símbolo de la casa, situándolo como un espacio clave al momento de erigir los primeros cimientos de identidad y memoria. “Porque la casa –señala Bachelard- es nuestro rincón del mundo. Es – se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos” (34). Esto sería importante para el análisis en cuanto la casa constituye la primera “espacialización” del yo, con todos sus recovecos, paredes y puertas. Sería un resumen de la esencia de cada quien, aunque (aún) no contaminada con el exterior, con la ciudad hostil.

No obstante esto, la casa también permitiría al sujeto estructurarse en cuanto ser participante del mundo, sobre todo en lo que respecta a la memoria: “La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano” (Bachelard 37) Por lo tanto, la casa también aportaría un principio estructurador en los recuerdos del sujeto, dotándolos de sentido para el posterior enfrentamiento con el mundo externo, en donde habitan otras memorias –otras casas- con las cuales compartir y nutrirse. Más que nada, lo que hay en ella como símbolo es el mundo interno del sujeto al mismo tiempo que un eje vertebrador que lo prepara para enfrentarse al mundo externo.

Así, la casa se convierte en el depositario principal de la identidad individual, ya sea de manera concreta o bien metafórica. Ahora bien, uno de los pilares fundamentales de esta es la memoria: “Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios” (Bachelard 39-40), la cual adquiere un carácter espacial ante la dificultad –como señala Bachelard- de hablar de fechas. De este modo, la memoria y junto a otras dimensiones del yo, completarían este

universo primigenio espacial, cuya ventaja reside en poder conservarse para sí en mayor o menor medida para así no ser susceptible de transacción. Esta porción personal entonces podría ser un buen espacio de resistencia, en cuanto compromete valores esenciales del yo contra un determinado estado de cosas. Cabría dar paso al análisis para corroborar si efectivamente las poetas transarían con su yo más interno o bien se resguardarían como un acto de autoprotección

3.2 Poesía y espacios cerrados: la tensión entre lo público y lo privado

A continuación, se analizarán las representaciones poéticas de las autoras de los lugares antropológicos públicos y la casa, teniendo en cuenta el escenario de un refugio donde ellas puedan dar cuenta de su discurso disidente.

3.2.1 El bar, las bodegas y los lupanares: la democracia que hace falta

En un primer momento, Elvira Hernández presenta *Santiago Waria* como un poemario transeúnte en búsqueda de la memoria marginada por la ciudad. Oponiéndose a lo panóptico como sinónimo de mantención del orden, lo que hace la poeta es recorrer la ciudad ella misma a través de sus letras, interrogándola de manera activa, como ya se señaló anteriormente. Sin embargo, hay espacios en los que ella no puede penetrar porque pertenecen a una esfera privada, donde la interrogación deja de ser su derecho, tal es el caso de la casa privada, cuyas puertas serían la frontera entre lo público y lo privado. No obstante, existen otros lugares –lugares antropológicos- que sí son descritos por Hernández en su poética. Esos lugares conservan una historia que va más allá de la inconformidad y el desencanto; son lugares puros, que conservan su palimpsesto intacto ya que no han sido manipulados. En ellos reside una memoria compartida y duradera, aunque no completamente reconocida. Entre esos ejemplos se encuentran las bodegas y los bares mencionados en el poema homónimo (S) y en “Parroquiano” (P).

En el poema “Santiago Waria”, Hernández evidencia cómo el olvido ha corroído una pequeña bodega, marginándola también del discurso oficial:

Transeúntes,

Archipiélagos de ropa usada a la deriva

El Siete Potos sin nombre de pila

Solo la muerte exige nombres

Rumualdito: ahí viene el tranvía con su pesadez de búfalo. (S35)

En un primer momento, la hablante caracteriza a los transeúntes nuevamente desde la individualidad y el letargo al retratarlos como “archipiélagos”, es decir, pequeñas islas que configuran un todo homogéneo, sin diferenciación y que además van “a la deriva”, o sea, sin rumbo fijo. Entre esta marcha liderada por la inercia se alzan lugares como El Siete Potos, una conocida bodega famosa por el consumo y venta de chicha pero que ahora figura “sin nombre de pila”, lo que significa que, en algún momento, perdió su identidad. Esto tiene por consecuencia que el lugar permanezca en una especie de limbo, dado que “solo la muerte exige nombres” en el entendido que, como este lugar ya no posee nombre, jamás podrá morir sino que permanecer ahí esperando por el reconocimiento, tal y como los muertos que, según Hernández, no han podido partir porque la ciudad no ha sabido hacer el duelo correspondiente. Otro significado que puede adquirir la frase “solo la muerte exige nombres” podría ser en relación a que los transeúntes han perdido la capacidad de individualizar al otro con el que conviven en la ciudad y no exigirían siquiera saber un nombre y mucho menos la historia que subyace en una persona o lugar. Sería tarea exclusiva de la muerte entonces relevar las historias, cuando ya no haya nada que hacer por ellos. Quedaría en evidencia entonces la incapacidad de indagar de la población en sus propios lugares históricos y el poco interés por remover el pasado.

Cobra sentido también que Rumualdito figure en la misma estrofa⁷. Esta animita, situada en Estación Central, da pie para una leyenda urbana de la que se desconoce su origen, pero que

⁷ El periódico nacional *La Nación* (valga la redundancia) tocaría el tema de la famosa animita en el año 2014 a partir de los resultados de una investigación hecha por aspirantes de la PDI. El siguiente fragmento correspondería a la noticia publicada el día 8 de agosto del año 2014: “**Ubicada en la esquina de las calles Borja y Alameda, comuna de Estación Central**, el espacio que se ha convertido en un verdadero santuario es el mayor recuerdo de este hombre que **este miércoles 8 de agosto cumplió 120 años desde su nacimiento y 79 de su muerte.**”

El equipo de aspirantes, **a cargo de su profesor guía, el Prefecto General Gilberto Loch**, lograron establecer que la identidad del ya mítico “**Romualdito**” era **Romualdo Ivanni Sambelli, un mecánico de 41 años, soltero**, oriundo del San Bernardo, que al momento de su muerte vivía en la calle Lisperguer de la comuna de Estación Central.

Se verificó, mediante documento de autopsia e informe policial de la época, que “**Romualdito**” **falleció de una herida a puñal en el corazón**, luego de ser asaltado en la intersección de las calles donde hoy se levanta

es igualmente transmitida por los habitantes del sector a sus futuras generaciones en diversas versiones. Tal es la devoción que ha despertado que, pese a las múltiples intervenciones que se han hecho en el lugar, la animita sigue ahí igual que antes, como manteniendo impoluta una porción de pasado. Sería justamente aquello lo que rescataría la hablante, en el sentido que tanto esta animita como la bodega son testigos de la transformación de la ciudad (incluso, Hernández le señala a Rumualdito “ahí viene el tranvía con su pesadez de búfalo”, aludiendo a que quizá los tranvías de antes no eran así de pesados) y a su vez son testimonios de un pasado que fue invisibilizado, hasta incluso perder la historia o el nombre. Al ser rescatados por la poeta, estos lugares le recordarían al lector un sentido de comunidad o identidad perdidos en el tiempo, cuya presencia la ciudad postdictatorial es incoherente.

Luego, en el poema “Parroquiano” (P), la hablante invita a la figura del cuadro de Juan Mochi a quedarse y a buscar compañía en el bar donde fue pintado, agregando además lo siguiente:

Estás en tu casa

Este rincón de nadie

Y en confianza

Pierde tu cabeza un rato si vives

Para quebrártela (P)

Sería entonces una invitación a filosofar y discutir sobre la vida, siendo el bar una especie de trinchera donde se hacen treguas momentáneas y donde se aceptan reflexiones de todo tipo. Luego, la hablante nombra otros personajes con los que él podría familiarizarse y que figuran como nombres propios pese a ser algunos son sustantivos comunes: “Juan Mauro Bío Bío”, “La Mujer Pública nº1”, “El Hombre de la Calle Licitada” con los que “juntos nos vamos por las anchas alamedas de la vida alegre” (P). Este juego gramatical mezclaría

su memorial”. (disponible en: <http://www.lanacion.cl/asi-era-romualdito-la-animita-mas-popular-de-chile/noticias/2012-08-09/183701.html>)

y pondría en un mismo nivel el canon artístico y elevado al que pertenece El Parroquiano con personajes de la ciudad más populares. A su vez, estos personajes compartirían en este poema una misma realidad, ya que estarían situados en un mismo lugar: el bar. En este sentido, el bar se presenta como un lugar democrático donde es posible hablar de lo que sea y donde cualquier persona puede entrar. En ese “panorama” la hablante también se incluye como agente cultural y posible bisagra entre ambas realidades.

En fin, lo que pareciera caracterizar a *Santiago Waria* respecto a la representación que hace de los lugares cerrados es una suerte de maniqueísmo respecto al espacio público de la ciudad. Elvira Hernández tendería a santificar estos espacios porque constituyen una esencia olvidada: la de comunidad. Asimismo, el bar es quizá la representación más concreta y más fiel que escoge la poeta para hablar de la nostalgia por la compañía de otros, resaltando la forma en que evidencian ahí los principios democráticos de reflexión crítica y camaradería.

Para Carmen Berenguer, los bares y sobre todo los lupanares y los barrios también poseen una carga semántica importante. Estos se ubican en la ciudad de Valparaíso, en la que – como ya se mencionó- tendría todas las características para ser toda una “casa de la poesía”. En relación a esto último y considerando también que Valparaíso se alza desde la prostitución y la vida nocturna como signo del poder patriarcal, Berenguer presenta una cartografía urbana en la que los lugares antropológicos serían centros insignes, a diferencia de Santiago, cuyos “centros” estarían marcados por la impersonalización que hacen estos a sus ciudadanos y el desconocimiento de la historia y la identidad de la nación. De acuerdo con esto entonces, Valparaíso -como la poesía misma- permitiría el rescate de la esencia y la memoria, por mucho que, y al igual que el campo cultural de la época, esté gobernada por lo masculino.

Uno de los fragmentos claves para entender esto último es el siguiente:

Depositarios de la excentricidad del rancho cultural, con las performance y los discursos entramos al barrio chino. Supongamos que no hay posibilidad de juego. Tres mujeres y tres homosexuales entraron a un bar peludo.

Las paredes estaban adornadas con cuchillos corroídos por la humedad y el tiempo, sin los visos plateados de su mejor época, un jote relleno expulsaba unos azulejos de sus plumas muertas. Vasos del mundo donde puso sus labios Luchito Godoy y la Bella Estrella, también don Salvador, y la Natachita Kinky, ¡mentira! Nadie más vino después de eso. Monedas de todas partes empujaban el mesón. (54)

Lo que Carmen Berenguer denomina como “barrio chino” no es más que lo que ahora se denomina el barrio patrimonial ubicado en las inmediaciones de la Plaza Echaurren. Ahí, y en la época gloriosa de Valparaíso como ciudad puerto, se daba rienda suelta a una vida nocturna bastante licenciosa que era alimentada por marinos de todas partes del mundo, prostitutas y comerciantes, formando una especie de “sub-cultura” que sería parte de la historia de Valparaíso. Esta historia con la llegada de la dictadura fue sepultada bajo remodelaciones en este sector, con lo que se dio paso a la imposición de un discurso ya analizado anteriormente. De este modo, la mención que hace la autora respecto a estos lugares y sus participantes (mujeres y homosexuales) es tan solo una muestra de la dinámica nocturna de esos años que, en su impensada naturalidad, rompía con todos los cánones conservadores del régimen.

Luego y en la medida que el poema avanza, se denota que los protagonistas han ingresado a un bar “peludo” dentro del cual hay numerosos objetos, todos aquellos sin mayor valor especulativo que el de su pasado, el de haber presenciado alguna vez tiempos mejores. Estos objetos, al igual que la memoria, estarían desgastados y no tendrían mayor repercusión ni significado a nivel masivo. Sin embargo, para quienes sí conocen su historia, para quienes si vivieron junto a ellos esos buenos tiempos, dichos objetos sí son relevantes. Ahí residiría el valor de la memoria: en las microhistorias⁸, en esas que no responden al

⁸ El antropólogo francés Marc Augé en su libro *Las Formas del Olvido* (1998) señala lo siguiente: “Vivimos simultáneamente varios relatos ¿qué duda cabe? Sabemos bien que en cada uno de ellos desempeñamos un papel distinto y que no siempre tenemos el mejor papel. Sabemos además que alguno de estos papeles son más íntimos que otros, que nos resultan más personales (...) De estos relatos, por otra parte, somos y no somos el autor, pues a veces tenemos el sentimiento de haber sido capturados en el texto de otro y de seguir o sufrir el desarrollo del mismo sin poder intervenir en él. Una captura en el relato de otro puede tener como marco y como objeto una relación afectiva: de amor, de celos, de cólera o de compasión. Pero generalmente resulta del encuentro entre dos niveles distintos de relato: así la historia de un individuo puede balancearse (puede incluso inclinarse hacia la muerte) porque está presa de la gran historia, por ejemplo tras una

común de la gente porque lo que atesoran son momentos únicos que no todos pudieron haber vivido de la misma manera. En este sentido, el bar se presenta como una suerte de museo detenido en el tiempo, a la espera de que vuelvan las personas y los momentos indicados.

Otro fragmento importante a rescatar es el siguiente:

Esa noche, como ya lo dije, estaba predestinada por los encuentros. Este bar se puso de moda. Este bar renacía para personajes de la cultura, como pasar acostumbrado por Valparaíso. Allí estaba entre los bailarines, la luz y la música, Bárbara Délano. Entre el bullicio y la fiesta perpetua, seguimos merodeando bares suspendidos en nuestras charlas delirantes, como si el tiempo apremiara, y este derroche es todo lo que quisimos. (79)

Acá el bar nuevamente es el protagonista de una serie de sucesos que, da la sensación desde la voz de la hablante, que no hubieran podido suceder en otra parte. También vuelve a evidenciarse la importancia que tiene este en la preservación de la memoria y el desarrollo de la actividad cultural. En efecto, los transeúntes ahí citados huyen de la modernización, del “bullicio y la fiesta perpetua” para encontrar algún lugar donde poder continuar con sus “charlas delirantes”, esas que parecen ser más perpetuas que la misma fiesta y con mayor sentido. De esto se desprende nuevamente que los bares constituirían lugares antropológicos y de resistencia a la invasión modernizante.

En conclusión, para Carmen Berenguer los lugares olvidados y sepultados bajo el discurso oficial son efectivamente los que constituyen lugares antropológicos, es decir, lugares donde reside la verdadera identidad, acaso una especie de esencia dormida que, entre sus múltiples dimensiones, esconde los vestigios de una comunidad perdida, tal y como lo planteaba Bengoa en el capítulo anterior. A este respecto, el barrio chino de Valparaíso es un buen ejemplo, pues se trataría de una especie de sub-mundo, cuyas dinámicas se alejan

declaración de guerra. Evidentemente entre el nivel íntimo y el nivel histórico (el de la gran historia que se está haciendo y diciendo), hay niveles intermedios: las historias familiares, las historias profesionales, las noticias, los sucesos, la política, el deporte. Estas historias pueden ser tan impactantes como para subírnos a la cabeza, para lanzarnos a la calle aullando de alegría o tristeza porque “nuestro” candidato ha ganado las elecciones, porque un equipo de futbol ha ganado la Copa, porque una princesa ha muerto” (47-48).

del prejuicio conservador y del progreso material heredado de la dictadura y cuya constitución urbana además intenta rescatar la memoria de un tiempo glorioso, donde todo alguna vez fue mejor.

Por el contrario, para Malú Urriola, y a diferencia de las autoras ya citadas, el bar representa un espacio contenedor pero a su vez también su propio infierno, donde ella se abandona e intenta purgar el dolor que siente. El siguiente fragmento evidencia aquello:

Salida del bar, me acoge el frío, una debería bebérselo todo allá dentro, tener estómago suficiente, acabado el trago y las luces, en medio del alba impagable, una debería ser besada, alguien tendría que prodigar su tierna mano, en nuestros bajos, frotársenos encima, golpear aquello que aún no han golpeado, morder lo que aún no han mordido, soltar sus perros de presa, no dejar vivo un solo trozo de carne. (43)

Así, el hecho de salir del bar simboliza un reencuentro con la soledad, con esa realidad que se pretende dejar atrás pero que vuelve constantemente una vez que el alcohol se acaba o que han cicatrizado las heridas físicas. Se colige de aquello que estar dentro del bar significa justamente lo contrario: entregarse a otros demonios y olvidar por un momento lo que ocurre, instalándose de esta manera un círculo vicioso que transcurre tanto dentro como fuera de ese lugar.

Otro fragmento ilustrativo es el siguiente:

En el último bar de la avenida, he comprado un paquete de cigarrillos, con un olor a fritanguería que revuelve el estómago, paso lo que resta de la noche, cuando ya las prostitutas al clarear apoyan la cabeza sobre las mesas revestidas de manteles plásticos. Al filo de la madrugada, los locos, los delincuentes, los vagos, se echan a andar, cuando da lo mismo terminar con un puñal puesto en los bordes de lo que has amado, he llevado esta tortuosa sed tanto tiempo, como una extraña melodía. (66)

El bar se configura entonces como un lugar recurrente en la rutina de la hablante al afirmar que “he llevado esta tortuosa sed tanto tiempo”, como una excusa para frecuentarlo para

satisfacer esa sed. Por otra parte, en este espacio se encuentra con “prostitutas”, “locos”, “delincuentes” y “vagos”, todos personajes marginados socialmente, entre los cuales se sitúa, como si su propia marginalidad (a la que ella se sometió voluntariamente dado su dolor y la incompreensión del espacio urbano le proporciona) tuviera parangón con la marginalidad social. Este gesto retórico tiene que ver con lo señalado anteriormente en los otros capítulos: la nula conexión que existiría para Urriola entre la ciudad moderna y un cuerpo sufriente. En este caso el bar sería un refugio, un paréntesis en estos tiempos vertiginosos y a su vez simbolizaría otro “adentro” distinto de ella misma, que sería al final el derrotero escogido para vivir el abandono.

Para Urriola entonces, el bar sería un oasis dentro de una ciudad prejuiciosa que no la comprende. Sería un espacio donde nadie la cuestiona y donde, a su vez, se reúnen otros olvidados que buscarían en la decadencia una forma de constituir comunidad. Ella, más que pretender sumárseles, los considera como parte de un escenario desolador en el que el lector sitúa a su vez la falta de esperanzas. De esta manera, el bar sería el punto cero de un duelo que demora en comenzar, pero que finalmente sucede.

En conclusión, las tres poetisas reconocen dentro de la misma ciudad lugares impermeables al discurso oficial de orden y reconciliación. Mientras que Hernández y Berenguer se dirigen a los lugares más íntimos dentro de la esfera pública, realzando el valor de su memoria, Urriola los examina desde el yo, anclándose en ellos como oasis en medio del desierto. Serían, por ende, lugares antropológicos, pues en ellos reside una memoria virgen, protegida por cuatro paredes y que a su vez estaría desgastada producto del olvido, así como también podrían reproducir un estado personal –como en el caso de Malú Urriolado que el bar en sí mismo representa una trinchera en donde quedan desnudos los demonios con los que carga la hablante. De este modo, estos lugares recordarían algunos valores perdidos en el tiempo, valores que la ciudad en su orden heredado perdió. Por eso es que no podría penetrar en estos espacios, al menos no en tiempos de transición: porque lo que ella propone es incompatible con lo que estos sitios rescatan. Sin embargo, queda a reflexión del lector si es que acaso estos lugares se mantienen actualmente con la misma firmeza o finalmente terminaron por sucumbir ante la modernización.

3.2.2 La casa: el yo por dentro

En tanto representaciones simbólicas de la morada, Elvira Hernández, Carmen Berenguer y Malú Urriola tienen diversos puntos de vista. En un primer momento y siguiendo el orden enunciado, Elvira Hernández no representaría en su poética la casa, porque al interrogar la ciudad interpelaría significantes y significados compartidos por el común de las personas que han transitado desde la dictadura a la democracia. A este respecto, la casa por sí sola podría representar la supervivencia de los signos privados en un discurso oficial homogenizante e irrespetuoso, por lo que ya no pertenecería a esa esfera “interpelable”. Otra forma de ver esta ausencia conceptual es el hecho de que, y tal como lo plantea Karem Pinto, el tránsito por la ciudad representa una forma de autodescubrimiento personal “que culminará en el reconocimiento de una identidad singular conformada por una red de diferencias que, desde la posición sexo-genérica, se encuentra con la alteridad política y étnica...” (Pinto 203), así como la casa simbolizaría la estructuración de un yo, una suerte de estado final. En este sentido, Santiago Waria podría no completar necesariamente ese proceso o bien llevarlo a otro final, como se evidencia en el poema que cierra *Santiago Waria* “Zaga y final”: “Recientemente ha llegado un comunicado a mi posición. No lleva destinatario más soy la única que habita este tal lugar. He envejecido en Los Aledaños. Se me ordena levantar la Retaguardia y abandonar el armamento” (Z). Este fragmento y a diferencia de lo que hasta el momento se venía dando en la obra, sitúa a la hablante en un lugar determinado, como si le hubiera puesto fin a su eterno peregrinar. No obstante, no se habla de una casa propiamente tal, sino que de “mi posición” o “ese tal lugar”, dando cuenta tal vez de que, en esta batalla por la memoria y la justicia, ella nunca se establecerá en un solo sitio porque eso delataría inmovilidad. Por otro lado, al declararse “la del bando estertor” (Y) o decir que “mis armas son mi vida” (Z) constituirían otra forma de afirmar el yo, una forma mucho más disidente que el habitar una casa. En otras palabras, el establecerse en la ciudad sería aceptar lo que Hernández critica, por lo que prefiere armar su identidad como agente cultural (e incluso como mujer) desde el transitar, desde el constante cuestionamiento.

Quien sí trabaja con la representación de la casa como tal es Carmen Berenguer. Su noción de espacio privado en su poética a diferencia de Elvira Hernández y Malú Urriola, es

metonímica, “un puesto de observación desde la marginalidad” (Calderón 44), por cuanto la casa sería una extensión de la ciudad y no un espacio inmune a la modernización:

La casa representa el adentro, la inmanencia, la mujer; mientras que la ciudad pertenece al fuera, a la trascendencia, al territorio masculino. La casa se sitúa, entonces, en una posición ambigua en la ciudad, forma parte de ella pero no pertenece al discurso oficial sobre la ciudad cuando se habla de lo público. Así, la casa pone en entredicho la noción entre lo público y lo privado configurando otra historia. Eso es lo que Carmen Berenguer, en cierto modo, rescata. Toma el ideograma de la casa y lo transforma en un espacio público, marcado por la paradoja del diálogo y el encierro. (Calderón 48)

Este simbolismo es quizá el eje vertebrador de *Naciste Pintada* si se considera que los nombres de los tres apartados (“Casa Cotidiana”, “Casa de la Poesía” y “Casa Inmóvil”) aluden desde el sintagma nominal al ideograma en cuestión. Por otra parte, esta estructura está acompañada por imágenes de una misma casa, la que, en los dos primeros apartados, se encuentra camuflada e indescifrable. Es finalmente en el último apartado “Casa Inmóvil” donde se repara en que dicha casa es el Instituto de Química Fisiológica y Patológica, un espacio de tortura utilizado durante la dictadura. Este trayecto, desde lo “cotidiano” (lo que ocurre en Santiago) acompañado de una imagen grisácea del centro de tortura como signo de la ambigüedad y el travestismo; pasando por la poesía (lo que representa Valparaíso: una ciudad-museo que se prostituye cada noche) en donde la imagen del centro de tortura es en negativo, como mostrando un reverso, tal y como Valparaíso; para finalmente llegar a la Casa Inmóvil con la imagen de la casa de tortura ya nítida; busca ilustrar justamente el transcurso de la memoria por estos cronotopos: mientras que en la cuna del discurso alienante (Santiago) la memoria es frágil, ambigua, reconciliadora; en Valparaíso muestra otro lado, un anverso claro e incómodo como lo es el barrio chino. La memoria en su estado más nítido estaría finalmente en esos testimonios silenciados y acallados: en el de las víctimas, las presas, las marginadas. Ellas sí relatan la crudeza y relevan el asunto a la esfera pública, utilizando la casa como vehículo y signo subversivo en sí mismo.

En conclusión, Berenguer difumina el límite entre lo público y lo privado impuesto por el orden hegemónico, mostrando, en un gesto editorial ya analizado anteriormente, visiones que fueron relegadas, como un rescate de la memoria. Este gesto contiene una representación de la casa como una metonimia de la ciudad, inmiscuyéndola –como símbolo femenino- en el orden masculino establecido. A su vez, la casa tendría un valor simbólico en cuanto depósito de testimonios alienados, testimonios que al mismo tiempo están situados fuera de la ciudad y de la cultura. Para Berenguer entonces, la memoria residiría en cada microhistoria, muchas veces caracterizadas de manera subalterna, en oposición a la macrohistoria general y avasalladora. Respecto a esto, la cultura se presenta como un medio visibilizador de estas realidades acalladas.

En *Dame tu Sucio Amor*, en cambio, lo que ocurre con el ideograma de la casa (o mejor dicho, en los lugares donde ella reside) tiene un carácter profundamente íntimo y además negativo por cuanto realza la soledad en la que se encuentra. En este sentido, y ya conocidas y analizadas las representaciones del duelo personal por sobre el duelo colectivo (aunque muchas veces se intersectan), los lugares privados no son metáforas, sino que verdaderos lugares de reflexión. No hay ninguna pretensión de revelar desde su obra una verdad, sino que mostrar la cartografía de su propio dolor, la casa y en general los lugares cerrados, que serían oportunidades para detenerse, reflexionar y encontrarse con la escritura, su más grande aliada.

Una estrofa ilustrativa de lo anterior es la siguiente:

El secreto estará guardado aún por mucho tiempo, retírame las marcas del cuerpo, hállame aquí sostenida por horribles sueños, con un paquete de cigarrillos que asilo en mis pulmones. El dolor se pierde de vista gradualmente, afuera para todos la ciudad brilla de progreso. (79)

El deíctico “aquí” reforzaría la idea de ese “adentro”, de un lugar situado en el que transcurre una serie de hechos significativos, en oposición a ese “afuera” que para todos es el mismo: la ciudad que “brilla de progreso”. Por otra parte, el imperativo “hállame aquí” sería o bien una invitación -o más bien un grito de auxilio- para entrar en este “adentro”, para romper con el círculo vicioso que involucra al cuerpo como objeto de disposición

(“retírame las marcas del cuerpo”) o bien una forma de ubicarse respecto a las exigencias sociales, como si la hablante dijera: “aquí estoy respecto a ti”. Esta última visión implicaría una defensa de su espacio personal y las dinámicas ahí descritas serían una forma de resistencia.

Otro verso que daría cuenta del análisis sería el siguiente:

Este cuarto está frío, de tanto que he helado mis huesos, comienzo a creer que el sol brillará en otras partes, menos en este apartamento, fumo, uno, dos o más paquetes de cigarros, el placer de un dolor mayor que no llega, para alivianar la dura carga de la mediocridad, del universo inmemore. (57)

Nuevamente se hace mención del acto de fumar y los cigarros, dando la impresión de que tanto el lugar como la acción de fumar son coherentes, ya que implicarían un mismo estado mental y corporal: el de la calma y la reflexión. Al mismo tiempo, la ausencia del calor y luz del sol hacen de este acto algo desagradable y triste, anticipando de alguna manera que el resultado o el fin de ese estado de calma será siempre pesimista, como lo han sido en general sus versos. Otro aspecto a tener en cuenta es que entre líneas se desliza una suerte de espera eterna por algo que aplaque “la dura carga de la mediocridad, del universo inmemore”; ese algo no es definido en estos versos, pero podría interpretarse como la inspiración genuina de la poeta, es decir, ese algo que le dé sentido al momento y lugar, algo que podría acabar con ese universo sin memoria. El apartamento sería, por lo tanto y a diferencia del bar, el lugar donde ella podría encontrarse con la escritura, como finalmente ocurre. Este encuentro simbolizaría el comienzo de su sanación al mismo tiempo que una herida inminente, como ya se enunció en el capítulo anterior.

En fin, si algo se puede concluir de la obra de Malú Urriola respecto a los lugares cerrados es que en su poética ella bifurca lo público y lo privado como dos polos irreconciliables. Esto, no obstante, es evidenciable solo desde lo semántico, pues, y si se evalúa el gesto editorial tras *Dame tu Sucio Amor*, se denota una exhibición de un proceso personal en el que existe una interpelación clara a un tercero y donde además la misma hablante se desnuda a través de las letras, mostrando todo un repertorio tipográfico. Por lo tanto, se vislumbraría una necesidad de situar el duelo y la memoria en un lugar visible donde pueda

ser evaluada y cuestionada. Algo parecido a lo que hace Carmen Berenguer y los testimonios en *Naciste Pintada*.

En conclusión, las poetas tienen diversas concepciones acerca de lo que representa la casa. Mientras que para Hernández, establecerse en una sería signo del fin de su lucha, para Berenguer y Urriola tiene una importancia fundamental. En primer lugar, la autora de *Naciste Pintada* se sirve del poder semántico y cultural que tendría esta para ilustrar el tránsito de la memoria por los lugares físicos y concretos, para terminar en los testimonios como únicos portadores de verdad. En segundo lugar y al contrario de su predecesora, Urriola despoja a la casa de todo su valor metafórico y metonímico para adjudicarle uno más simple y más personal: su propio espacio de tranquilidad, donde ella combate de manera más profunda la soledad y la ausencia. Así, tanto Berenguer como la autora de *Dame tu Sucio Amor* consideran este reducto como símbolo del yo, pero lo utilizan de manera diferente.

3.3 Conclusiones

Los lugares cerrados dentro de la ciudad, sean públicos o privados, siempre conservan para sí algo. Son como fuertes que se escapan de la modernidad, pequeñas islas de sentido completo en un mar incertidumbre. Para este análisis en particular se consideraron dos tipologías de estos lugares: el lugar público cerrado (o, para efectos de la investigación, “lugar antropológico”) y la casa como muestra del espacio privado. El primero tuvo más sentido para las poetas, pues encontraron en ellos no solo cuatro paredes que les servirían de refugio, sino que también valores que no hay en la sociedad actual, como réplicas ideales del modelo democrático. Síntoma de aquello sería la conservación de objetos, memorias, recuerdos que parecen indicar que el pasado es un lugar legítimo para visitar si se quiere construir un presente y un futuro esperanzadores.

En cuanto la casa, para las poetas representa un símbolo en diversas dimensiones: mientras Elvira Hernández reniega de esta; Carmen Berenguer la utiliza en su riqueza cultural y antropológica como un elemento subversivo de lo que debiese –según el discurso hegemónico- mantenerse en privado, acallado. Solo Urriola quizá toma su significado más denotativo y lo utiliza como su lugar íntimo, de naturaleza pesimista, aunque propicio para la sanación. De este modo, resulta difícil aunar en una sola conclusión tan diversos puntos

de vista. Al parecer, las tres autoras enfrentan su universo de distinta manera al mundo externo: mientras que para Hernández su propio yo está en proceso de descubrimiento, para Berenguer sería una suerte de yo colectivizado y para Urriola un yo lastimado, aunque un lugar al que siempre ella puede volver para recomenzar.

Fuera de estas tres casas tan distintas entre sí es que estas poetisas se encuentran con otros lugares, otros refugios donde el yo conecta con el otro. Estos lugares serían los pertenecientes al “bajo mundo”: los bares, los lupanares, los barrios y en fin, serían los verdaderos lugares antropológicos, receptores universales de una memoria interrumpida y punto de encuentro para los disidentes y marginados. En ellos se daría una suerte de democracia en menor escala, surgirían entre sus paredes (o en sus veredas) relatos puros, testimonios reales, códigos compartidos. Son además sede de la cultura, de poetisas y artistas que aún no se dejan seducir por la elite intelectual.

En fin, quienes entren en ellos podrán entablar un sentido de comunidad mucho más profundo que, a diferencia de la casa, trasciende en el tiempo. Muy diferente a lo que ocurre en los lugares públicos que, poco a poco, van perdiéndose en esta red de sentido múltiple en el que se ha convertido el devenir social. En la transición, inicio de la cultura actual, la estabilidad está obsoleta y la dispersión es lo que configura el sentido, la discursividad urbana ¿Cómo recuperar el sentido de comunidad del que hablaba Bengoa en esas condiciones, donde todo cambia a cada minuto, donde todo va perdiendo su significado?

Para las poetisas, las verdaderas comunidades están ahí, en el bajo mundo. En ese mundo marginado, socialmente repudiado, casi ilegal. Ahí, entre prostitutas que cuentan historias, objetos corroídos, mujeres llorando por amor, ahí debería fundarse una nueva patria porque ahí reside la verdadera memoria, esa que no sabe de conciliaciones, esa que aún llora a sus muertos y que estará ahí por mucho tiempo más hasta que se haga justicia.

CONCLUSIONES GENERALES

La memoria, tal como lo sugiere el título del documental de Patricio Guzmán, es obstinada. Es porosa, inquieta, múltiple. Surge en los momentos más inesperados y causa grandes estragos, básicamente porque lo que para unos fue una dictadura, para otros fue un régimen militar y lo que para algunos fue atropello de los DD.HH., para otros fueron razones de estado y así sucesivamente. La memoria es conflictiva porque, y aunque haya pasado el tiempo, evidencia esa incapacidad colectiva de no poder nombrar lo ocurrido con un mismo nombre. Esta incapacidad deviene de un duelo no resuelto, de una introyección de cada rostro, cada cuerpo desaparecido, de cada voz silenciada. Mientras no se haga un duelo como corresponde, esas almas seguirán penando, seguirán obstinadas, inquietas, múltiples, conflictivas por mucho que pase el tiempo, pues, al fin y al cabo, pertenecen a la historia nacional.

Lamentablemente, y en vez de despojar al lenguaje de esa carga tan pesada, las autoridades decidieron maquillar una reconciliación para la que Chile no estaba preparado. Este maquillaje intento tapar los poros de la memoria. Partieron por la ciudad: la modernizaron, la segregaron y la disfrazaron, luego sus ciudadanos herederos de una cultura violenta fueron idiotizados, muchos de ellos marginados y sumergidos en este nuevo modelo, los lugares públicos comenzaron a conmemorar asuntos olvidados a la fuerza o bien a establecer un orden. Contribuyeron a marcar la otredad. La ciudad olvidó. La gente olvidó. Los espacios públicos olvidaron. Formaron una triada cómplice que camina junta hacia un futuro prometido, donde el desarrollo y el progreso esperan.

No obstante, los agentes culturales, en un intento por volver a la luz luego del apagón cultural que significó la dictadura, tuvieron que recomponer cada signo, cada significante para dar cuenta de este olvido. El lenguaje estaba herido y la escena cultural fragmentada, pero los tiempos habían cambiado. Pronto, las artes y la literatura dieron cuenta de que si la ciudad olvida, la gente y los espacios también lo harán porque cada uno se configura de acuerdo al otro en una retroalimentación constante. Pero habría quienes y pese al maquillaje, no caerían en el absurdo, esto porque necesariamente la ciudad debe reflejar el

mundo interno para sentir que se pertenece ahí y, claramente, la segregación espacial, los mapas ya trazados, los sentidos ya digeridos no serían parte de esa ciudad interna.

Entonces, y en vez de habitarla, lo mejor sería desligarse, volverse patria y apátrida a la vez, con el cuerpo como único territorio, sin embargo, ese cuerpo está resentido, fue violentado, sus funciones fueron desnaturalizándose. Dictadura y transición los manipulaban y manipulan a su antojo. Mientras la primera los violentó, los censuró y elevó sus límites de horror hasta lo indecible; la segunda los idiotizó y los lleva directo al olvido colectivo. El cuerpo ha resistido todo aquello, tiene cicatrices físicas y mentales que no pierden de vista la memoria y estará de pie durante mucho tiempo más, pero también es un fuerte en constante peligro. Es, finalmente, la única certeza.

¿Dónde pertenecer entonces? ¿Dónde reside la memoria? El artificio propuesto por las políticas de blanqueamiento ha hecho de Chile el país ideal para habitar y a sus ciudades sinónimo de eficiencia aunque también, y como un anverso indeseable, un lugar hostil y manipulable. Dejar de relacionarse con ello es una opción, pero el cuerpo necesita el entorno y además no es una patria estable. La memoria sigue ahí, oculta bajo la pintura, el edificio de última generación, el último memorial inaugurado.

Esta investigación hizo un largo camino para llegar a la respuesta. Elvira Hernández con *Santiago Waria* le tomó el verdadero pulso a la ciudad al caminar por ella de manera estructurada, como imitando el orden que impera; en ese trayecto, que buscaba también su autodescubrimiento como mujer y poeta, se propuso dar cuenta de los signos de violencia que aún seguían rondando por la ciudad, así como también rescatar los últimos signos de un pasado olvidado: el lenguaje de la calle, las prácticas cotidianas y marginadas, el mundo de la noche, los lugares abandonados. Entremedio de esta tarea, se dedicó a describir lo que veía en la ciudad como una cripta monumental habitada por muertos vivientes violentados por la inercia y también por fantasmas en busca de un descanso. Finalmente, eso mismo que ella se dedicaba a rescatar resultó ser su propia patria, pues en ellos había una noción de comunidad que los muertos vivientes no tienen.

Carmen Berenguer siguió casi el mismo trazado, pero su labor como productora cultural la llevó a editar un libro simbólico en sí mismo. En efecto, *Naciste Pintada* es un rescate del

discurso femenino, cuyo valor reside en ser doblemente marginal por el solo hecho de serlo y también por su posicionamiento social (prostitutas y ex presas políticas). En él se reúnen poemas y relatos de la autora, testimonios y cartas de otras mujeres, todos ellos llenos de verdad y lucidez. Al final, el cuerpo femenino, vejado y violentado desde los inicios de la cultura occidental, encuentra un lugar de pertenencia en la memoria misma, en la escritura, en los espacios (marginales) a los que pertenecen, que son al final pequeñas islas de resistencia.

Por último, Malú Urriola desde su posicionamiento personal reflejó en *Dame tu Sucio Amor* todo un proceso de duelo por la pérdida de un amor. En este sentido, no escatimó en recursos tipográficos para dar cuenta primero de la desesperación, la aceptación y finalmente la llegada de un nuevo amor, que resultó ser la escritura. Este proceso la vio enfrentada a una ciudad en pleno progreso que no la comprendía y la vio también sumida en su propio cuerpo, al que marcaba y violentaba como una forma de transar el dolor con otros vicios. Finalmente, y cuando la escritura se encausó en un orden menos caótico, la poeta mostró una faceta más tranquila, aunque igualmente pesimista, con la llegada de la escritura a su vida: su sanación, pero también una herida inminente. Para que esto pudiera ocurrir, su casa y los bares fueron fundamentales; el primero como un acercamiento a su intimidad más profunda y el segundo como un infierno que la enfrentó cara a cara con sus demonios.

De esta manera, los espacios cerrados, inmunes a la modernización serían finalmente el lugar donde reside la memoria. Sea la casa o un bar, estos se han mantenido inexpugnables, como mudos testigos de la aceleración de la historia que planteaba Marc Augé, condición que los ha dotado de la capacidad de resguardar la memoria en todas sus formas. Al mismo tiempo, estos lugares constituyen una democracia perdida, es decir, la posibilidad de detenerse, de reflexionar, de entregarse a los deseos, de mirar al otro con complicidad y en fin. Son lugares que han mantenido el sentido de comunidad que las autoras persiguen y en el que pretenden asilarse para finalmente construir una resistencia en contra del olvido generalizado.

Queda entonces evidenciada esta suerte de “mapa” de la resistencia para que el lector sea finalmente quien la interprete y recorra. En ese mapa encontrará los lugares donde se

escuchan más nítidamente los ecos de la historia, ecos que han trascendido el tiempo y el espacio y que hoy buscan hacerse escuchar, quizá con más fuerza que en épocas anteriores. Solo el tiempo dirá si esos lugares se mantienen ahí firmes o bien sucumben ante la modernidad, las luces y el anonimato. Solo la historia dirá si la memoria se inquieta cada vez más o finalmente descansa como debe ser.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- . *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1975.
- Bengoa, José. *La comunidad perdida*. Santiago de Chile: Catalonia, 1996.
- Berenguer, Carmen. *Naciste Pintada*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- Borja, Jordi. *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Brito, Eugenia. *Campos minados*. Santiago: Cuarto Propio, 1990.
- Brunner, José Joaquín. «Cultura y sociedad en transición.» Richards, Nelly. Debates críticos en América Latina. 36 números de la revista de Crítica Cultural (1990-2008). Santiago: Cuarto Propio, 2008. 49-59.
- Calderón, Tatiana. «Cartografía de la ciudad: la casa subversiva en *Naciste Pintada* (1999) de Carmen Berenguer.» *Alpha (Osorno)* (2006): 43-52.
- Canadells, Angela y Jesús Vicens. *Habitar la ciudad*. Madrid: Miraguano, 2010.
- Chiara, María y Claudio Pulgar. «Villa San Luis de Las Condes: Lugar de memoria y olvido.» *Revista de Arquitectura de la Universidad de Chile* (2008): 28-39.
- Corssen, Pamela. *De los espacios de relación. Espacio público como soporte de la memoria*. Valparaíso: Tesis de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2010.
- Cruz, Guadalupe Santa. «Impunidad, inmunidad: economías de la violencia.» Richards, Nelly. Debates críticos en América Latina. 36 números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008). Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2008. 57-61.
- Hardy, Clarisa. *La ciudad escindida*. Santiago de Chile: PET, 1989.

- Hernández, Elvira. *Santiago Waria*. Santiago: Cuarto Propio, 1992.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 1997.
- Muñoz, Nicole. «Poéticas de la pérdida en *Dame Tu Sucio Amor* de Malú Urriola. El desprendimiento amoroso y el duelo postdictatorial.» Salomone, Alicia. *Memoria e imaginación poética en el cono sur (1960-2010)*. s.f. 113-128.
- Pinto, Karem. «Mi conciencia de mí: ciudad y memoria en Santiago Waria de Elvira Hernández.» *Aisthesis* (2011): 202-216.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rodríguez , Alfredo y Lucy Winchester. «Santiago de Chile. Metropolización, .» EURE [online] 2001, vol.27, n.80 [citado 2015-12-07], pp. 121-139 . Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612001008000006&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0250-7161. <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612001008000006>.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2010.
- Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza editorial, 1997.
- Tironi, Eugenio. *Autoritarismo, modernización y marginalidad. El caso de Chile 1973-1989*. Santiago de Chile: SUR, 1990.
- Urriola, Malú. *Dame tu sucio amor*. Santiago: Surada, 1994.
- Valera, Sergi. «Espacio privado, espacio público: dialécticas urbanas y construcción de significados.» *Tres al cuarto* (1999): 22-33.