

Trazar el mapa: Poesía de mujeres y valoración literaria

En el Suplemento Artes y Letras del diario *El Mercurio* del 3 de Marzo de 2002, se traza un mapa de “La poesía chilena desde el año 90” (“Nueva Poesía Chilena: fogonazos y lecturas”) -bajo la responsabilidad editorial de Cristóbal Lorenzano- a partir de la selección y opinión de siete autores y críticos (Floridor Pérez, Bruno Cuneo, Andrés Claro, Federico Schopf, Fernando Pérez, Germán Marín, Claudio Bertoni) que eligen cada uno a un poeta: Sergio Parra, Armando Roa V., Matías Rivas, Germán Carrasco, Andrés Anwandter, Bruno Vidal, Roberto Merino.

¿Cómo se explica la notable ausencia de críticas y escritoras mujeres en esta representación de la actual poesía chilena? ¿Qué nos dice tal omisión sobre las relaciones entre poesía de mujeres, crítica literaria y sistemas de recepción y valoración oficiales?

La exclusión como gesto repetido

Soledad Bianchi

Crítica y ensayista; profesora de literatura de la Universidad de Chile

Pretender esbozar un panorama sin ligarlo a un contexto parece curioso. Sin relaciones, sin redes, nexos ni nudos, más que una visión de conjunto, percibimos sombras o siluetas aisladas e inmóviles sobre un fondo blanco y mudo. Nada (me) puede asombrar, entonces, que en “Nueva poesía chilena: fogonazos y lecturas” (*El Mercurio*, 3 de marzo del 2002) sean muchos los silencios y vacíos porque las ausencias se hacen evidentes si uno de los puntos de partida es el supuesto que “la idea de una *falta de contexto* puede resultar fructífera...”. Y entre las omisiones, ningún título de autor(a) de provincias, ningún escrito de mujer...

Sabemos que la poesía no ha sido nunca un género de masas, mas si se considera la actual y definitiva dictadura del mercado y su privilegio absoluto de la narrativa, por más rentable, tal vez pudiera pensarse que junto a su calidad marginal, como en un movimiento defensivo, la producción poética, su circulación, su lectura, algunos poetas, se están rodeando/los están rodeando de un “aura” de exclusividad y prestigio. Por simplificador, me costaría imaginar que frente al dominio (comercial, de “éxito”) del campo narrativo por autoras, exista una suerte de (inconciente) atrincheramiento masculino, con el fin de reservarse un coto privado... Porque trazar un espacio poético chileno de la década pasada sin la presencia de mujeres, sin nombrar publicaciones de mujeres, parece ser —una vez más y en un ámbito más— una estrategia de poder para adueñarse, para generar y conservar poder: como si al callar, se impidiera existir; como si no mencionar, fuera sinónimo de nada.

Y no me propongo ni se trata, entiéndase bien, de balancear una “discriminación positiva”, ni menos de ser “políticamente correcta” pues considero que no es el sexo sino los rasgos intrínsecos de las escrituras que determinan qué autores deben aparecer en una antología. No obstante, estoy cierta que remontándose sólo a una cercanía temporal media, la marca y el sitio que desde la década del 80 se han ido construyendo las poetisas más recientes con sus elaboraciones, han redundado en una pluralidad de escrituras que constituyen y enriquecen la poesía chilena de ayer, de hoy, y que, por supuesto, han sido una continuación original de la tradición literaria -chilena y lejana- y, como fermento presente, han sido y son un aporte a ella.

Y ubico, aproximando ese momento a los años que corrían hacia 1980 porque fue entonces que coincidieron varias publicaciones de mujeres que, sin dejar de respetar su individualidad y sus particulari-

dades, pueden, también, percibirse como conjunto y suma, y no por ser producto de un colectivo, y son terreno heterogéneo que ya no puede omitirse. Allí están: en 1983: *Bobby Sands desfallece en el muro*, de Carmen Berenguer, y la novela *Lumpérica*, de Diamela Eltit; *Vía Pública*, de Eugenia Brito, en 1984; en 1985, *El Primer Libro*, de Soledad Fariña; *Carta de Viaje*, de Elvira Hernández, en 1987; o *Máscara Negra*, de Marina Arrate, en 1990, entre muchas, de ellas mismas y de otras. Creo que ese todo de escritos y autoras múltiples provocaron un cambio de percepción no sólo desde ellas y entre ellas sino, también, desde los otros, pues estas obras colaboran a entrelazar y anudar elementos que ayudan a comprender la existencia, las complejidades y distinciones de escrituras de mujeres, desde las mujeres (así, en constante y doble plural). Sin duda, son numerosas las escritoras anteriores que dejaron huella, colaborando a este trayecto, pero, con frecuencia, se les consideraba como individualidades o rarezas, sin continuidades, y separadas del panorama literario -pasado y contemporáneo- en que su trabajo se insertaba.

Pienso que sólo ahora (un ahora que engloba más de una década), y con el sedimento acumulado, se perciben —a ellas y las recientes, y todas sus producciones— como un tejido textual ineludible, con consonancias y desemejanzas. Y los factores que han ayudado a este cambio son varios: entre ellos, el “Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana”, realizado en Santiago, en 1987. Me parece que este encuentro fue un impulso en el avance de los estudios de la mujer, aquí en Chile, y entre éstos: la incorporación del tema a las universidades; el Encuentro sobre Gabriela Mistral, de 1989; la gestación de una crítica literaria/cultural feminista... y, por supuesto, el ya aludido (re)conocimiento de poetisas y narradoras quienes sin llegar a constituir grupo, hoy se poseionan de otra manera en el campo literario, tradicionalmente signado en masculino, y cargado, a veces, de “violencia simbólica” (como decía Bourdieu); allí donde, en ocasiones, se practica “el poder hipnótico de la dominación” (uso una imagen de Virginia Woolf). Como un modo de superarlos, deben atenderse los escritos de Nadia Prado, Malú Urriola, Verónica Jiménez, Damaris Calderón, Damsie Figueroa, Antonia Torres, Isabel Larraín, Alejandra del Río y más, quienes se unen a las anteriores, y junto a los otros escritores -mujeres y hombres-, componen el horizonte poético actual, más rico mientras más híbrido y dispar.

Muchas de las producciones de mujeres explicitan una



Lecturas: *Poesía y género*

diferencia de ubicación, de posición, de emisión, de identidad y, a veces, aluden, también, (a) la diferencia; así, muchas de estas expresiones se conciben como otras. Y si leer poesía nunca es fácil, algunas de las anteriores resultan tan intranquilizantes y perturbadoras que alguien podría preferir su ignorancia, en lugar de enfrentarlas y conocerlas...

“Según Cyril Conolly los poetas son ‘chacales que gruñen en torno a un manantial seco’”, señala *El Mercurio*. Por mi parte, yo advierto que tal como ese hombre y ese niño de la película “El Sacrificio”, de Andrei Tarkovski, la poeta y el poeta actuales —como todos los artistas, de la geografía que sean—, siguen regando, incansables, el árbol seco para hacerlo florecer.

Francine Masiello

Crítica y ensayista; profesora de literatura en Berkeley University

Estéticas y lecturas

Se trata de pensar en la poesía: las posibilidades que brinda, su relación con nuestra cotidianidad, la representación del deseo que nos ofrece, los mundos que inaugura. Se trata de la fiesta del lenguaje que nos invita a dar forma a lo sensual, al avanzar en las escalas del sentido y complejizar el registro de las hablas. Se trata, además, del papel que ocupa la poesía frente a la historia, su incursión en espacios poco anotados, su manera de colarse entre las piedras de un pasado óseo, endurecido por la repetición. Octavio Paz habla de la poesía como la “otra voz”, aquella que resiste al mercado, el autoritarismo del estado y la imposición de la ley. Así, y nuestra experiencia lo confirma, la poesía siempre ocupa el lugar de lo otro, recuerda siempre que nació a orillas de un poder central.

Pero cuando se trata de coordinar estas voces, de sistematizar la otredad, de dar nombre y forma a los susurros en vías de formación de sentido, allí se abre un problema: el de normatividad del conjunto y la relación entre muestra y mercado. En vez de marcar esa periferia tan huidiza pero rica en la producción de nuevos significados, los criterios de selección pertenecientes a la crítica literaria frecuentemente echan agua sobre la chispa que enciende el texto. Esto se comprueba frecuentemente en los parámetros de la muestra o de la pequeña antología que pretende ser representativa. Allí se introduce una otredad comúnmente aprobada mientras el mercado la vuelve consumible, domesticando sus rarezas. Está a la venta, entonces, la diferencia suavizada; el margen atrae por su exotismo mientras encubre su amenaza. De allí se llega al *freak show* de la otredad, la prueba de una ruptura incapaz de asustar. “Los monstruos”, los llama Arturo Carrera para señalar a los escritores jóvenes de su país. Este nombre, que acompaña una antología de poesía reciente argentina, aprueba de antemano el estilo irreverente de lo nuevo. Pero entre tanto circo y mercado yacen otras presencias que vinculan el particularismo del “yo” con el “nosotros” más abarcador. Allí, creo, reside la clave del problema de la inclusión de las mujeres en cualquier debate crítico sobre la poesía actual.

No estoy excesivamente perturbada por las siete opiniones que salieron publicadas en *El Mercurio* con respecto a la nueva poesía chilena. Sabemos que de gustos y costumbres queda poco por decir. Más bien, desde otro lado, la consideración estética del que coordina la nota da para pensar. En primer lugar, si de poesía se trata, el arma básica del crítico es mostrar las diversas estrategias necesarias para oír las hablas del texto, para captar la tensión entre lenguaje común y su desafío dentro del poema, para hacer saltar las discrepancias entre experiencia y representación, para volver visibles las crisis del lenguaje que perturban a todo escritor. Entonces resulta difícil, si no imposible, omitir toda referencia a las minorías que escriben. Más aún cuando se trata de un sujeto femenino inevitablemente disconforme, incómoda y rebelde por su necesaria lucha doble, por poeta y por mujer, con un lenguaje heredado, con una tradición que la ha excluido.

En *Piedras rodantes*, su primer libro, Malú Urriola (n. 1967)

piensa y descarta, una a una, las opciones que le quedan frente a la gran tradición chilena:

*la mistral ha muerto
neruda ha muerto
lihn ha muerto
sólo quedamos los necios.*¹

También podría preguntarse qué hacer frente al silenciamiento impuesto sobre las palabras de las mujeres de hoy. En el país de Gabriela Mistral, resulta curioso en extremo. Nadia Prado (n. 1966) lucha con las palabras:

*Las palabras se deshojan desde mi lengua, caen sometidas en su más puro encanto, en su propio hedor, en mi deseo carnal, en el sedante que ha sido el lenguaje, este ser que mientras más conozco, más balbuceo. Mi lengua tropieza, su destino son las manos que esperan, la cabeza logra tocarlas como un pincel que cae sobre la tela, pero mientras ellas aciertan, yo más errante me vuelvo.*²

Gesto subversivo que promete la aventura y el viaje. “Lengua víbora” llama Raquel Olea a esta capacidad rebelde de las poetas chilenas³; “atrevidas en el decir” explica Linda Koski⁴. “Cifradas en múltiples claves,” dice Eugenia Brito de las poetas chilenas del siglo XX, “se cierran a la lectura simple reclamando otra u otras apreciaciones estéticas.”⁵

El tema no es simplemente la inclusión de un par de mujeres para fines compensatorios en el juego de estadísticas sobre la igualdad entre ambos sexos. No se trata de un programa de justicia social para poetas necesitadas ni de comprobar una vez más la existencia del fenómeno lírico femenino en las letras chilenas. Más bien, se trata de considerar la desventaja de no citarlas. Porque omitirlas es limitar el debate sobre las estéticas en conflicto, cerrar las puertas al experimentalismo verbal en alto grado innovador, impedir que la experiencia de lo desconocido tome forma y nos inste a reflexionar. Sabemos además que la crítica literaria más llamativa no habla sin arriesgarse por lo nuevo, sin comprometerse con aquella azarosa aventura para superar el no-saber. Leer desde la inquietud de decirse ignorante, desalojarse de la comodidad del lugar común y entrar en territorio no conocido, desordenar los saberes para confundir el orden habitual de pensar, tratar la palabra ajena como un arma y hacerla estallar. Éste es un proyecto en el que entramos juntos las mujeres y los hombres, el proyecto colectivo de buscar un lenguaje resistente, de proponer, encontrar y celebrar una palabra nueva. No vendrá mal que los críticos de la nota citada aprendan la misma lección.

1 Malú Urriola, *Piedras Rodantes*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1988: 49.

2 Nadia Prado, *Carnal*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998: 13.

3 Raquel Olea, *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.

4 Linda Koski, *Mujeres poetas de Chile, muestra antológica 1980-1995*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.

5 Eugenia Brito, comp. *Antología de poetas chilenas: Confiscación y silencio*. Caracas y Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1998.

¿Cuantificación, representación y poesía?

Luis E. Cárcamo- Huechante, *Crítico y profesor de literatura en Harvard University*

El artículo "Sondeo informal. 7 libros y 7 comentarios. Nueva poesía chilena: fogonazos y lecturas," publicado bajo la firma de Cristóbal Lorenzano en el diario *El Mercurio*, se constituye a partir de una ansiedad de cuantificación y representación. Ya desde el título mismo, este texto anuncia una matemática del cálculo (siete libros y siete comentarios), como también una política representacional (el sondeo). Sobre todo, se trata de una economía de figuración que, de modo compulsivo, opera sobre los signos difusos de un cierto espacio de producción y circulación. De hecho, en los tres primeros párrafos se hace patente una ansiedad matemática y económica en torno a cómo *simplificar* -en edad, en números y, como se verá, en género (sexual)- el panorama de las producciones poéticas post-90. Los invitados a participar en este sondeo han debido elegir *un* autor y *un* libro en función de mapear este proceso y dar cuenta de un "mismo criterio estricto y objetivo." Uno de los entrevistados, Federico Schopf, precisamente hace evidente la incomodidad de esta compulsiva requisitoria de un nombre y, con cierto dejo irónico, puntualiza: "la invitación de ustedes -que agradezco- me obliga a elegir a un autor y un libro en un momento de gran dispersión y confusión de la llamada poesía joven."

Sin embargo, ni Schopf ni el resto de los entrevistados logra descompaginar el formato que se les ha impuesto y se ajustan al *plan económico* del artículo. Incluso, en las palabras de Schopf -a las cuales se les debe conceder cierta ambigüedad e ironía- subyace un pánico a la "gran dispersión y confusión," actitud que lo hace compatible con los mismos miedos y obsesiones del articulista (Lorenzano): el pánico a la confusa complejidad de un proceso y la ansiedad de su simplificación. A partir de un utilitario uso de Kafka y de cierto "orientalismo" del sentido común (el zapato chino), el articulista confiesa su pavor a lo complejo y a lo confuso cuando describe -en tercera persona- el desafío de concebir y publicar el artículo: "durante un momento, se vió expuesto a una extraña epifanía Kafkiana: en uno de sus pies relucía un zapato chino, ostentoso, enorme, insufriblemente incómodo." Luego, apunta: "en ese momento se acordó de la oferta que le había hecho al editor."

Lo que aquí se hace evidente es el lenguaje del cálculo que subyace a lo largo de toda la crónica, que pasa por una ansiedad económica y matemática de estabilidad y figuración. De allí que el formato del sondeo resulta adecuado para este afán de cuantificación, la cual, a su vez, implica una política convencional de representación refuncionalizada dentro de la nueva cultura del *ranking* y del *rating*. De esta manera, un terreno multiforme de referencias y textos se somete a una economía de figuración: aquella del sondeo de opinión pública. Al interior de este formato, ya no se

abre paso a la posibilidad de lo diverso característico de la producción poética en el Chile post-90; por el contrario, se acotan sus marcos de representación en torno a la figura de lo Uno: *un* libro, *un* nombre, derivados en *un* género, el Masculino. El artículo cierra su círculo uniforme de cuantificación y representación, anulando toda heterogeneidad posible: no hay ninguna autora entre quienes se nombran. Si acaso hubiese una poeta sería la puesta en crisis de un círculo que requiere volver patente su no-diversidad.

Al mismo tiempo, y para consumir este encuadre, se requiere no sólo de la nominación de *un* autor y *un* libro -el Poeta, el Libro- sino también de la figura del crítico como sujeto masculino. El hecho que no se haya entrevistado a ninguna crítica -existiendo en Chile estudiosas que siguen rigurosamente la producción poética contemporánea, tales como Raquel Olea, Soledad Bianchi, María Eugenia Brito o Carmen Foxley- es una forma de insistir en una figura masculina de autoridad (el Crítico). Insistencia, ya que este "sondeo" se realiza en un momento en que ya no se cuenta con la tradicional presencia del mismo a la hora de juzgar los desarrollos de la poesía chilena contemporánea, cosa que ocurría en tiempos pasados con la tribuna habitual de Ignacio Valente. Ahora, se recurre a varias voces pero que, finalmente, terminan confirmando una presencia: la del mismo sujeto masculino, el cual, a su vez, busca confirmación y proyección en su propio género.

En este escenario, creo que se hace indispensable promover otra manera de encauzar el discurso crítico en torno a las producciones poéticas del período en juego. No se trata tanto de promover la poesía y crítica de mujeres para oponerla a esta poesía y crítica de hombres, lo que simplemente perpetuaría exclusiones y encasillamientos. Mas bien, me surge el deseo de una poética de la heterogeneidad, donde circulen, sin la compulsión de *un* nombre y *un* libro, los registros de (y entre otros/as) Sergio Parra, Malú Urriola, Andrés Andwanter, Antonia Torres, Germán Carrasco, Jorge Huenún, en múltiples encuentros y desencuentros con las escrituras poéticas de los 80 (Raúl Zurita, Diego Maquieira, Juan Luis Martínez, Elvira Hernández, Elicura Chihuailaf, Carmen Berenguer, Marina Arrate, José Angel Cuevas, Clemente Riedemann, etc.). Esto no supone pensar la poesía, en un gesto metafísico, fuera del *círculo de los autores y los títulos* -es decir, el dominio de la representación, el mercado literario, la economía, los cálculos, las políticas. A mi juicio, se trata de imaginar, y que se imaginen, formas de mantener en pie la heterogeneidad de las producciones poéticas, provocando el fin de aquella obsesión por la Figura (masculina) -el Crítico, el Poeta-, para así propiciar la irrupción de una economía múltiple del discurso crítico (sea académico o periodístico), en que resulte posible desfigurar géneros y generaciones.

El brazo y la cabellera

(Algunas disquisiciones sobre poesía escrita por mujeres en Chile)

Marina Arrate, poeta y crítica

Comencé hace un par de años a realizar un curso llamado "Poesía y Género" en la Universidad Técnica Metropolitana y en la Universidad Arcis. El curso revisaba una serie de conceptos provenientes de la psicología y la filosofía y luego se probaba la aplicación de esos conceptos a textos escritos por mujeres de Chile. En el transcurso de esos cursos dos textos me llamaron mucho la atención. Uno de ellos fue "La Casa" de Stella Díaz Varín. Este texto aparece en el libro *Los Dones Previsibles* de 1959, el cual fue reeditado por la Editorial Cuarto Propio en 1992¹. Delia Domínguez se había percatado de ese texto. Lo había seleccionado de otros muchos de la autora para incluirlo en la sección que dirigió durante mucho tiempo en la Revista *Paula*, dedicada a la difusión de poesía de mujeres. Yo lo descubrí, a su vez, cuando hacía un trabajo de investigación acerca de la recepción crítica de la poesía escrita por mujeres. Posteriormente, Eugenia Brito, en su *Antología de Poetas Chilenas. Confiscación y Silencio*², antología que tiene la gran virtud de antologar la poesía escrita por las mujeres en Chile durante todo el siglo XX, rescatando nombres y textos del silenciamiento y el olvido, no sólo lo antologó sino que escribió acerca de este poema en su Introducción, palabras que comparto: "Así la casa escenifica uno de los más bellos poemas de Stella Díaz Varín de una manera trágica, en la que el cuerpo de la mujer (en la figura metonímica de la cabellera) se exhibe como un trofeo, como una ganancia obtenida después de una guerra: "dejaban mi cabellera colgante desde el tronco de la puerta como trofeo / Sin precedencia en la historia de los indios manantiales / y una cuenca abierta / para la mirada de los ojos indiscretos / colocada a la acera del abismo / Y ésta era mi morada". Ritos antiguos evoca este poema en que el cuerpo, los cabellos de una mujer trenzan el espacio, apuntándola como límite entre lo habitable (la casa) y lo inhabitable (el abismo) en una difuminación de fronteras. Fronteras de las que ella es un signo abierto y demandante. Un signo intercambiable, como un moneda"³. Hasta allí la cita de Brito.

Yo diría que se trata no de una difuminación de fronteras, sino al revés: de la forma de establecer el límite. El límite es una mujer muerta.

El poema de Díaz Varín continúa del siguiente modo:

"Una víbora, encerrada en la jaula, / destinada a cualquier pájaro, / y una piedra caída temporalmente desde la cima, / una piedra nómada en busca de aventuras / servía de puerta, de mesa de comedor..."

Qué queréis que se haga con estos materiales. / Nada. Sino escribir poesía melancólica. / Acaso, cuando la noche / se despierte debajo de los murciélagos, / no haya otra cosa sino una sensación, / y a estas vertientes que a uno le aparecen desde el fondo de los ojos.

No haya / sino un alud de hijos de piedra, / de hijas de agua / de hijos de árboles.

Entonces escribiré mi biografía / al uso de los poetas indecisos. / Miraré a través de una llama de cobalto / y distinguiré objetos olvidados; / como cuando dormía adosada a la pared / y todo parecía bello sin serlo. / Tomaré una de mis pequeñas flautas colgantes / y entonaré la canción del amor."

Por mi parte, quisiera detenerme en esta cabellera metoní-

mica. Nombrada desde el primer verso del poema, esta cabellera extraída al estilo de los míticos indios de nuestra infancia, esos que se resistían a la invasión de los ingleses allí al Norte de nuestra América, por ellos, nunca se nos dice quiénes son, a lo mejor son los indios manantiales, bellos indios al parecer, puede que sí puede que no. Pero es una cabellera muerta. Y a través de la cuenca de los ojos se ve el interior de la morada. Digamos, menos metonímicamente ahora, a través de los agujeros de la calavera de una mujer muerta. Una mujer muerta hay separando una vivienda del abismo. De caída sin fin. Entre una destrucción que se presiente sin fin y el lugar de la convivencia y el cobijo, se hallan los signos de una mujer muerta.

Es lógico instalar en este punto la reflexión feminista que nos dice que el precio de la civilización patriarcal ha sido pagada con el sacrificio de una mujer, con la mujer. Y he aquí, el totem, los recuerdos del totem. Una cabellera, una calavera, la cuenca de una calavera.

"Y ésta era mi morada", cierra la primera estrofa, con el tono bíblico de lo rotundo y lo definitivo.

¿Qué hablan las mujeres, qué es lo que ellas dicen? Esa es mi pregunta, esa es la interrogante que conduce mi lectura. No me interesa probar la veracidad de los postulados feministas, ellos están ya claros. Quisiera ir un poco más allá, si es que puedo.

Me dirijo al lugar de la amputación. Una mujer muerta recorre, como un fantasma, las páginas de la literatura nacional escrita por mujeres. Podemos decir que desde Teresa Wilms Montt, ni más ni menos. En su caso, una muerte no metaforizada, sino una concreta, corporal, que fue anunciando en su escritura página tras página. ¿Cito de *Páginas de Diario*: "El austro sopla trayendo a los muertos cuyas sombras húmedas de sal acarician mi cabellera desordenada. / Agonizando vivo y el mar está a mis pies y el firmamento coronando mis sienes"⁴.

Quiero nombrar el segundo texto al que presté atención. Se trata de *Hija de Perra* de Malú Urriola⁵, publicado en el año 1998, treinta y nueve años más tarde que el de Stella Díaz Varín. Son fragmentos de este texto. Hay un brazo que corre de modo independiente a su dueña, impío e insurrecto, en una intensa experiencia de desmembramiento. Un brazo se mueve independiente a su dueña. Cito:

"cuando no estás me faltas como si me faltara un brazo, daría un brazo por no sentir esta falta...daría un brazo, pero no el brazo con el que escribo. El brazo con el que escribo no se lo doy a nadie, si me deshiciera de este brazo moriría atragantada. Este brazo es el que aprieta mi vientre, el que hunde su mano en mi garganta para que las palabras salgan, porque mi brazo sabe que las palabras son como trozos de carne que me atoran, si no tuviera este brazo tampoco podría hablar, porque este brazo es mi lengua, con este brazo puedo decir lo que la lengua se calla, podrían cortarme la lengua pero no el brazo, por eso no siento ningún miedo cuando tengo la lengua dentro de tu boca, porque aunque la arrancaras me quedaría este brazo. Con este brazo me sostengo, con este brazo lucho cada día. Cuando me pierdo es este brazo quien me encuentra, cuando me desespero es este brazo quien me

calma, este brazo es mi memoria, este brazo es quien me saca a flote, quien jala de mí, quien me aturde para arrastrarme hasta la orilla, este brazo se compadece de mí más que nadie, me saca el agua que he tragado, me golpea el corazón para que ande, si no fuera por este brazo no sé qué sería de mí, por eso sigo a mi brazo, porque este brazo es capaz de encontrar lo que yo no hallo, por eso es él quien escribe, porque si escribiera yo, no encontraría las palabras necesarias, en cambio mi brazo es exacto".⁶

Quisiera llamar la atención sobre el procedimiento de escisión que se opera entre la hablante y su brazo. Escisión y desmembramiento. Las operaciones de escritura, salvataje, resguardo, cobijo, protección, sobrevivencia, etc. están depositadas sobre el brazo, mientras la yo, dueña del brazo, aparece como una sujeto tan precaria, tan disminuida, una sujeto tan incapaz de las operaciones de la vida, que ellas, las operaciones, signos de fortaleza, se desplazan al brazo. El mayor signo de voluntad, de vitalidad, de ejercicio de dominio se encuentra en la decisión de no ceder el brazo.

El brazo de *Hija de Perra* aparece cuando la hablante medita en una falta: "Cuando tú me faltas es como si me faltara un brazo". Uno recuerda el habla popular: "es como mi brazo derecho". Si a uno le faltara un brazo, le faltaría algo importante, algo muy útil, sobre todo para la sobrevivencia, cuestiones que el texto menciona con claridad; si a uno le faltara ese brazo, quedaría en una situación muy desventajosa, podríamos pensar que es la capacidad de la independencia y la autonomía la que se vería más amenazada.

Por otro lado, la comparación "es como si me faltara un brazo" instala un punto de inflexión. Si avanzara a la metáfora, quedaría: cuando tú me faltas, me falta un brazo, y así, hasta homologar brazo y tú, hasta quedar Brazo y Tú completamente fusionados. Pero no es el sentido. La comparación acentúa el efecto de ficción: "es corno". Y cuando el texto avanza, la hablante instala un adversativo, "daría un brazo por no sentir esta falta...daría un brazo, pero no el brazo con el que escribo". Es decir, espérate un ratito, nunca tan tonta. "el brazo con el que escribo no se lo doy a nadie".

Es probable que este texto de Malú Urriola se encuentre en un determinado punto de una conciencia en transición. Una conciencia en tránsito. Quiero decir aquí, en este momento, que he elegido dos textos que como dice Raquel Olea en la Introducción de su libro *Lengua Víbora* "exceden la noción tradicional de literatura femenina como expresión de una femineidad esencialista y ahistórica. He elegido textos que proponen discursos de la historia, contruidos en búsquedas de lenguajes, experiencias y signos sin inscripción en los registros estables de la literatura". Cuando las mujeres se encuentran con la pluma, con el brazo, con el "falo", según una lectura freudiana-lacaniana, han de pasar por muchas pruebas: Wilms Montt fue castigada y se suicida. Pero, ¿cómo escribir? ¿Qué escribir?, como dice un verso de Soledad Fariña en *El Primer Libro*.⁸ ¿No habrá de ser en un principio esta femineidad herida? Pero no es una femineidad herida por la falta de falo, por no tener pene, hay aquí un equívoco de proporciones: sino que es castigada por no tenerlo. Y si lo tiene, también es castigada. Traduzcamos: no es una cuestión ontológica, es una cuestión histórica. Si las mujeres no sabían escribir, son ya seres de segunda categoría. De ahí a transformarlas en seres ontológicamente inferiores al hombre no media un paso. Ahora que sí saben escribir, ¿cómo no transformarse en hombres si escriben o, cómo evitar la conciencia de culpa por transgredir la norma que dice que las mujeres no deben esgrimir el falo? Ahora, cuando hablo de falo, hablo de la potencia significante. Pero, la potencia significante podría ser femenina, o podría ser andrógina también.

En el caso del libro de Urriola, se podría pensar en un cierto tipo de conciencia en tránsito: la hablante está destruida, pero no muerta. Está viva y le queda un brazo. El brazo con el que escribe. Y con el que escribe bien, rabiosa, poderosamente.

Recuerdo el libro de Jorge Guzmán: *Tahuashando, Lectura Mestiza de César Vallejo*.⁹ Aquí Guzmán, entre otras cosas, señala la doble significación de la palabra "huaca" en *Los Comentarios Reales de los Incas*, de Garcilaso Inca de la Vega. Anotando el significado doble de un mismo objeto: uno para los españoles y otro para los incas. Y subrayando la ilusión que permite pensar que el significado del "oro" en el caso particular que analiza tiene un fondo "inconsciente" similar para el blanco que para el mestizo. Para la cultura europea y para la inca (Página 33 de ese libro). Esa misma observación me asalta cuando pienso en el brazo de Urriola. ¿Tendrá este brazo el mismo fondo inconsciente para la cultura occidental europea que para los latinos, más específicamente Chile? Es decir, ¿Será el brazo europeo que alude al pene freudiano, al falo lacaniano? ¿O será otro?

Incluso se podría pensar que este brazo podría ser femenino. Se podría pensar que el patriarcado en los avances increíblemente avasalladores que hizo con los poderes femeninos, se apropió del brazo femenino. Uno podría jugar con los posibles significados de un brazo: un brazo guerrero es convencionalmente un brazo masculino, pero un brazo que cobija es convencionalmente un brazo materno, un brazo femenino. Y así.

Ahora recuerdo un cuento notable del escritor japonés Yasunari Kawabata, que se titula *El Brazo*, precisamente.¹⁰ En este caso, se trata de un brazo femenino. Una mujer se despidió de un hombre una noche y le deja su brazo. El hombre convive con este brazo femenino en una íntima y delicada experiencia de conocimiento y mimetismo: él cambia su brazo por el de ella. Cuando la sangre comienza a fluir del brazo femenino al brazo masculino, el hombre se detiene aterrorizado, en la identidad masculina comienza a aparecer la femenina, la confusión provoca el terror del protagonista y él se saca el brazo con pavor.

Luego, una tristeza profunda lo invade, como si hubiera cometido un asesinato. Toma el brazo femenino que aparece como muerto y lo cobija deseando que la savia de los dedos y de las yemas reaviven el brazo.

Aquí los términos podrían invertirse completamente. El hombre siente una falta. La mujer condesciende a dejarle su brazo (lo que no haría la hablante de Urriola por ningún motivo). El hombre le pregunta tímidamente si le permitiría cambiárselo por el suyo, cuestión a la que la mujer accede sin grandes problemas. En una actitud más bien maternal, de cuidado y amparo del otro que se queja de soledad. El hombre mira embelesado el brazo femenino. El hombre está solo. Muy solo. El brazo femenino es una compañía bella. No es el brazo "con esta sangre sucia y masculina fluyendo por él".¹¹ El relato de Kawabata nos hace recorrer la muchas veces escrita adoración masculina por el cuerpo femenino. Era, en verdad, un brazo muy bello. La falta del protagonista de *El Brazo* se corresponde con una delicada y bella presencia femenina acompañante. Lo que él se amputa al final del relato son esas delicadas y bellas partes femeninas.

Quizás, en rigor, la bisexualidad postulada por Freud, sugerida por su amigo Fliess, al comienzo del siglo pasado, encuentre su razón de ser. Es muy antigua la leyenda, la concibieron los griegos, de una naturaleza original andrógina que fue desgarrada en un momento, de tal forma que los respectivos géneros buscan su contraparte por los caminos de Dios y en el cual encontrarían final y platónicamente la unidad. Sin

embargo, en el transcurso del pensamiento de Freud, lo reprimido es lo femenino, y lo femenino como símbolo de homosexualidad. Lo masculino se instala en la cima de lo ejemplar y de lo imitable.

Más tarde, Helen Deutsch en *Psicología Femenina*¹² postula el narcicismo, la pasividad y el masoquismo como los tres rasgos fundamentales de la psique femenina. No es éste el momento para hacer una exposición acerca de los modos en que la psique femenina desemboca adaptativamente en el mejor interjuego de estos tres rasgos. Pero, si volvemos a nuestra poesía femenina, podemos observar cómo en ella podemos presenciar la doliente manifestación de una psique en permanente sufrimiento. Masoquismo. (Hago una pequeña digresión para explicar este concepto: se trata de la vuelta de la agresividad contra el sí mismo. Una agresividad espontánea y manifiesta se dirige hacia el mundo exterior y tiene como objeto dominar el medio; el masoquismo ha dado vuelta esta agresividad contra el sí mismo. Ahora bien, este rasgo es reforzado y solicitado al género femenino dentro de las tareas propias de su socialización. Es muy reciente el acceso de las mujeres al mundo del dinero, el placer y la agresividad. Fin de la digresión).

Volvamos a la poesía escrita por mujeres. Una psique sufriendo, por supuesto, tampoco es privativa de la poesía del género femenino; de hecho, un cierto carácter melancólico se asocia al poeta, sea éste hombre o mujer, sobre todo cuando escribe románticamente. Pero no toda la poesía del mundo es sufriendo, ni mucho menos. Sin embargo, la gran mayoría de la poesía escrita por mujeres lo es. Y de la poesía chilena escrita por mujeres.

En el caso que nos ocupa, la poesía tanto de Stella Díaz Varín como de Malú Urriola es sufriendo pero, al mismo tiempo, rebelde. Una de las veces que invité a Malú Urriola a leer a mis clases de "Poesía y Género", me pareció, si la memoria no me falla, que ella decía que escogió el título *Hija de Perra*, porque era el mayor insulto que se le podía decir a alguien y que ese insulto era, además, universal. En todo el mundo, en todas las regiones y en todas las culturas, el insulto "Hija de Perra", era lo peor que se le podía decir a alguien. La madre como una perra, como una perra callejera, por supuesto, era el summum de la ofensa que se le podía propinar a otro. En este caso, la "hija de perra" es la hablante del texto. El juego de las significaciones apunta, al decir de Julio Ortega en la contratapa del libro, a la conciencia lúcida y desgarrada de un sujeto poético, que reabre la herida que cada libro representa en las articulaciones simbólicas del lenguaje, la nación, la sociedad. Representación herida de una falta de sentido que coloca a las urbes latinoamericanas en el eje del desamparo y del vacío. Cito a Ortega: "Sólo la violencia del poema responde por el lenguaje de las articulaciones, por la lectura del sentido, por la reafirmación del ser en contra de este estar desasido"¹³. Cito el texto de Urriola:

"porque mi brazo sabe que si no soy capaz de resistir, que si me agoto de ver todo el tiempo lo mismo, que si me canso de escuchar las mismas palabras idiotas, que si me harto de ver a la misma gente como en un cinematógrafo de barrio, que si me aburre ver con mis ojos sus ojos pajes desesperados de fama, de una fama gris de estrella de cinematógrafo de barrio, porque mis ojos se cansan de ver tanto, todo igual, repetido, mis ojos se hartan tanto que se harían sal si vieran que algo nuevo pasara, porque esta ciudad se detuvo antes que llegáramos yo y mi brazo, esta ciudad sombría ya no se desempaña, esta ciudad es inalterable, esta ciudad quisiese ser rubia, esta ciudad quisiese beber whisky cuando se muere de hambre y si este brazo no fuera fuerte nos habrían arrancado medio pedazo, pero a mi brazo nada de esto lo derrumba

porque mi brazo es ciego, mi brazo es sordo, mi brazo sólo escucha la sangre de él. Sabe que cuando no dé más deberá tomar la empuñadura y rajar la muñeca de mi otro brazo, sabe que aunque son pares sólo él puede hacerlo, sabe que él será el último en abandonar, lo sabe, como sabe también que será capaz de dejar de escribir porque escribir me daña a veces, mi brazo sabe que escribir daña porque es él quien escribe, cuando mi brazo escribe sabe que está doliendo, queriendo, sabe que me revuelvo toda, por eso mi brazo dejaría cualquier cosa para calmarme. Es este brazo quien te olvida, no yo, porque mi brazo sabe que estando juntos seremos capaces de resistir tu falta, que podemos trazar tu recuerdo, en cambio si me faltara este brazo yo me quedaría muda, me quedaría postrada, no podría resistir, no podría, por eso no te doy este brazo ni se lo daría a nadie, porque este brazo es el único capaz de librarme de mí"¹⁴ (Páginas 24, 25 y 26).

Brazo porfiado. Entre el castigo de Wilms Montt, mediante la cabellera metonímica de Stella Díaz Varín como representación de una mujer muerta, a la misma mujer muerta en *La Amortajada* de María Luisa Bombal y este brazo porfiado median 100 años. La representación de la mujer en *Hija de Perra* es doliente y rabiosa. Su rabia tiene que ver con una falta de sentido, pero esa falta de sentido se encumbra a representación de una sociedad, a espejeo de la realidad. La escritura doliente pasa de queja por castigo de muerte, a representación social.

Cabe preguntarse por qué la escisión y el desmembramiento. ¿Es una forma de escanciar la culpa? ¿Es una forma desesperada de mantener en alto la rabia y la rebeldía? Las dos cosas al mismo tiempo. Desde este punto de vista, es un brazo vital, tan femenino como masculino.

Por otro lado, ¿qué significará este brazo como significante desmembrado? Francine Masiello, en *El Arte de la Transición*¹⁵, reflexiona sobre la producción literaria de Chile y Argentina, posteriores a la dictadura. Allí ella lee la aparición de la máscara, como imagen recurrente de la problemática relación existente entre verdad y representación, imagen que da cuenta de un conflicto entre el rostro y la máscara, entre la identidad y su occlusión. En palabras de Masiello, el libro *El Arte de la Transición* "procurará saber cuáles fueron las estrategias culturales para nombrar lo "real", trazando las tácticas de ocultamiento y revelación que ocurren en la política y en la cultura"¹⁶. Desde ese punto de vista y elaborando la prueba en un libro muy interesante, ella concluye: "la máscara, el disfraz, el yo descentrado, (...) son también expresiones del conflicto contemporáneo, una no correspondencia entre los saberes del escritor y la indiferencia contemporánea que elimina los debates y el significado, un drama ético creado por la no correspondencia entre verdad y promesa"¹⁷.

No puedo dejar de apuntar, ahora desde el punto de vista psicológico, los posibles significados de la máscara, de la mascarada. Pilar Errázuriz en un artículo reciente en la Revista *Nomadías* Número 5, apunta: "Y la mujer, con un goce supuesto más allá de la carne, ¿a qué precio se presta a la mascarada, a encarnar el fantasma evanescente, a insinuarse detrás del velo, a jugar de Sherezade eterna, a ser finalmente la histérica fascinadora que exacerba el deseo del deseo, pero que no accede a su goce para por no entregarlo? ¿Desde qué mandatos tan ancestrales aceptamos las mujeres ocupar el lugar del espejo de ese sujeto deseante, constituirnos como "lo otro" de "lo uno", y encarnar a ese otro que por un momento será el reposo de su angustia, la tregua en su búsqueda? ¿Será la femineidad sólo el reverso de la fantasmática deseante del varón y por tanto un atenuado que sabe transformar a la simple carne en un enigma, en un desconocido prometedor de quién sabe qué goces y dueños

de quién sabe qué elixir vigorizante que lo restablezca en su posición deseante que con tanta facilidad se fragiliza?"¹⁸ Hago la cita de Pilar Errázuriz por cuanto ella me permite introducir el concepto de mascarada: es decir, el imperativo cultural que le señala a la mujer realizar la "performance", la actuación, el teatro, la mascarada, el travestismo de transformarse en la representación del deseo del otro, haciendo caso omiso de "la verdad", de "su verdad". Adrienne Rich, una poeta norteamericana, que estuvo hace poco en nuestro país, señala las profundas violencias tejidas en el cuerpo y la psique femenina que nos coartan hablar desde nuestro cuerpo, desde la profundidad de nuestro cuerpo. La recuerdo, por cuanto soy más escéptica que ella: dudo acerca de la existencia de una "verdad auténtica". Parcelas de deseo "auténtico" pueden ser reconquistadas para la mujer. Ciertamente. Quizás pueda ser dicho de otro modo: reconquistas en integraciones sucesivas más complejas y sutiles pueden ser logradas. En la medida que detectemos los lugares de las amputaciones. Convertir a la mujer en la representación del deseo del otro es transformarla en un robot. En este caso, una muerta, o una amortajada. En el caso de *La Amortajada* de María Luisa Bombal, una muerta desde su tumba observa su vida, a sus parientes, a su marido, a su amante y reflexiona: "hay que morir para saber".

Hacer coincidir la aparición de la imagen de la máscara con los problemas irresueltos entre una verdad y su "maquillaje", es decir, con las tensiones hegemónicas de la post dictadura, es interesante en Masiello. Apuntar los dilemas de representación del género femenino por la misma época es igualmente interesante. A propósito del travestismo, otro de los recursos que apunta Masiello en su libro *El Arte de la*

Transición, éste tiene que ver con el productivismo de las identidades de género, que precisamente ponen en cuestión las normativas sociales que rigen a los cuerpos y al deseo, y que se hurtan una y otra vez a la normatividad y la represión provenientes de distintas fuentes.

Volvamos a nuestra pregunta anterior: ¿Cuál será el significado de este brazo, de este significativo desmembrado, aparentemente masculino?

Vuelvo en este momento a Yasunari Kawabata. Yasunari Kawabata desarrolló su escritura en la era Meiji, en pugna silenciosa con la modernidad de post guerra. Nacido en 1899, muere en 1972. Al ser galardonado con el premio Nobel el año 1968, abre las puertas de la universalidad a la generación de escritores que le sucederían. Uno de ellos es Yukio Mishima, excelente narrador que se suicida de modo apoteósico a la usanza de los antiguos samurais hará unos 20 años atrás. Kawabata cultivó hasta el final de sus días una literatura tradicional en el sentido de fiel a la tradición japonesa, en un mundo convulso, revolucionado por la invasión tecnológica. El último libro de Yasunari Kawabata llamado *La Casa de las Bellas Durmientes*, previamente citado, relata la experiencia del protagonista en una casa de prostitución, cuya peculiaridad es que las mujeres están dopadas con opio y el protagonista puede contemplarlas y dormir con ellas, pero no puede tocarlas.

Pienso, en consecuencia, que la representación de partes desmembradas puede corresponderse a la agresiva introducción del funcionamiento neoliberal con todas sus implicancias en las costumbres, en la visión de mundo, en los usos, en la forma de concebir las relaciones entre los seres humanos. De otro modo dicho, el desmembramiento



que ocurre en la representaciones del sí mismo cuando se desarticulan sus partes por efecto de la colonización neoliberal. Este transformismo de la nación está radiografiado con lucidez por Tomás Moulian en su libro *Chile Actual, Anatomía de un Mito*.¹⁹

Desde ese punto de vista, el análisis de la deriva de la poesía escrita por mujeres en el siglo XX sigue dos líneas "programáticas": por un lado, relaciona los cambios en el funcionamiento de los espacios macro y por otro sigue las evoluciones del pensamiento feminista, ambas cosas ineludibles cuando se trata del análisis de la poesía escrita por mujeres. Este mismo texto se va tejiendo con ambos hilos, al tiempo que agrega una mirada psicoanalítica al problema.

Sin duda, esta veta de análisis no es la única. Existen en la escritura de poesía realizada por mujeres otras vetas sumamente dignas de atención. Como para contrarrestar lo que digo, postularía que se inicia la escritura del placer y del erotismo femenino a partir de la Generación del 60, que tuvo virtualmente como única exponente mujer a Cecilia Vicuña allí cuando ella escribe *Sabor a Mí* y *Luxumey* o el *Traspié de la doctrina*, y que se continúa más tarde con Soledad Fariña con el libro *Albricia* fundamentalmente, y con los libros *Máscara Negra* y *Tatuaje* de Marina Arrate.²⁰

Quien consigna y analiza la producción de algunas mujeres del período post-dictadura y década de los 80 es Raquel Olea. En el libro *Lengua Víbora*, ya citado, ella logra reunir una serie de productoras literarias que trabajan el signo mujer en su escritura revirtiendo los significados asociados convencionalmente al género femenino, permitiendo así liberar zonas oprimidas de la psique de las mujeres y construyendo así un imaginario más libre para la mujer.

- 1.- Díaz Varín, Stella: *Los Dones Previsibles*, Ed. Cuarto Propio, Santiago, Chile, Pag. 59. Reedición del libro impreso en 1959.
- 2.- Brito, Eugenia: *Antología de Poetas Chilenas: Confiscación y Silencio*. Ed. Dolmen, Santiago, Chile, 1998.
- 3.- Brito, Eugenia, op. cit. pag. 11.
- 4.- Extraído de la *Antología Crítica de la Poesía Chilena*, Tomo I, de Naín Nómez, Ed. Lom, pag. 407.
- 5.- Urriola, Malú: *Hija de Perra*, Ed. Cuarto Propio, Santiago, Chile, 1998.
- 6.- Uriola, Malú: Op. cit., pag. 24.
- 7.- Olea, Raquel: *Lengua Víbora. Producciones de lo Femenino en la escritura de Mujeres Chilenas*, Ed. conjunta entre Ed. Cuarto Propio y Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, Santiago, Chile, 1998, p. 14.
- 8.- Fariña, Soledad: *El Primer Libro*, Ediciones Amaranto, Stgo, Chile, 1985. El primer verso que abre el libro dice: "había que pintar el primer libro pero cuál pintar"
- 9.- Guzmán, Jorge: Tahuashando. *Lectura Mestiza de César Vallejo*, Ed. LOM, 2000. 2ª edición corregida y aumentada de la primera de 1991, de Ed. Universitaria. Pag. 33.
- 10.- Kawabata, Yasunari: *La Casa de las Bellas Durmientes*, Luis de Caralt, editor, Barcelona, España. 2a. Edición, 1989. Esta edición incluye los cuentos "Un Brazo", y "Sobre Pájaros y Animales"
- 11.- Kawabata, Yasunari: Op. cit., p. 128.
- 12.- Ver Deutch, Helen: *La Psicología de la Mujer*. Primera Parte. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, Argentina., 2ª. Edición, 1952.
- 13.- La cita se extrae de la contratapa del libro de Malú Urriola antes citado.
- 14.- Urriola, Malú: Op. cit., pags. 24, 25, 26.
- 15.- Masiello, Francine: *El Arte de la Transición*, Grupo editorial NORMA, Buenos Aires, Arhemtona, 2001.
- 16.- Masiello, Francine: Op. cit., pag. 11.
- 17.- Masiello, Francine: Op. cit, pag, 416.
- 18.- Errázuriz, Pilar: "Una hormona llamada deseo" en Revista Nomadías, Primer Semestre 2001, Año 5, Número 5, Edición conjunta entre CEGECAL (Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina, de la Universidad de Chile y la Editorial Cuarto Propio, p. 28
- 19.- Moulian, Tomás: *Chile Actual, Anatomía de un Mito*, Ed. conjunta Universidad ARCIS y Editorial LOM, Séptima Edición, Octubre 1997.
- 20.- La cita de los libros señalados es la siguiente:
Vicuña, Cecilia: *Sabor a Mí*, Beau Geste, Londres, Inglaterra, 1973.
Luxumey o el *Traspié de la Doctrina*, Ed. Oasis, México, 1983
Fariña, Soledad: *Albricia*, Ediciones Archivo, Santiago de Chile, 1988.
Arrate Marina: *Máscara Negra*, Ed. Lar, Concepción, Chile, 1990.
Tatuaje, Ed. Lar, Santiago, Chile, 1992.

Este texto fue leído en el marco de la 17 Feria Internacional del Libro de La Serena.

