

La imagen como biografía en Carmen Berenguer

JUAN PABLO SUTHERLAND

La imagen más insistente y reiterada de Carmen Berenguer, a la vez que conocida por todos, es su salvaje pelo, territorio ya icónico de autorepresentación que vemos en decenas de portadas de sus libros, fotografías de su rostro que cita o convoca un aura desprovista de ajuste o moderación. Más bien, el rostro de Berenguer se apropia de un mestizaje duro, ya en la frontera orgullosa de la piel oscura y sudaca. Pareciera que la escritora inscribe su escritura anunciando la puesta en escena de su rostro, y es este un lugar privilegiado del cuerpo, zona que escoge la exhibición de la boca, ojos, nariz, cejas, pómulos, todos ellos rasgos visibles de una poética donde se re-significa la mirada del otro como interrogación en sospecha.

Son innumerables las portadas donde el rostro de la poeta comparece, interviene, perturba, marca presencia, pregunta, corta y construye una atmosfera. En *La gran hablada* (2002) la imagen se vuelve espectral, fantasmal, el rostro se vuelve radiografía y el pelo que siempre es abundancia, negritud, mestizaje e indigenismo, se vuelve blanco como la nieve, registro del negativo que juega a un vacío, una falla de imagen, una ausencia, donde el rostro tenuemente es el único lugar posible de una geografía que cita un albinismo monstruoso. *La gran hablada*, entonces, se anticipa leve, en operación performática a los textos que vendrán. La misma operación de portada se encontrará en *Venid a verme ahora*, allí la imagen de la portada se reitera hiperbólica en todo el libro, sin bordes ni límites, el rostro apuesta a cubrir escritura con el pelo negro abundante, como vistiendo las escrituras de lo orgánico, pelos o pelaje de una animalidad que la poeta exhibe, expone, como lugar atávico de su escritura.

Comienzo con esta apertura visual para presentar este conjunto de ensayos sobre la poética de Carmen Berenguer; la elijo como despliegue o anticipación de su potencia escritural. Y esa clave de portada es el anuncio de un cuerpo que cita a otros cuerpos en la comunidad fronteriza de subjetividades fuera del canon. Reitero, comienzo esta presentación destacando el rostro y pelo de la poeta, metáfora o hipérbole de una poética que asumirá lenguajes, sintaxis y territorios propios, poética del extrañamiento cultural y de la parodia canónica. Años más tarde Berenguer en una video-performance se cortará el pelo a sí misma, como rito de transformación, de sanación y resistencia, donde la oralidad de su escritura nacerá nuevamente en una poética del tiempo transcurrido, de la historia oral, retazos de biografías y puesta en escena del cuerpo.

La escritura y el impacto poético de Carmen Berenguer en la literatura chilena es un aullido lúcido, soberbio, perturbador y de alto vuelo para quienes la hemos leído por décadas. Carmen ha sido la estrella del *under* de la poesía chilena de los años 80 y su escritura es una tormenta de lenguajes, rebeldías, y sonoridades que ha logrado constituir un territorio poético notable. Desde ese manifiesto poético-político *Bobby Sand desfallece en el muro* (1983) y pasando por sus ya emblemáticos textos como *Huellas de siglo* (1986) *A media asta* (1988) *Sayal de Piel* (1993) entre algunos, su escritura es una marca o una cicatriz donde se pulverizan poderes y normativas. La obra de Berenguer es extensa, compleja y reveladora de una poética urbana, en que ella comparece como la machi punk de la ciudad. Ganadora del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda el año 2008 ella manifiesta:

“Me lo hubiera imaginado joven, me lo hubiera imaginado alegre, me lo hubiera imaginado rabiosa, molesta, porfiada, de tantas maneras, y no me lo imaginé nunca vieja, a rastras, apenas, pensando en mil maneras y otras tantas formas de vestir estos huesos ilusos, estos pies semiplanos y estos rellenos que han empollado mi cuerpo por haberme atrevido a comer como si viniera de la cárcel, asida a mi plato, a mi cuchara y a mi tenedor y cuchillo, presa del terror.” (Fragmento discurso Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda)

Carmen Berenguer es una figura que sin duda ha construido una obra poética resguardando aquella dignidad de la diferencia sexual y la resistencia cultural en complejos años para el país. Las mujeres no han sido parte del gran relato de la historia cultural de la Nación, menos en Chile, donde siempre fueron relegadas al margen y al anecdótico nacional. Allí, Berenguer ha sido pionera para dar una voz en ese vértice ochentero, tiempo donde la urgencia política y el contexto cultural se cruzaban señeros fraguando una poesía con voluntad de palabra crítica.



Selección de
Crónicas en transición

‘Los amigos del barrio pueden desaparecer’ (pasó por un zapatito roto... y mañana te cuento otro)

El arte es vida, provino del soldado alemán artista, instalador y performancista Joseph Beuys, un arte de pos-guerra, su estética del horror. Tal vez en una exaltación lírica buscando una respuesta a una experiencia extrema, cuyo secreto fue su propia expiación corporal como exposición simbólica y designio de redimir la pena. El gran artista con su propuesta atravesó fronteras hasta llegar a Chile.

Hace más de tres décadas, Hernán Parada y Luz Donoso, artistas visuales, pusieron un video con el rostro de una desaparecida en un centro comercial. La gente pasaba y podía pararse a mirar ese rostro de mujer a través de los cristales de Hites Hnos. Casi una misión imposible para la época (1976).

Yo supe de oídas, que él se ponía la máscara de su hermano para llamar la atención. Que hizo del rostro de su hermano su propia identidad. Que cuando se fue del país, antes de pasar por policía internacional se colocó el retrato de Alejandro Parada, secuestrado el 30 de Julio de 1974. Que la pregunta ¿DÓNDE ESTÁ? la dice en todas las lenguas, llevando la máscara de su hermano.

Lo más insólito de este caso es que a su esposa le pasaron una carta por debajo de la puerta. Carta escrita desde una oculta guarida. Y lo que no tiene excusa ni comprensión es porqué lo dejaron escribir una carta, si después lo hicieran desaparecer. Lo que uno puede llegar a pensar es que había una posesión de maldad y perversión más allá de nuestros alcances.

Llevar esta muestra de brutalidad sanguinaria en la máscara de su hermano asesinado, a un rango tan exigente como es el arte puro (o los que defienden su pulcritud, como el gringo regordete con cara de bonachón de la literatura WASP, quién apunta desde la cultura occidental ¿Qué es arte? ¿Qué es literatura? Con una mano puesta en su limpieza y la otra en el bolsillo, convirtiéndola en un Best seller.)

Hitler amaba a Wagner y tuvo su inspiración en Mefistófeles de Goethe, su recorrido literario de Herman Hesse, llegando hasta el Zen. Es curioso cómo estos personajes malignos de la historia aman la belleza y el horror. Estos ascetas de la muerte conjugan la tragedia y su estética. Hitler limpió étnicamente a Alemania con su slogan de la raza pura.

Y como no se puede decir: esto pasó por un zapatito roto, y este cuento se acabó, es para mí al menos, importante recordar y pensar lo que fue el arte en la cultura de la muerte, no hace mucho, en la medida del tiempo de la infamia.

Hernán Parada sigue con la máscara de su hermano, y con la misma pregunta. Por los letreros del Metro, "Algún transeúnte pálido" mirará indiferente la obra que hizo Luz Donoso, durante la dictadura, donde se perfilan las sombras de los que no tienen rastros ni huellas. Víctor Hugo Codocedo, artista conceptual, (Q.E.P.D.) nos dejó inspirados en esto del arte y la vida en la guerra sucia.

También hay una larga lista de artistas y escritores desaparecidos. Como dice el Charly García. "Los amigos del barrio pueden desaparecer"

* * * *

Carta desde las mazmorras

Carta que envió Alejandro Parada, a su esposa (1974).

Hermano del artista-performancista, Hernán Parada.

Querida Negrita:

Echándote mucho de menos, aunque acá dentro hay muchos hombres, me he dado cuenta. Y estoy bien de muchas cosas que luego te contaré. Pero lo más importante no es, perdón, lo más importante es que (ilegible) es que te extraño mucho más de lo que podía haberme imaginado alguna vez. Cuídate y cuida a la guagua. Yo lamento causarles esta preocupación a todos ustedes (...) espero que sea una linda niña, digna descendiente de su madre. Yo poco he podido saber de ti pero confío en que tenga fuerzas para soportar esta prueba (...) Aunque no está claro el futuro que tendré, espero estar pronto a tu lado y al de la familia entera(...) Cuando esté más clara esta cosa te pediré que me envíes algunas cosas como por ejemplo ropa (estoy más oloroso que el...de la Vega) (...) Lo más pesado es la soledad en que estoy (...) Si supieras lo que he aprendido en estos días que han parecido años (...)

Si puedes anda a la fábrica en la calle Lastarria a ver si te pueden pagar algo de lo que me deben de este mes. Es una lástima, pero parece que

perdí las esperanzas de ganarme el premio por la venta más grande del mes, por esta forzosa ausencia. ¿Total, para otro mes será? (...) Ustedes traten de ahorrar a fin de tener para la fianza o la clínica por si hubiera adelanto (...) Ojalá que esta situación se aclare luego. Yo hago todo lo posible por adelantar rápido a fin de estar lo antes posible a tu lado. No te digo donde estoy porque no es muy claro (...) Trataré de terminar en esta hoja a pesar mío ya que no creo conveniente aprovechar la gentileza de quienes me cuidan de una sola vez. Espero tener noticias tuyas (ojalá muy buenas) lo más pronto posible (...) Te besa con amor, tu esposo Cano. (Parece que es sábado)”.

* * * *

callejeo desesperado de las cruces

Los cruces emergentes nos entregan una cierta visión cosmopolita de la ciudad, permitiéndonos indagar en estos millones de almas.

En las estaciones del Metro, se puede apreciar una enorme foto de la antigua y provinciana Plaza de Armas. En ella se ve a numerosos ciudadanos vestidos a la moda de la época, es decir unos veinte años atrás. En una segunda lectura o mirada de la foto, vemos colocado en los prados de la plaza fotos de los Detenidos Desaparecidos y al hacer el resumen del contenido de la foto, vemos que se presenta el testimonio de una actividad política de la Agrupación de los Detenidos Desaparecidos.

La foto colocada en medio de tanta liquidación y oferta se mantiene inalterable con todo su contenido, con una propuesta que no ha sido resuelta.

Esta foto que resitúa una obra de Luz Donoso nos lleva a hablar de la ocupación de los espacios públicos y la relación que se pretende encontrar con el espectador.

Luz Donoso es una artista visual chilena que trabajó con Nemesio Antúnez en el Taller 99, después en el Bellas Artes y en el Taller de Artes Visuales, hasta que rompió definitivamente con el grabado tradicional para internarse en los avatares de la experimentación.

En 1974, la Luz, como le dicen sus amigos, sufrió el allanamiento de su casa, donde residían en ese momento su madre, la inefable Nena Puelma, su hija y su nieta.

Posteriormente, al colocarle una mala nota a un dirigente de la UDI, que ahora es funcionario municipal, sufrió el despido inmediato de la Facultad de Artes. Compañera de generación de toda una dirigencia del partido comunista, vio la detención y posteriormente desaparición de todos ellos y de ahí surgió la potencia de su obra.

Ésta consistía en colocar en un calado una figura humana que representaba a un desaparecido. Y se realizaba en la muralla de la casa donde se efectuó la detención. Esta primitiva imprimación era registrar un delito que conforma la historia en la vía pública.

Esta obra que tuvo un circuito restringido de divulgación contiene hoy día en las paredes del metro, una mayor difusión, pero como su soporte es el de obra abierta, no partiendo de la obra de Umberto Eco, sino de la afirmación de que esta obra permanece abierta porque ella ha sido hecha en base a los Detenidos Desaparecidos y mientras no sea resuelto este problema, mientras no haya Verdad y Justicia, seguirá siendo una obra abierta.

Siguiendo la ruta del contenido de la obra, que son los Desaparecidos, –ésta no existiría, pero por paradoja a través de la beca del Fondart, esta obra seguirá su peregrinaje.

* * * *

El ritual de la pluma: antifaz de cedro allí en Valparaíso En la mesa se encontraban los poetas y sus vertederos: la de los por qué escribo, en compañía de nuestros vecinos argentinos y la poesía. Se habló de los motivos y preocupaciones, perturbaciones del hacer, la prolongación de las tribulaciones de la poesía. Arturo Carrera, autor de La Partera, conjugaba con rostro grave la exégesis de esta travesía incompleta aún. Las lecturas se daban en las universidades del puerto y, como ya dije, en típicos restaurantes, con un plato frente a la boca. El poeta Néstor Perlongher, con su argentinada voz, leía Alambres y pasaba la música brasilera entre las vocales, con el color de la muerte; a ratos transparente, color de perla vieja, a ratos pálido antifaz de cedro; allí en Valparaíso. Era

una tarde de esas en que todo contribuía a tener que encontrarla irrevocablemente bella, aun cuando el espíritu que la animaba no lo era tanto. Yo quise negarme a contarla con la necesaria indumentaria que se requiere para introducirla. Pronto se fue doblgando el atardecer, para que apareciera la lentitud del relato donde ocurrieron algunos hechos de inconfesable valor, especialmente para mi vida presente. La poesía me anima mucho y acudí a su encuentro. Era la tarde precisa de un noviembre a principios de los 90. Yo sentía un gran malestar; veníamos saliendo de una noche tenebrosa. El malestar era la prolongación de lo que había vivido estos años. Había tenido esa sensación de habitar con gente desagradable y, a mi pesar, cohabitar con ellos, en el mismo país, en la misma ciudad. Con esa sensación en el cuerpo acudí a su encuentro. –Saludé, a mi pesar–. Y con esa costumbre que estaba adquiriendo cierto protagonismo cultural de convocar a unos siniestros encuentros con la poesía y el paladar; como si lo que vierte la palabra lo invierte la comida en arbitrarias posadas turísticas criollas. Rara mezcla ~ 14 ~ La casa de la poesía entre el paladar, la escritura y el turismo. Demasiado condimento promiscuo. A mi pesar, regresaba la memoria de otro encuentro de poetas en Valparaíso, creo que inmediatamente después de la noche trágica, recorrida como la última populachada de chilenos bien nacidos por el Parque Forestal, para que se reconociera nuestro importante derecho de vivir en este maldito país. Los poetas acudieron a ese encuentro del que estoy hablando, en el que su pregunta, era la visión del poeta en los 90. Visión que no podíamos tener en unos pocos momentos felices, entrecomillas, recién adquiridos. Mi sagrada memoria, recuerda haber saludado con infinito placer a Juan Luis Martínez, quien llevaba guantes de encaje blanco y estaba muy pálido. Nos encontrábamos en los altos del Cinzano, sentados en hilera unos treinta o más escritores de la condensación de la palabra. En realidad, más que un encuentro de poetas parecía una mesa radical de guatones, no me refiero a sus apetitos, ficticios o reales con la comida, sino al espejo que teníamos detrás de nosotros, que mostraba nuestras espaldas. Y en frente un plato blanco, con bordes azules, con una tremenda cabeza de cerdo con lechugas alrededor y como costumbre radical, tuve la ocurrencia de pedir un aplauso a modo de saludo por J. L. Martínez. Se escucharon unos esmirriados aplausos para mi sorpresa. Fue la

última vez que lo vi con vida. La última vez que todos lo vimos viviente. Y si no fuera por mi recurrencia a la repetición de los rituales, habría sido la última vez que los viera a todos, con vida. Fin de este pasaje del recuerdo. Otra noche en el puerto, otra relación con la poesía, otra reiteración ritual en el que nunca más se supo de la ocurrencia de la pregunta acerca del poeta y los 90 en el mercado y la globalización.

* * * *



© Paz Errázuriz

Bobby Sands desfallece en el muro (1983)

(Fragmento)





ÉIRE

Yo no lo quise amada Irlanda
Ellos los cuervos
Entran en los jardines
y lo destruyen todo

Hambre

Vigésimo primer día, noche

hambre

HAMBRE

ES EL HAMBRE

Es el hambre de las calles
el absoluto rigor del hambre

HAMBRE hambre Hambre

ES EL HAMBRE

Es el hambre de las calles

HAMBRE

Es el hambre de las calles

El absoluto rigor del hambre

hambre

El absoluto rigor del hambre

H
A
M
B
R
E

HAMBRE

ES EL HAMBRE DE LAS CALLES

Es el hambre

Es

ES EL RIGOR
absoluto ABSOLUTO

H
A
M
B
R
E

Del hambre

Hambre

DE LAS CALLES

hambre hambre

Hambre

HAMBRE

EL ABSOLUTO RIGOR DEL HAMBRE

Entrañas

Día 28

Las entrañas

FAUCES

PARA QUE CALLE

GOLPEADO

El hambre ha golpeado

las entrañas

Abre sus fauces ¡Para que calle!

ABRE SUS FAUCES

fauces

Para que calle

GOLPEADO

Las entrañas

golpeado

FAUCES





DÍA 44

Entrego mi vida como una acción de amor.
Me entrego a una agonía lenta
Como único modo de cambiar
la pólvora por jardines de paz
Como única forma de esperar la alondra
y nuevas primaveras
Como único sostén para limpiar
las heridas de Cristo torturado.

DÍA 33

alas dobladas

pájaro

ALAS

Orina el block H
La muerte
Las dobladas alas de un pájaro
Tortura

dobladas alas

alas

Quiero a mi amada
como quiero mi cuerpo
como no quiero al gusano
que ocupará luego este ojo

DÍA 34, ANOCHECE

SÉPTIMA SEMANA

V
i
d
a

n
o

m
e

d
e
s
e
c
h
e
s

D
o
n
d
e

l
a

p
a
l
a

v
e
r
t
i
c
a
l

lucha contra la muerte

DÍA 50

una raya en mi ombligo Haz una raya en mi ombligo Haz una raya en mi ombligo

Haz una raya en la pared Haz una raya en la pared Haz una raya en la pared Haz

Haz una línea en el muro Haz una

una línea en Haz una línea

Haz una línea vertical Haz una línea

vertical Haz una línea

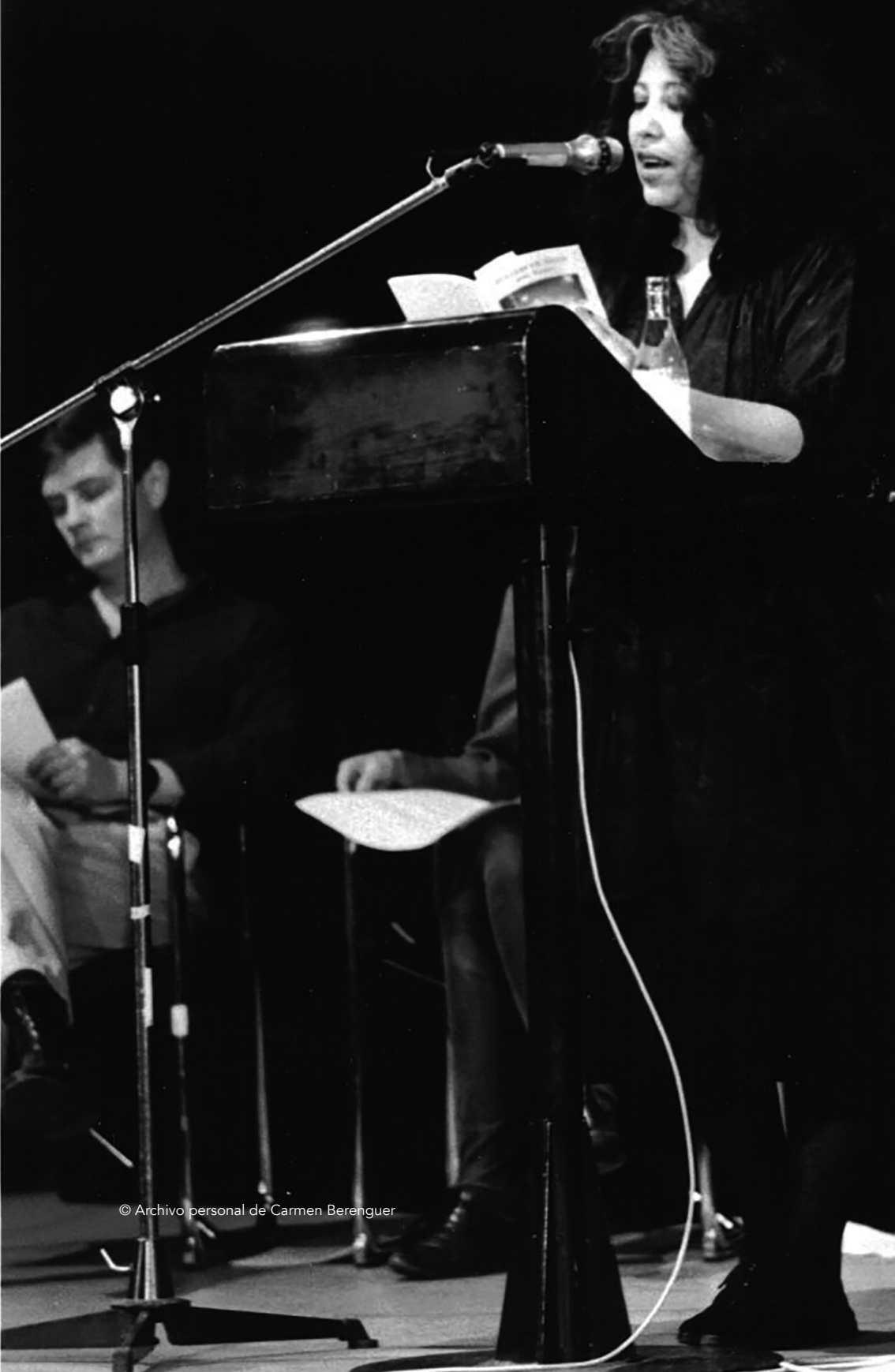
Haz una raya en mi ombligo
Haz una raya en la pared
Haz una línea en el muro
Haz una línea vertical
sobre mi lecho de muerte

sobre mi lecho de muerte sobre mi lecho de muerte sobre mi lecho de muerte sobre

una raya en mi ombligo Haz una raya en mi ombligo Haz una raya en mi ombligo

ÚLTIMO DÍA

He plantado ya la bandera
de Irlanda en los acantilados
libre mar de mi celda



Huellas de siglo (1986)

(Fragmento)

SANTIAGO PUNK

1.

Punk, Punk
War, war. Der Krieg, Der Krieg
Bailecito color obispo
La libertad pechitos al aire
Jeans, sweaters de cachemira
Punk artesanal made in Chile
Punk de paz
La democracia de pelito corto
Punk, Punk, Der Krieg, Der Krieg
Beau monde. Jet-set rightists
Jet-set leftists
Pantaloncitos bomba
Pañuelito hindú
Chaquetitas negras, Carlotitos
Liberalismo Taiwan
Balitas trazadoras para mantenerte
Cafiche marihuanero.

2.

FMI, la horca chilito en prietas
Tanguito revolucionario
Punk, Punk, paz Der Krieg
Whiskicito arrabalero
Un autito por cabeza
Y una cabeza por un autito
(BMW, Toyota, Corolla Japan)
Japonés en onda
La onda provi on the rocks

Rapaditos Hare Krishna Hare Hare
Sudoroso mormón en bicicleta Aleluya la paz
Patitas de chancho
Caldo de cabeza.

3.

Footing, footing a los cerros
Unemployment, 42d street
La cultura viene de Occidente
La Alameda Bernardo O'Higgins en el exilio
Alameda las delicias, caramelos candy
Nylon, nylon made in Hong-Kong
Parque Arauco
Lonconao
Top-less cuchufletos, silicona
Rapa-nui en botellas
Colchones de agua en la cúpula
Coito colectivo.

4.

Pacos macumberos, lumeros
Cucas, guanacos, loros soplones
Der Krieg, Der Krieg, Punk, Punk
La raza old england toffee
Zamponita lagrimera
Huayñito hard-rock
Police, Police, Punk, Punk
Guitarrita beatle
Virgencita del Carmen
Patroncita del ejército.

SANTIAGO METRO

REPÚBLICA

Es lo único
hablo contigo:
y vivo

MONEDA

Estaríamos comiendo una sopa
de letras
Dios

EL LLANO

Toda la noche camino en llamas
Lenguas de paraíso
contigo

LOS HÉROES

Oh baratita
te piso
te aplasto
¿Y tu fetidez?

LOS MILITARES

Rata de mí
me cubro me descubro
¿Y la piel?

PAJARITOS

Cayó una estrella:
En el puro iris de tus ojos.

SANTA LUCÍA

Te amo más que a mi pelo
más que a mis ojos
más que a mi cuerpo
porque ya es tuyo.

LOS LEONES

Policía: la secretísima
Hoy no llegaste
¿Y mañana?

FRANKLIN

Las paredes y sus huecos
esconden
fantasmas y miedos.

SALVADOR

Oh Dios
Metal de metales
Aparición indolente
en el túnel de la miseria.

MOLUSCO

Concholepas concholepas.
Me sacaron de mi residencia acuosa
Lo hicieron con violencia, a tirones
brutalmente
Concholepas concholepas.
estaban armados con cuchillos.
Luego procedieron a meterme
en un saco
¡Concholepas!
Me golpearon ("para ablandarme")
Me lavaron ("para limpiarme")
Entonces, golpeado, ultrajado, semiblando
y limpio
me colocaron en una olla con agua hirviendo
y sal.
Ahora estoy en la cocina
con mayonesa cebolla y perejil.
Ahora estoy en la vitrina.
Ahora estoy en un cartel.

¡Me van a comer!

LA CUEVA

Porque uno se cree coreografía
en la cuerda de la vida
o péndulo sin remolque
pero sigues siendo la vieja gotera
de un cuarto nauseabundo
o simulacros de incendio en una noche.
Viajamos por la entrepierna de la ciudad
te crees el vericuerdo
y pierdes un ojo en la alambrada
y para qué este creerse la gran cueva
si trafican tu savia en el desierto.

CIUDADELA

Allá lejos desenrollando te me vienes
Espadín oxidado al cinto de este abrigo
Deshilachado Mapocho mío

Lamo— te lamida lengua lámote atomizada
Entremuros Contramuros Extramuros
Entreghetos Entrejuegos y payasos
Mapocho serpenteando los viejos lomos
Y cae el invierno ciudadela

Plaza de Armas armada Pedro de Valdivia
Caballo de caballería alza tus brazos
A la cordillera y ve allí la esfumarola
Salgamos don pedro Ardiendo

VENID A VERME AHORA

Venid a verme cómo sufro
Venid a verme los malditos

Los gusanos abren sus mandíbulas
Esparcen mi cuerpo y yo gozo

Las luces llameantes del sol
Entreabren sus rayos los labios
Vertiendo el calor sobre mi cuerpo
Dejándolo vivir ardiéndolo de a poco

Venid a ver este arder.

HUELLAS DE SIGLO

1.

La química sirve para todo,
hasta para borrar manchas históricas.

2.

Si dios me dice ¡Hola!
Yo le contesto:
¿Y dónde estabas tú,
antes que el infierno lo devorara todo
dándose un opíparo festín?

3.

Y al séptimo día
creaste al hombre
a semejanza tuya
y son millones de ediciones.

4.

Los héroes están en las plazas
para no dejarnos tan solitarios
frente al pasto.

5.

Todos hablan de persecuciones.
A mí no me persigue nadie.
Ni un enamorado. Me sigue.

6.

Una señora de doscientos años
a horcajadas orina en un bidé
con una flor en la mano.

7.

Cópulas Cúpulas
Cúpulas Cópulas
Y yo siempre debajo.

8.

El androide llegó a Isla de Pascua.
Sentóse en el tótem
a esperar el próximo diluvio.

9.

Qué gran maraca es la guerra
Obligada a fornicar:
El hombre es el que paga.

10.

Marilyn, la más hermosa
Dice un joven
Lanzándose al vacío
a lo superman.

11.

Janis Joplin dejó una nota:
El orgasmo es la flaqueza del siglo.

12.

Dios eres dueño de todo
millones de almas: errabundas.



A media asta (1988)

(Fragmento)

El ojo vigila y comparte el conjuro
de las seminales trompas
esculpidas en la frontera:

La difama
Contra el diáfano suspiro
el monte la monta
montándola la flamea:

A media asta percal

AFUERA SOBRE LOS LLAMPOS

Marcial lamento de las horas
transito por un rostro
sin marcas ni pliegues
simulando tus labios
ese gesto

Los ojos vueltos
en el viento escrito: Ondas
La mar pues bramando: Llama
al ojo que le sonríe
por el ojo que dice
al otro ojo
porque los ojos fueron sacados
mamita
para que nunca vieran

LA PRIMERA CRUZ

LA ONA
agachadita pegada
a la tierra
escuchaba los cascots
La pisotearon
Conjuro La maldición
-Se fue a morir en el río,
-Tendida en su barca dejése
llevar herida

SU PUBIS MALVA

Ardiente meseta espera la luna
yuyito le canta...
Las rosas celestes La aurora La
aurora

-Mira si soy virgen
-La pura santísima ven
-Aparécete El trauco El trauco

Canta la moza en las noches chilotas

LA GRILLITA FROTA SUS PATITAS

Ella me dijo
Lo usaron todo y después...
Qué dije
Lo dejaron para que otros lo tuvieran

Los despojos esos mismos
Revolvió el brasero y puso los ojos lejos
Pero ahí no se resolvió todo
Quedó tiesa en la tierra
con los brazos extendidos
Toda pálida
Amelia la cubría con la manta
Y corrió la voz por los contornos
La ultrajada La ultrajada La ultrajaron

VEJAMEN

La patria querida es una boquiabierta muralla
donde se puede pintar en las periféricas zonas
no soñadas por labio alguno no mencionada
por voz alguna pulsada por cuerdas que nadie
mueve al interior una sangre fresca capaz
de seguir hasta que encuentre salida por un
cauce que nadie sabe gota sobre gota rayando
los labios boquita dulce de patria fundada
por quizás quiénes

Señora fundadora de pie pequeño por los pasos
de los acueductos sobre la hierba amada
amante de tu señor viejo zorro olfatero de
faldeos poblados confiscando a las musas doña
señora ayer paseabas en Ahumada pintada en
tus mejillas y dos aletas de rímel tus ojos
parpadeando al calor de una cama de hotel
barato despojada doña y fundándola de nuevo
por quizás quiénes

En la tímida yerba de los faldeos el deseo
bravo amantes la ráfaga dulce de la flora
fluorescentes encandilan los candiles de los
cerros en la cruces espejea la mirada de los
cafecitos ojos de la pérfida y ojos sobre
ojos van flameando los nuevos valles señor
amor mío señora eres mía donde estamos en
el mundillo nuevo todo de mirra y sangre de
oveja



Naciste pintada (1999)

(Fragmento)

IRENE PAULOVA ES LA REINA DE LAS NOCHES
MOSCOVITAS

Se parece a Rusia
se parece a Hong Kong
se parece a mayamicito en Bolivia
se parece a Blade Runner
se parece a los derrumbes
se parece a la tarde
se parece a las nubes rosadas de la tarde
se parece a un justo invierno
se parece a las telarañas de la babushka
se parece a mi amigo viejo
se parece a su abrigo gris
se parece a su semblante adusto
se parece a la niebla
se parece a los pobres del sur
se parece a los pobres del norte
se parece a los pobres del oriente
se parece a los pobres del este
se parece a esta ciudad
se parece a este rincón
se parece a este vacío
se parece a este abismo
se parece a esta angustia
se parece a este insomnio
se parece a este chifón
se parece a tu rostro

Entonces te tomas un bromazepam
te tomas un diazepam
te tomas un tricalma
te tomas un alprazolam

un lorazepam
benzodiazepinas
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

y aparece por arte de magia el desierto florido, y la palabra
(NO de añanuca amarilla y de añanuca roja, se entrelazan con
los lirios del campo y terciopelos, enredándose como cabelleras
enamoradas; garras de león, Diego de la noche y chinas, hier-
ba del hielo, encintan coronillas de fraile, cardo blanco, flor del
minero, y fucsias, pata de huanaco, malvillas, renillas y cactus,
azulillos, monjitas y pajaritos, TOCAR)

creo que tiene que ver con el olvido
creo que tiene que ver con una madre muerta

Se parece a ciudad miseria de Perú
Se parece a ciudad oculta en Argentina
Se parece a las favelas de Brasil
Se parece a South Bronx de Nueva York
Se parece a Blade Runner
Se parece a los derrumbes
Se parece a los ojos que salen de las capuchas en Chiapas

tiene paredes, tiene paredes blancas, tiene rejas, tiene perros
rabiosos tras las rejas, tiene mercados, tiene malls, tiene edifi-
cios de vidrios, tiene edificios nuevos con más vidrios donde se
reflejan nubes grises, tiene todo nuevo, tiene comunicaciones,
tiene celulares, tiene policía, tiene policía nueva, tiene autos
nuevos, tiene camas nuevas, tiene puertas nuevas, tiene ventanas
nuevas, tiene metro nuevo, tiene bancos nuevos,

tiene rejas nuevas, tiene seguridad nueva
tiene miedo nuevo, tiene comida nueva
tiene hambre nueva

Hay olores viejos
olores a revistas viejas
olores a trapos viejos
olores a enfermedades gringas
olor a transpiración germana
olor a fantasía añeja
olor a nafta
olor a pilchas europeas
olor a fajas gringas
olor a solapas gringas
olor a enaguas gringas
olor a faldas gringas
olor a pantalones gringos
olor a cubrecamas gringas
olor a cortinas gringas
olor a mercado usado
olor a cuáqueros
olor a western
olor a Colt, olor a Calvino

Tiene olor a adrenalina
tiene olor a papas fritas
tiene olor a pollo frito
tiene olor a hamburguesa
tiene olor a ketchup
tiene olor a comida macrobiótica

Esta ciudad ha construido la paranoia haciendo sus listas negras a los que visten de negro.

Los que van al cementerio el 11 de septiembre, yo nací el 9 de septiembre, los que usan tatuajes, me bañaba desnuda en los espejos de las fuentes de la ciudad, pero no era eco, los que viven en La Victoria, mis amigos, que viven el apartheid chileno, tienen que cruzar la calle cuando ven a los rascarricos. Los que viven en La Legua, temidos más allá del pueblo sin ley, yo dejé mis visones lingüísticos, feminísticos, regurgitándome en mis voces antiguas arcaicas y novedosas, buscándome siempre en otras lenguas angulosas, de lo feminil, los que viven en las villas, no tengo amigos de villas, ni de condominios, soy de cara ancha, tengo el pelo negro mediterráneo amerindio, leo a Céline, los que tienen el pelo largo. He reconstruido mi viaje entre la ciudad donde fui concebida, Valparaíso y mi ciudad de Santiago. Entre ellas recorrí mi infancia, en torno a sus plazas, mi viaje literario tiene un especial callejeo primario en el cité frente a la Plaza Artesanos, construcción imitativa francesa, cerca de la Estación Mapocho donde se estrechaba el camino con Valparaíso, hoy convertido en el mercado de la literatura. Lugar que le dio el famoso olor a pescado frito envuelto en papel de diario. Luego está La Vega recibiendo el perfume de las verduras y frutos de todo el país, al frente su mercado de mariscos, ya lo dije, las flores y los muertos antiguos, extrañas relaciones del eros. Allí está situada la casa de la tortura chilena, ¿recuerdan? En Borgoño 1470.

“¡Pobre Chile! Un país que ha tenido por toda industria el aceite de Santa Filomena y los dulces de la Antonia Tapia”.

Vicente Huidobro

Es la última marcha del milenio a estas horas, a pocos momentos del fin del siglo, aunque parezca apocalíptica, quizás el último minuto, los gritos de los últimos sindicalistas, de la última mina del carbón en Lota.

Aquella que dio que hablar. Aquella que hizo añicos los pulmones de esos hombres que se parecen a todos los hombres del 1900. Aquellos que fueron narrados en las novelas *Germinal*, *Sub Terra* y *Sub Sole* encima de los carros negros que entraban a la mina del carbón y, más allá, debajo de un cielo más azul que el mismo azul, aún se conserva vivo el jardín botánico en la casa del dueño de la mina. Tiene flores exóticas y coloridas, tiene la flor de loto, abedules, bugambilias, dalias y madreselvas, alborotos de flores en flor, abajo, anfitriones germinales y más abajo, en los cuartuchos de las casuchas, se ven los chiquillos con los mocos colgando, en los bebederos de caballos donde comparten el agua. Refregando la negrura del carbón con las manos rojas, las mujeres de los mineros. Tal vez esta palabra se borre en el vocabulario del nuevo milenio.

Hoy día miércoles del invierno de julio a las 7 y media de la tarde, llegaron a gritar el último grito de la mina, frente al Palacio de La Moneda. Y los hombres de verde con cascos especiales, bototos especiales, guantes especiales, trajes especiales, inauguraron las bombas especiales del nuevo milenio.

Se parece a las últimas marchas de los jubilados en la Argentina, se parece a la última matanza vía satelital del Perú, se parece a la globalización de las imágenes finiseculares, se parece al *Fast Track* cultural del milenio, se parece a la voz reverberada intercontinental que jubila el siglo. Se parece a su última enfermedad.

Mama Marx (2006)

(Fragmento)

I

Son las 7 de la tarde y aquí donde yo vivo de tiempo en tiempo
nuevos locos
se allegan a la Plaza Italia, porque esta no es una
plaza habitual como las antiguas plazas provincianas y
coloniales,
donde el revuelo romántico crujía en la enagua casadera.
Aquí, torpemente, es el cruce que revienta el corte en el tajo
de la ciudad.

La obrera loca travesti es una aparición medieval,
como un cuadro de Pedro el Viejo, que ha pintado en su rostro
el hollín de la era industrial.

Y en el delantal gris, la resta de una obrera vieja del 1900.
Ha fijado en su boca la anchura gruesa línea de la violencia;
tributo pagano que la loca obrera ha debido sumar,
para cruzar estas cuadras como una loca venidera del otro
olvido.

Cuando dan las 7 de la tarde, y la muchedumbre puebla
pasajeramente, huidiza, este centro para vaciarlo,
entremedio de los ciudadanos, de todo y de nada,
sin merecerlo, una figura desfocada de loca obrera
con los ojos perdidos en el abismo insondable,
hace su aparición siniestra en la lírica mirada de estos fríos
y húmedos inviernos del modernismo.

La loca trágica desnuda la miseria pasajera de la calle,
cuando cruza por Baquedano. —Allí va la Güipil de la Plaza
Italia—

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 ciudad nueva.

II

¿Por qué atajos lúcida y esplendente traiciona estos donaires
citadinos
con que el nuevo lujo atavía de palmeras sus centros y de
resorts nuestras laderas?

Errante y nuevo susto atávico del porvenir.
Se oye el canto de una jilguera nueva haciendo chirriar
las ondas atmosféricas de este pequeño y gran centro de la
ciudad.

Pasa con un gorro de guagua entre las pieles de las señoras
que entran a la ópera del Teatro Baquedano,
cual Cuáquera Morocha, o Amanita del siglo XXI,
perdida en la acera Sur de Latinoamérica.
Lleva puesto un delantal gris oscuro, manchado de carbón de
Lota

como la última carbonera de las minas traicionadas
por el World Trade Center y el Fast-Track del Norte.
Aparecida germinal, o presa morena sionista de Auschwitz,
pasa por el carcaj metálico del ruido de las joyas,
sin mirar el pendón nuevo celular que ilumina
desde lo alto, el Dios de las almas nonatas necesitadas y
errabundas.

Cruza el tráfico la jibarita, empujando su carrito metálico del
mercado vacío,
entre las 7 y 7.20 de la tarde.

III

Sentado en un simulacro de quiosco de revistas usadas
como ventas de la emoción sentimental del olvido,
simula leer un *Mampato* con los ojos perdidos en el horizonte
de la mañana y fría y húmeda de este invierno aquí en la calle
Portugal.

Y nada que pase por la vereda parece inmutarla metida en un
viejo abrigo gris marengo de pelo de camello.

Al frente en el paradero de buses números 312, 214 ó 212,
terminan en Lo Hermida, o en El pueblo sin Ley, nuevo sitio
de los nuevos muertos o deidades pavorosas del panorama
territorial de la nación.

En este paradero sentado El Anticristo de Santiago está
leyendo el *Mampato* del
siglo pasado, sin mirar a nadie,
en la mañana de este frío invierno del 2000.

IV

La dama recorta el paisaje del viejo esplendor aristocrático
y decadente de la calle Victorino Lastarria,
con su nuevo look vestida para este escenario.

Lleva en la pasarela escuálida de su habitual recorrido,
un traje clásico de organza celeste con flores desteñidas,
como filigranas en desuso o flujo del delirio,
o dama de las camelias del posmodernismo chileno.

Como si quisiera ser pintada.

Como si quisiera ser registrada por la neovanguardia nacional.

Como si quisiera ser la imagen, “del eso ha sido”, de su pasado.

Como si quisiera ser imagen-objeto de la fotografía y ser tocada.

Como si quisiera ser el retrato del barrio antiguo.

Como si quisiera emular las imágenes de Buena Vista Social Club,
del Biógrafo.

Como si quisiera estar en La Habana Vieja, chapoteando en el barrio.

Como si quisiera entrar en esa nostalgia, “del eso ha sido”, del
presente.

Despertar matutino

¡Levántate! dice la voz del matutino a presenciar el renacimiento de la venta de tu cuerpo.

Te dieron pase de ciudadano y tu póster está tirado en la cuneta. Te nombran mercenario de las pálidas centrales de operaciones en el Pacífico.

Los gatos con cuchillos se suben al barco a robar lo robado.

Los crímenes bajo las ventanas sabían más que yo.

A la vuelta se encuentra la casa de masajes caribeños.

Nuestra casa se hizo más abstracta todavía.

Nuestro barrio desapareció.

Pero no obstante fue nombrada Venda Sexus en el matutino,

Pero nadie sabía para qué servía un nombre tan original.

Es en nuestra casa un poco más allá de cualquier cuadra de la ciudad. Allí a la vuelta de su esquina está la clínica del horror, ni siquiera contado en el programa de mayor audiencia en Chile:

Mea culpa. Ahí cerquita de sus respiradas o atormentadas nochecitas chilenitas, ahí, se sacaba a un vecino de cualquier barrio, vendado, hasta la pequeña “Mansión del Horror”, y saben que esta casita aterró como leyenda, lo que de oídas se traspasaba como murmullo, que allí se escucharon gritos en la noche.

Puente del Arzobispo

(1 a.m.)

En cierto modo tú, mi apasionada. Tengo tres libros en la mesa, algunos recuerdos vagos. No tan vagos. Escribo desde lejos. Ya no soy de nadie.

Nunca lo fui. El río pasa por su despeñadero sin cauce y me desdecirás.

¿Qué más? Este cuerpo es su boca y se seguirán haciendo canciones de amor a las calles y a todo. Pero a ti nadie te ha conocido por su lado perruno: El cóctel. La buena vida dando saltos. Por el lado derecho llegamos a mama Roma Eh Pier Paolo Pasolini, ¿Me recuerdas con mi cabellera al viento? Te llevo en mi puño y me masturbo dos veces al día. La clítoris arde.

*Los puentes son los horizontales dibujos
y en ellos escribo*

*Yo (otro no puede hablar)
mañana seguro lloverá y yo estaré aquí,
pegada a la puerta con mi espalda lisiada;
pasará todo un día.
Aparecerá y desapareceré de este lugar.
Como el día que vuelve y se va.
También me encontraréis aquí en un día de sol,
en la ya tardía primavera,
de la que sólo querría hablar (yo, pues no hay nadie más)*

PIER PAOLO PASOLINI

(2 a.m.)

Me puse tu terno Pier Paolo, las magnolias tienen que pagarse
caro.

El desafío son los puentes. Por aquí se pasa al otro lado.

Te mataron antes de lo previsto La degollada dicen los
torcidos. Desean verte muerta y te dibujan y redibujan han
perdido su imagen para venderte. Han hecho el rostro de la
bendita sacrificada por Paolo Padre Santo. Tu rostro para el
pabellón de los perdidos cien veces maquillados con condones
mitifican artificiosamente tu pena pretexto textual dibujo
materia inerte. Una foto más para tu muerte.

La afásica es testigo de cargo.

He aquí mis puentes Pier Paolo

Estoy al lado de acá del río. He atravesado su corriente:

Me ha volcado:

Soy su corriente.

Las barcas son de quillo, despeñadero de cuerpos por el río. La ciudad pasa por ti, por los puentes y por la venia de María madre. Algo viejo ha revivido. Soy su apasionado y dejo para la muerte el ajo y la cebolla. Mal te pese. “Nuestros corazones palpitan en el vacío de una puerta, mientras en la calle sombría una chica grita”. Soy la Carolina que te grita.

(3 a.m.)

Te escribo desde el otro lado. La noche tiene su estribo; galopa.

La boca tiene su moto; loca despedrada.

El río tose palos muertos. ¡Aleluya! dice María la que está iluminando el cerro; guía de torcidos.

Sigo al otro lado y si pudiera atravesar lo haría. Sueño con hacerlo. Es mi constante deseo. Las dos. ¿No es siempre lo mismo? El corazón de la ciudad lo impide; nudo ciego que me arrastra y como aparecida intenta desbordarme. Me desabrocha la única túnica de tulipán que conservo viva. Mi arcángel se aparece para desviarme de camino y luego de despojarme me lleva a conocerte en tu verdadero torrente.

Semen que nos corta.

Guía insuperable para una noche de tulipanes.

Las perras nos olfatean y nos dejan pasar.

Mi guerrillera celeste aparece con su varita mágica y me ordena cambiar el nombre de estas calles. Puente del Arzobispo por el puente madre, las calles del coito, la calle del encuentro donde te abrí el marrueco, la calle donde me besaste los pechos, la calle donde me abrí las piernas y dando tumbos encontramos el cruce con la muerte. Calle en la boca del cañón. Allí en esa calle quiero hacerlo contigo en el río. Escríbeme de Damasco lleno de trigo.



Selección de ensayos críticos sobre su poética y escritura¹

¹ Una parte de la selección de los autores de esta compilación crítica fue publicada en *Cuerpos y hablas disidentes en la poesía de Carmen Berenguer*, Juan Pablo Sutherland (editor), Mago Editores, 2016. El texto de Soledad Bianchi aparece como Prólogo en *La gran hablada*, Editorial Cuarto Propio, 2002.

Pensar la memoria

RAQUEL OLEA

Elijo seis textos de Carmen Berenguer para pensar la potencia de su escritura. *Huellas de siglo* (1986), *A media asta* (1988), *Sayal de pieles* (1993), *Naciste pintada* (1999), *La gran hablada* (2002) y *mama Marx* (2007). La elección es arbitraria, y ni siquiera podría dar razones precisas: son los que más me gustan, los que más conozco, los más representativos; no importa, la obra de Berenguer dista mucho de haberse completado, al contrario, se amplía, los medios en que se difunde y publica se amplían de acuerdo con las nuevas formas de recepción: diarios revistas, impresos y electrónicos, nuevas ediciones.

Su escritura se inicia en la década de 1980 (el siglo pasado). Trae la memoria recorridos y derroteros de la poesía, en años en que su práctica ha sido signo y seña de cómo la pasión por la escritura excede lugares previamente asignados, para transformarse en necesidad y sobrevivencia, pulsión de vida en tiempos que representan la potencia de la relación entre estética y política ante la miseria del oscurantismo manifiesto en el pragmatismo y la banalidad de las alianzas entre totalitarismo y capitalismo. Los primeros libros de Berenguer fueron escritos y publicados en dictadura, en ediciones de circulación restringida.

Quizás sea la paradoja una de las figuras más acertadas para comprender una época de pérdidas y desmesura, de miserias y excesos, de totalitarismos e indefensiones, de permanencias y transformaciones; el nuevo hábitat que define la actualidad surgió de ese entonces. Fue el tiempo de la conciencia de las

polaridades, las separaciones que nos llevaron a pérdida total. La poesía nombraría ese trastocamiento.

Berenguer es una poeta de ese tiempo y hoy, aunque (no) sigue siendo la misma, el espíritu de rebeldía, resistencia y preservación de la memoria frente a los modos de producción instalados entonces, y legitimados en el presente, sigue estando en su palabra. Escritora de experimentación y de búsqueda, provocadora y persistente en la crítica, su escritura es una apelación para trabajar, en la palabra –oral y escrita– los signos de los tiempos en que habita. Berenguer alerta la mirada para nombrar los poderes que irrumpen en la historia para imponer renovaciones y filiaciones que usurpan el cuerpo social. Su trabajo es manual, artesano.

Atenta a nuevas estéticas y políticas de lenguaje, Berenguer ha logrado un tono tramado por distintos registros de hablas y voces, por la mezcla de formas y géneros, que la sitúa al interior de una tradición literaria que la contiene, pero también la expulsa. Nombrándose a sí misma ilegítima y bastarda, la escritura de Berenguer antes que en la tradición se afirma incierta en la experiencia, en la búsqueda de registros ocultos en la marca de los cuerpos, en la libre invención de formas y lenguas urbanas. Entre la ambigüedad del reconocimiento y la marca de su diferencia, su gesto poético traduce una posición estética que la ha transformado en inevitable referente para los jóvenes poetas que encuentran en su escritura una marca de identidad plural, válida y vigente en su insistencia.

Durante la dictadura y luego en la transición a la democracia, sus libros y poemas acarrearán una carga simbólica específicamente callejera y memoriosa a la que se suma la del tiempo de emergencia de la mujer como sujeto cultural que nombra el mundo y se nombra a sí misma, que ocupa espacios e inscribe la propiedad de su palabra en la literatura chilena.

Su obra –como toda obra estética– enfrenta la paradoja de lo selecto y poco demandado por los mercados del consumo a gran escala; como lenguaje situado en un afuera de los lenguajes oficiales, su escritura no se rinde al facilismo de la transparencia y a la comunicabilidad sin espesor a que acostumbra la demanda del éxito y las proposiciones de las lenguas que no hacen ruido. Berenguer es ruidosa en el ejercicio oscuro de las figuraciones, en el decir opaco y paradójico de un lenguaje sobrea-bundante en imágenes y en una sintaxis barroca que se niega a sí misma, que se soporta y se goza en envolturas, ocultamientos, repeticiones, revelaciones y obsesiones recurrentes.

Sus textos más recientes han reafirmado su legitimidad como poeta que desde su emergencia instaló una firma que ha construido un particular circuito de circulación en la permanencia en una zona fronteriza que la ha desalojado del margen pero que no por ello la ha conducido al centro. Berenguer ha construido un lugar singular y propio de poeta nómada; recolectora de materiales múltiples, de lujos y basuras, ávida habitante de la urbe recorre y selecciona los espacios de su escritura, husmeando las transformaciones y renovaciones que su ojo recoge con la agudeza de una mirona sagaz. Berenguer escribe las experiencias de la historia reciente, sus ruinas y levantamientos; los cuerpos y hablas descarriadas y bastardas que pululan los territorios y localidades de la ciudad (post) moderna que se yergue sobre la ruina de lo que no alcanzó a tener lugar, siempre develando las imposturas del poder, jugando con la paradoja: lo nuevo y lo viejo, lo heredado y lo usurpado.

A continuación, destaco algunos rasgos que señalan propiedad y particularidad de su escritura:

- *La materialidad del cuerpo*: sus experiencias, sus pasiones y padecimientos, su hambre y sus devenires. Textualizada desde una posición femenina, la escritura del cuerpo delimita una pregunta por la visibilidad de lo minoritario, haciendo comparecer cuerpos excluidos, subyugados, marcados y ocultos a las miradas

del poder; cuerpos que se empoderan desde la exclusión y levantan voces que resisten las hablas oficiales. Berenguer organiza en esa materialidad el transcurrir de la experiencia histórica. La ciudad es escrita como cuerpo social y los cuerpos como materialidad que la constituyen, del mismo modo es en los cuerpos donde se articula el curso de la historia, sus decires y sus identificaciones. Cuerpo documento, *Bobby Sands desfallece en el muro* construye una épica de la resistencia en la fatiga de un cuerpo que muere de hambre por carencia de justicia; escribe la necesidad de libertad y salida de una opresión histórica, en la productividad de una necesidad más fuerte que la del hambre, la de alimentar un proyecto emancipatorio.

En el estado que provoca la lucidez del hambre, el cuerpo elabora su pregunta en la rebeldía que lo nutre, es en ese estado del cuerpo donde se despliega la metáfora revolucionaria de la entrega consciente al deceso. La escritura se constituye en la poética del anuncio y cita de la muerte política, del testimonio de un cuerpo rebelde bajo “el absoluto rigor del hambre”. El poema enuncia la fusión de cuerpo, historia y deseo político. Bajo el mismo prisma *A media asta* interroga la historia del continente latinoamericano en el signo del cuerpo femenino como figura de objeto de la violencia y el ultraje de las sucesivas colonizaciones. Replegada hacia los bordes del lenguaje y de la memoria, el texto registra los fragmentos del duelo nacional en que no sólo las dictaduras han dejado al continente, sino las sucesivas colonizaciones que reafirman el expolio. La memoria reescribe los cuerpos que el poder ha desechado por las políticas de olvido.

Sayal de pieles inscribe una palabra marcada en la superficie del habla y de la piel, en el registro de sonidos y experiencias corporales: el roce, la picazón, la mancha, la erupción, el tajo dan lugar a una escritura de significantes que hablan superficies vitales. El texto despliega en el juego con la lengua el decir de lo sensorial, que articula un mínimo de significado en el exceso

de sonido, por el despliegue barroco de un habla que apela a los sentidos. La fusión de sonidos, musicalidades, ruidos, chirridos, murmullos, ritmos configura las articulaciones lingüísticas que nombran la piel también anormalizada.

Naciste pintada despliega el deseo sin lugar, oculto en las afueras de lo público; el amor lésbico comparece como espacio negado en que el crimen lo visibiliza. El cuerpo de la Chinoska resplandece en su poder deseante por la amada en disputa. La confrontación con los poderes dominantes significados en la presencia del cuerpo policial se da en el territorio que cruza fronteras, lugar en que los cuerpos se comprimen en la producción de aquello que lo público les ha negado. Clausurado en la lógica estigmatizada del prostíbulo, la Chinoska se juega el poder del deseo, haciendo uso del derecho (masculino) de poseer y rendir su honor, en la disputa por el cuerpo amado.

- *La referencia a una oralidad desmembrada.* Berenguer produce un habla huidiza, vitalizada por el uso del fragmento y el azar de decir lúdicamente. La poesía es performatividad e invención de formas de decir, de regocijo en el ritmo insistente, en la reiteración, en construcciones anafóricas, en relaciones con la palabra ajena, en citas populares y en recurrencias literarias. En sus textos, Berenguer recupera el espacio de las hablas y relocaliza voces de sujetos perdidos para otorgarles el estatus de lengua pública, y volver a ocupar la polis con su carga simbólica. La cita, los ritmos y tonos de la poesía y la música –popular y culta–, el uso de estructuras reiteradas que en la repetición suman siempre desplazamientos y apertura del sentido hacia ampliaciones de lo común y previsible, sostienen y aprisionan al lector en la tensión que hace devenir el texto hacia significaciones inesperadas.

Naciste pintada, libro que escribe de manera magistral la escena cultural de la transición como espacio que interroga el presente y el pasado, concita su mayor densidad en la articulación de escrituras, lenguas y fragmentos de textos múltiples,

en la reunión de diversos géneros literarios y en la invención de nuevas formas.

- *La conciencia de una transformación espacial y temporal de la ciudad*, muta su escritura: la disuelve, la disgrega en superposiciones de otro hábitat, otro tiempo, otro espacio, “...marginal fantoche / Patipelá, espingarda ciudad / se nos muere esta loca / Con una estocada en el lado izquierdo” (en “Santiago Punk”, de *Huellas de siglo*). La voz poética es la única que en su forma de significar puede aún escribir la ciudad como ya (no) es y la historia como verdaderamente ha sido.

- *Citadina y cotidiana*, Berenguer obtiene sus materiales de la experiencia urbana en el callejeo y el paseo peatonal. Habitante del excéntrico lugar que se marca en la Plaza Italia, la poeta ha hecho de este límite urbano una intersección cultural, para atisbar y usurpar un lugar justo a una ética de nuevo siglo en la que la tradición literaria inscribe su lugar en distintas figuraciones –la casa, la calle, la plaza, los puentes–, espacio que hace posible pensar y situar la historia de la poesía chilena y en ella una referencia a la historia de la nación. Estos espacios libres a la mirada y la escritura contribuyen a acercar la poesía de Berenguer a una visión carnavalizada del mundo, que se opera ajena a los géneros puros, a las oficialidades y los poderes de las formas rígidas, ello le permite a la autora representar simultáneamente la renovación y el aniquilamiento, la tensión irresuelta y propia de un mundo que es y no es lo que era, o lo que quiso ser. No es en la voz fuerte de las formas líricas instituidas y de los tonos altisonantes en los que se dicen verdades incuestionadas, tampoco en la consagración de la prosa que habla por la organización del lenguaje, es en la producción cotidiana y permanente de la lengua, en su vitalidad irrestricta, donde la autora interroga y explora la producción de su propia “hablada”. Poeta de formas abiertas, su escritura se desplaza desde el poema extenso y escrito en versos de regularidad silábica y rítmica hasta el juego de la estrofa breve, el verso solitario y la palabra dispersa en la

página, de este modo transita de la poesía a la prosa, de géneros clásicos a géneros menores: la carta (de prisión) vuelta recado, la crónica (roja) hecha relato, las narraciones dispersas y las “breves narraciones”, la fragmentación del poema, emergen como invenciones poéticas que posibilitan pensar la escritura y los nombres desde los que podría configurar su genealogía y bastardía en la poesía chilena; formas breves y múltiples componen páginas en el juego del blanco y las líneas de palabras: oblicuas, verticales y horizontales, direcciones múltiples y tránsitos de palabras destacan titulares puestos a fin o a medio de página; mayúsculas y minúsculas se alternan para hacer correr el ojo del lector hacia todos lados.

Lo particular de una escritura siempre se juega en la novedad de la forma más que en los contenidos, parece señalar esta poesía con sus provocaciones al oído y a los sentidos comunes reglamentados por la obediencia al mandato formal. Berenguer elige las verdades del incumplimiento. En varios de sus textos la autora juega con el signo de la bastardía para situar ahí, en ese estigma del orden familiar y parental, la potencia de lo nuevo, la interrogación del origen; la operación se extiende desde el orden familiar al cuestionamiento de la tradición y el orden literario, a la resistencia al orden social y cultural oficializado.

La escritura de Berenguer se juega en los intersticios formales de los géneros, ahí encuentra el punto para decir el cuerpo, la identidad, la historia, la memoria de América Latina y de Chile en particular. Sus textos reclaman insistentemente un derecho anárquico, independiente, un lugar otro al de las instituciones y sus cercanías. La escritura demanda un lugar al deseo de desplazamientos entre adentro y afuera, la casa y la calle, los cuerpos y las hablas en una erótica del movimiento que se construye en metáforas e imágenes que despliegan sentidos de lo cortado, lo trunco, lo que quedó en alguna otra parte, fuera de lugar, en un tiempo sin utopías.

mama Marx (2007) propicia en la actualidad el encuentro de los proyectos poéticos y culturales de un futuro que se hizo pasado, como acontecimiento que deja la resta de un cansado suceder que nos hace volver la cara para insistir en los interrogantes de un tiempo que alguna vez no fue el espectro de este presente sin proyecto. La figura del puente representa uno de los trazados imaginarios que en línea horizontal escribe el resplandor opaco de la ciudad posneoliberal, representación de lo que atraviesa, lo que transporta de un lugar a otro. La poeta pasa al otro lado, cruza la línea del tiempo e intercala la pregunta como una constante del presente. La ciudad siempre será como dos lados de una línea (no) cruzada: “Los puentes son los horizontales dibujos y en ellos escribo”. La palabra es su permanencia: “Por aquí se pasa / al otro lado / Una pasión arde y la letra quema”.

Berenguer produce una palabra que da curso a un flujo sinuoso de combinaciones y signos que tienen su referente en los movimientos y ritmos de la memoria, la ciudad y los cuerpos que habitan un determinado tiempo histórico. Su poética enfrenta su tiempo y su época desde una sustracción a las políticas de las palabras dominantes.

Su lectura resulta un ejercicio provocador para pensar de manera más compleja las políticas de escritura de una época marcada por diversas transiciones.

Ritmo y presencia: “las damas vuelven”

FRANCINE MASIELLO

University of California, Berkeley

“El arte existe para que podamos recuperar la sensación de la vida; existe para que podamos sentir las cosas, para que lo pedregoso sea pedregoso. El propósito del arte es brindar la sensación de las cosas tal como son percibidas y no tal como son conocidas”.

--V́ctor Schlovski

Es un lugar coḿn afirmar que toda literatura se organiza sobre la bisagra de experiencia y representaci3n. Plantea el problema de c3mo rendir legible las pulsaciones que laten por debajo de la superficie del mundo visible, de c3mo explicar en forma verbal aquellos murmullos y susurros que desconocen palabra fija; de c3mo captar en la p3gina en blanco los afectos o la intuici3n. Estas cuestiones sobre las posibles estrategias de dar forma a lo impercible tambi3n se cruzan con las grandes polaridades que pertenecen a la filosofa del conocimiento: la oposici3n entre cuerpo y mente, la materialidad del entorno que nos sitúa en el aqu3 y ahora versus los destiempos del idealismo. En su conjunto, y mediante su evocaci3n de las percepciones y los sentidos, la literatura necesariamente opta por las escenas de inmediatez para desarticular el camino a los universalismos pertenecientes a la raz3n abstracta. Estas escenas son la matriz de la operaci3n literaria y sostienen su necesaria tensi3n. Invitan a cuestiones fundamentales sobre la operaci3n de los significantes con respecto a los secretos latidos que se esconden dentro del

texto; instalan una duda sobre la eficacia de la palabra y exigen un plan de lectura que parta de lo concreto y sensible.

A lo largo de los siglos, resaltan distintas maneras de cubrir esta brecha. Con la fuga de los saberes certeros, tematizada sobremanera desde el siglo XVIII, se vuelve a enfatizar el sensualismo –el conocimiento del mundo desde las percepciones, los cinco sentidos, el cuerpo– frente a busca de la absoluta ‘verdad’ en la esfera de la razón. Por cierto, la representación del mundo dependía de quien pudiera nombrarlo, pero también dependía del ojo, del tacto y del oído de quien pudiera ser testigo de un determinado acontecimiento. Una propuesta de *presencia*, entonces, frente a la metafísica de la interpretación.

El post humanismo del siglo XX tardío ha alterado una vez más el balance del dupla. En nuestra época, nos ubicamos en un escenario inestable de materialidades y objetos, una fiesta de las superficies, las que son capturables por las múltiples vías de acceso ofrecidas por la percepción en alerta y que desafían, al mismo tiempo, la sintaxis del logos. Abundan, entonces, los cuerpos que se arraigan en un puro presente. Incluso el mundo cibernético, virtual y por supuesto abstracto, produce cuerpos y sensaciones que no hubiéramos imaginado antes. El zapping, los videojuegos y nuestra interacción con la pantalla de luz señalan un mundo de efectos que proponen otra manera de y aprehender y participar de un mundo abstracto para rendirlo palpable. Se acentúa, en este caso, la experiencia física como la única ruta de acceso a la vida del entorno y a la identidad. Si no lo sentimos en el cuerpo, se diría, es imposible incitar un saber. Las artes visuales, el cine fenomenológico, la performance, las instalaciones de experiencias sinestéticas e interactivas responden a esta propuesta, haciendo resaltar el cruce de percepciones y la participación del espectador con la obra de arte. Está con nosotros, por lo tanto, la primacía de un conocimiento que proviene del mundo carnal y sensible.

Esta observación fundada en las artes también se expande en nuestra época en el plano económico y social. Más allá de los efectos del ambiente audiovisual, estamos en una época de shock, donde los asaltos al ser humano son cada vez más fuertes, sea por la violencia de los gobiernos autoritarios contra sus ciudadanos, sea por la escasez de necesidades básicas y las crisis del hambre, sea por las virulencia del mercado global o por los excesos del clima. Naomi Klein tenía razón cuando proponía una doctrina del shock para el siglo XX tardío. Ella por supuesto se refería a las alteraciones abruptas en el complejo financiero de las sociedades modernas: el colapso de las bolsas financieras para justificar la instalación de medidas de alta seguridad y control o los abundantes cortes de trabajo en el sector público y la empresa privada. Pero también presenciamos una cultura de shock en la violencia contra el cuerpo. Será un diseño en el cual los “efectos” terminan por ser más importantes que las consecuencias duraderas del *Einfahrung*. Una “retirada del sentido” dice Jean Luc Nancy (78). Una mirada anti-metafísica, que enfatiza el puro presente: una mirada que absorbe la rapidez del tiempo, la velocidad y el incansable movimiento sin que nadie nos pida la lenta lectura que ofrezca la explicación.

Es aquí donde el arte y la literatura nos hacen oír su propuesta, señalando el dolor y el goce del cuerpo, trayendo a colación el mundo sensorial para expresar una fuerte voz que responde a las crisis de nuestra época actual. En Chile estas reflexiones no son pocas, sobre todo a partir de la dictadura militar y luego frente al neoliberalismo. Aquí, la visibilidad del cuerpo y la determinada atención al sensorio humano son notables en la obra de arte –desde los cuadros pictóricos de Guillermo Núñez, quien explora los límites del dolor que se experimentaba en las cárceles de Pinochet, hasta la poesía de Raúl Zurita, quien inició su carrera poética cortándose la cara para protestar la violencia del gobierno militar y quien sigue, hasta el día de hoy, en duelo por su país dañado. O si no, pensemos en las novelas de Diamela Eltit, cuya óptica cae en el cuerpo dolorido de la mujer y de

los sujetos populares y pobres. Nelly Richard ha reflexionado largamente sobre este fenómeno en literatura y arte en su magistral libro, *Márgenes e instituciones* (“Margins and Institutions”, 1986), donde comentaba la centralidad del cuerpo como portador de la violencia infligida por el gobierno militar. Por cierto, las tendencias artísticas de vanguardia, en su dimensión cosmopolita e internacional, favorecían en los mismos años el “arte corporal” (pensar Orlan o Marina Abramovic o Ana Mendieta) pero en Chile, el cuerpo entraba en escena golpeado y dañado, vehículo para la disidencia social. Y siempre para poner a prueba la situación de los marginados bajo el régimen de Pinochet.

La obra de Carmen Berenguer forma parte de este breve cuadro que acabo de trazar. Dialoga con sus colegas chilenos como también con los poetas neobarrocos de los años 80 y, más adelante, con los neo-objetivistas que son parte de la escena poética nacida en la Argentina en la década de los 90. Su poesía es un trabajo con los efectos (de sonido, pulsación y ritmo) que recuperan la violencia social; rearma los significantes para producir un cuerpo que sufre, un cuerpo que grita su dolor, un cuerpo que canta su placer y su lucha. Se ubica frente a las abstracciones de la ley y el orden impuestos por el estado chileno. En su poesía, Berenguer registra el dolor e insiste en situarse en la pura presencia para denunciar la falta de futuro. Su obra, entonces, será un trabajo con los efectos que asedian al cuerpo del individuo y al cuerpo social hasta proponer un vínculo de común protesta entre lectores y poetas y personas víctimas de la injusticia social.

Su literatura trabaja los sonidos y las formas que resisten la verdad del estado. Ella instala una memoria del oído y del tacto, una memoria del gusto y la mirada y así construye un cuerpo que se hace sentir en el poema. Su obra es gráfica y táctil, es materia sólida y es soplo de aire. Depende del choque entre formas estróficas tradicionales y aberrantes. Sus imágenes apelan a la percepción de mugre, sangre y fango. En términos

heideggerianos, pone la importancia en “la tierra” y no en “el mundo” (42); subraya la materialidad del entorno sin cultivar las abstracciones que quedan lejos de lo cotidiano. De esta manera, su poesía no abraza un orden universal sino el hilo de experiencias cercanas que nos sitúan en el aquí y ahora.

En su conjunto, sus poemas conducen a la política mediante la epifanía. Desde la materialidad de los cuerpos, pasa al momento de iluminación que permite descifrar los significantes y producir un acercamiento al horror. Es decir, como efecto posterior a nuestro encuentro con las materias de su poema, está el momento de comprender la historia y los abusos del poder. Llegamos así a una aclaración sobre las injusticias que se han cometido en nombre de la ley. Con la epifanía, debo decir, Berenguer también ofrece una estrategia para detener el tiempo, de rendir luminosa la verdad descubierta en el puro presente del poema.

Quisiera puntualizar algunos momentos claves en la obra de Carmen Berenguer que nos enseñan a leer desde el cuerpo, un tema constante desde su primer libro de poemas, *Bobby Sands desfallega en el muro* (1983) hasta *Mi Lai* (2015), su texto más reciente, el cual es un recordatorio de los años 70, constituido como un collage de textos propios y ajenos.

En general, su obra propone diferentes modos de sentir, de poner en acción los actos perceptuales que conducen al entendimiento, de trazar distintos caminos desde el significante-cuerpo hasta llegar a su significado ético. Ofrece, en última instancia, diferentes maneras de experimentar la materia viva que informa la política actual. Veamos algunos versos de su *Bobby Sands*. “Vacío en la lengua seca/ Habla, porque es lo único/ digna lengua” (“Undécimo día” 14) es el segundo poema del libro. Siguen en el próximo poema los versos “Saliva la entrada en la garganta/ que traga a bocanadas/ disuelta en la lengua la sal” (“Día 13” 15) y en los poemas que siguen: “Los ojos Los ojos...El humor vítreo llena las cuencas vacías” (“Día 14” 16) seguido de “El ojo vendado

muere” (“Día 16” 17) y en otro, “Duelen los labios del pan” (Vigésimo primer día” 18). En este orden esquemático, Berenguer especifica los ojos, la lengua y los labios como sitios por los que han de pasar los sentidos y las percepciones. Pero los ojos, incapaces de ver, son cuencas vacías; la lengua no experimenta ningún goce sino la sequedad y el gusto a sal; y los labios son de pan y dolor, forma física sin función. Este pequeño cuadro estéril sobre la privación del preso político se traslada al desorden rítmico que llega a los oídos del lector. Los versos alternan entre el común octosílabo y los versos truncados: en el primer poema, por ejemplo, pasamos de un octosílabo regularizado para llegar a un verso de pie quebrado de cuatro sílabas al final de la estrofa. “Lengua” –una palabra llana con la que concluye el poema– no alcanza su plenitud de ser. Esta estrategia poética se repite a lo largo del libro para señalar la privación que sufre Bobby Sands y rendirla viva y palpable en el texto. Entre los detalles, el caos motivado por el hambre irrumpe en el texto como un desorden de versos cruzados (“Vigésimo primer día, noche”, 19). Parecido a los experimentos pictóricos de la vanguardia de los 1920 –y por supuesto, pienso en Huidobro–, el poema es un cuadro visual de versos que corren de abajo para arriba, de arriba para abajo y que se cruzan con los versos que ocupan la página en línea horizontal. Es decir, los versos desafían el rigor de la presentación estrófica esperada en verso; abren el espacio del texto; apelan al ojo. Al mismo tiempo, al principio del libro, la repetición del vocablo “hambre” en letras mayúsculas produce el efecto de un grito delante del lector. Sin caer en la trampa de la interpretación, podemos decir que la omnipresencia del hambre desarticula la palabra y el verso. Se representa como un corte contra el cuerpo del poema, parecido a los cortes que experimenta el preso irlandés camino a su muerte.

Este cuerpo violentado por la flecha del verso, un cuerpo que se representa en estado de privación, viene a ser el eje central de la poesía de Carmen Berenguer. La imagen continúa en *A media asta* (1988), donde Berenguer escenifica la violación al

cuerpo femenino por el régimen militar; se ve en *Sayal de pieles* (1993), donde el cuerpo enfermo de SIDA se expone al público lector; y vuelve su protagonismo en *Naciste pintada* (1999), donde Berenguer trabaja con el espacio y la ciudad, con el cuerpo prostituido de la mujer; y con las capas de maquillaje y disfraz que conforman la identidad femenina. En estos casos, Berenguer resalta la plasticidad del cuerpo para señalar la materia del recuerdo y para subrayar la economía de explotación que asalta al cuerpo humano. En su conjunto, estos libros son sistemas literarios que dependen del amplio rango de sentidos y percepciones que definen al cuerpo. Y, después de todo, este cuerpo funciona para mediar pasado y presente.

Si en *Bobby Sands*, el poema se organiza en torno al cuerpo del moribundo, en *A Media asta*, Berenguer parte de la experiencia de la mujer subyugada por el ojo vigilante del estado. Este es el punto de partida para explorar una política de la opresión. Pero al mismo tiempo, se enfatiza la mirada de la mujer para captar los efectos de la violencia y hacernos ver el dolor. Aquí, las identidades se fragmentan y se confunden las voces, entramos al texto sin poder descifrarlas ni oír las con claridad. Corren las voces juntas, se reducen a un griterío; a veces se cae en el tar-tamudeo, el susurro o el silencio total. Al mismo tiempo, Berenguer indica las instancias de tacto y sonido, de luz y oscuridad que asaltan a las mujeres; es más, las percepciones del entorno chocan contra cualquier idea de orden lineal y práctica. Teatro, cine, canto y duelo son los hitos de *A media asta* y, más que un relato accesible, nos quedamos con las sensaciones engendradas por escenas particulares, por los ritmos prosopopeicos de una violación. “Desnuda la maldecida / nosotra sangrante vulva: Mueca / Mimética la rojita / se acerca / Sangrantecercadala-sangran.” (95) y casi al final de la sección sobre la mal hablada: “VELO MANTO DESVELADO velo negro mano renga / UN ROSTRO cerca / en la seda sienta / EL VELO TUL SOMBRE-RO mano cincel de / DESTE TUYO mi vientre / de / mi carne ... DISECCIÓN DE UN CUERPO“ (144). El texto intenta disolver

la sintaxis del lenguaje y con ello se disuelve el cuerpo; quedan telas, velos, seda y tul, debajo de lo cual –y con dificultad– rescatamos al sujeto, ahora apenas un rostro, víctima de la violencia ajena. En otras secciones del libro, el sonido incomprensible y el tartamudeo de la voz acompañan el rápido deterioro de las escenas que presenciamos en este libro: “Me mordí la lengua, chiiit” (119); “Y LA LA LA LA LA LA LA LA ÑUSTA” (116). Las palabras corren juntas y ocupan un lugar en el espacio de la bandera de Chile, la que viene a ser una tela para articular un dolor. De igual manera, las incesantes prosopopeyas gritan de manera ininterrumpida, desacomodando la tranquila lectura. Es áspero, feo, chocante; destruye la armonía. También las voces populares interceden para dar forma al dolor con el efecto de desarmar al lenguaje del habla oficial. Pero ¿cómo llegar a este estado de desafío? Frecuentemente se da por las frases que desobedecen la sintaxis conocida, por el sin sentido de los vocablos que a veces aparecen en la página, por la ruptura con las formas habituales con que identificamos a los géneros literarios.

En un libro reciente, quizás pensando en el célebre ensayo de Deleuze dedicado a pensar los lenguajes minoritarios que sabotean el discurso oficial, Ricardo Piglia dice de la literatura que “tendría que ser capaz de criticar los usos dominantes del lenguaje” (156), de desafiar su orden habitual. En el caso de Berenguer vemos algo más: aquí, mientras el lenguaje cobra nueva vida, también apela a *otras* miradas, *otras* escuchas y *otros* modos de tocar. Sugiere un modo de contacto, una sensibilidad palpable para que lleguemos a acceder al centro del poema, el centro de un dolor. Sí, se trabaja para desarticular los usos dominantes del lenguaje, pero también se trata de poner un cable de contacto –palpable, material y cercano– para que *juntos* sintamos el horror. Este énfasis en las materias –las telas, la mugre, el tejido, la textura de la piel– continúa en *Sayal de pieles*, todavía más radical en la sensualidad provocada. Pura prosopopeya, pura atención al roce, los versos se dejan llevar por la repetición de sonidos y ritmos: “El clic del oído es un clic

en el piélagos / basurita en la fijeza” (14). Del sonido como objeto palpable, donde el clic equivale a una basurita menor en el panorama de las historias, Berenguer también nos enseña a tocar el cuerpo enfermo: “Grana que al cuero agarra / garrado brote cerrar apenas, / piojo grana asido in vivo, / engárzase al abrochar su tejido / que en el tejido turje/ tajo cueroso nonato pubiano / ramaje al paradiso” (18). Como en algunos textos destacados del así llamado neobarroco –pensemos en el *Hule* de Néstor Perlongher, donde, por ejemplo, el poema “Devenir Marta” empieza con las palabras “A lacios oropeles enyedrada/ la toga que, flaneando las ligas, las ampula/” (139)–, tela, hilo y tejido rodean el cuerpo humano. Efectivamente Berenguer se asemeja a Perlongher cuando cultiva el roce de palabras, enseñando a tocar las materias del cuerpo abyecto y a incitar un acelerado contacto: “Quedose de jugo las carnos jugos. / De piedras jugos. / Morentes sábicas. Turbos yuyos yermos” (*Sayal* 25). Entendemos desde el cruce de significantes, de la repetición de los vocablos, de la alusión a las materias en deterioro, que un estado de urgencia se nos acerca.

Aquí, la experiencia estética se define por su intensidad; no se trata sólo de un momento de comprensión, sino un provocado encuentro con la experiencia del alarmado sonido y un imaginado contacto con la piel. Estando en el puro presente, los poemas ofrecen al lector una manera de ocupar la realidad concreta y contingente; de definirse por lo sensible y reconocer el carácter *finito* de nuestro ser. Una epistemología del límite, entonces, basado en el puro presente.

Merleau Ponty había propuesto, desde la fenomenología, la importancia del cuerpo como punto de partida para acceder al conocimiento de la verdad. Además, esta verdad se establece en el momento en que el cuerpo entre en contacto con otro (2010). Son experiencias quiásmicas que cruzan los hilos de contacto –de cuerpo e idea, de un sujeto al lado del otro–, suturando las diferencias para despertar un pensar. La poesía de Berenguer

colabora con esta propuesta. Toma el cuerpo, las percepciones, el sensorio a full, como base para armar una política de resistencia y oposición. Y para armar, sin decirlo, una reflexión sobre el yo. Pero ¿cómo se articula este yo poético? Para Berenguer, el yo es sensible a las percepciones, a los silbidos y los sabores, a las textura del vestido, al olor y la experiencia del tacto. Es un yo que también experimenta los efectos de la sinestesia que entran en el poema. En este aspecto, apela a un ambiente preverbal, casi una vuelta a la infancia o la inocencia de la niñez.

Giorgio Agamben nos habla de la importancia de la infancia para entrar en el mundo pleno, sin la necesidad –ni el deseo– de catalogar las experiencias a base de una regla fija, sin recurrir a las estrategias de la interpretación y sólo vivir en presente. Habría que llegar a la experiencia en su inmediatez preconceptual (40), propone Agamben. Efectivamente, Berenguer intenta capturar un estado de conciencia parecido en sus libros: un momento en el cual se desenredan los hilos de un saber, en que nos sostenemos en el largo presente. Es cierto, son maneras de enfrentar la fragilidad de la primera persona y de admitir nuestra tarde llegada (o exclusión) a la historia oficial. Construirse en el presente es asumir entonces una múltiple temporalidad, un estado abierto de las percepciones, pero es también una manera de poner a prueba nuestro deseo de instalar el yo al margen de la historia lineal.

¿Qué entendemos cuando nos referimos a la formación de la primera persona frente a su análisis de la historia pasada, lo que Freud designaba como el “Nachträglichkeit” del autodescubrimiento? Vemos en el hilo temporal de la historia un deseo de instalar nuestro control sobre los eventos, de controlar los significados y de capturar el pasado, representándolo en el presente. Pero hay otra manera de entendernos (tardíamente) con el pasado. Y allí apelamos a la memoria del cuerpo y los lazos inesperados de contacto que se extienden entre un cuerpo con otro, un ritmo que recuerda otros ritmos, un sonido que despierta otros

sonidos para construir un tibio eco comunitario que contribuya formar un yo. La experiencia de *ahora* se evoca para recordar el pasado múltiple (y desordenado) que sale de la asociación primitiva de imágenes y sonidos; físicos, rítmicos, minuciosos, estos tics del poema como flechas asedian la historia oficial. No es un encuentro basado en el control sino en el deseo. La obra de Berenguer agrega un elemento más: debido a las experiencias compartidas, se apunta a un deseado enlace con la comunidad más amplia. La memoria está constituida por las varias capas de experiencia y también por las múltiples voces. *Mi Lai* funciona a partir de esta red, realizada en el diálogo entre lo propio y lo ajeno que juntos forman una voz. Aquí, en las páginas de *Mi Lai*, la memoria pertenece a todos. Las voces, los ruidos, las canciones, los aullidos en la calle son de la comunidad de autores que la conforman: todos acompañan a un yo que deviene un nosotros, un sujeto plural. Con textos de Diane Di Prima, de Gertrudis Stein, de Ntozake Shange, de Bob Dylan y Patti Smith (entre muchos otros), Berenguer arma un collage de escritos ajenos al lado de los suyos. Juntos, se acompañan en el texto y levantan un solo yo. “YO SOY ESTE PLAGIO / ESTE PLAGIO ES MORENO”, escribe en un poema y termina con los versos: “YO SOY ESTA / UN KILO DE CARNE NEGRA / EN LA FERIA / CARNEADA LA FICCION / PURA CARNE / UN BRAZO / UN MUSLO / UNA PELAMBRE” (23). Será, entonces, el propósito de este libro reamar al yo fragmentado, dándole identidad propia a base de la combinatoria de poemas y breves textos en prosa. En la compañía de otras y otros, Berenguer logra rememorar y recuperar la historia de Chile como un efecto de colaboración. Dicho de otra manera, la poesía, en presencia de la comunidad de muchos, es capaz de sostener un yo; a través de ritmo y la voz, a través de las referencias a huachos y rufianes, a poetas consagrados e infames, por medio de los poemas norteamericanos de Anne Sexton y Adrienne Rich y las voces de la calle, el libro de Berenguer y el sujeto hablante cobran identidad.

Mi Lai recorre las Américas en busca de hermandad, a través de los chicanos y puertorriqueños de New York, los beats de California, las feministas sesentistas que daban voz de protesta para exigir la igualdad. Y es mediante los ritmos que corren por el texto que se sostiene el conjunto del todo. Pero estos ritmos son desiguales. Barthes en sus conferencias dictadas a partir de 1977 en el Collège de France, se refería al idiorritmo como una manera de conectar el uno con el otro, de armar una comunidad por medio de los ritmos fragmentados que componían un todo (observable tanto en el estilo de dictar sus conferencias –fragmentarias, compuestas de citas– como en los objetos elegidos para su estudio –los distintos y aberrantes ritmos de los individuos que desafiaban los patrones habituales y los esquemas ordenados). Barthes pensaba en las maneras de presentar la experiencia personal en términos de los ritmos que pudieran coincidir con las voces de todos. Además, decía, en el momento de compaginar los distintos ritmos de varias personas, se abría el chance de descubrir una solución adánica. Con este acercamiento, se vivía el momento presente, con un nuevo lenguaje a descubrir: éste será el camino, según Barthes, para librarnos de la razón. Debido a su énfasis en las materialidades compartidas –entre la comunidad de poetas y el público lector–, el *Mi Lai* de Berenguer recuerda la utopía defendida por Roland Barthes y con ella, la libertad de entrar en la experiencia colectiva sostenida por los encuentros de múltiples ritmos y de voces. Estamos, entonces, delante de una escenificación de voces, somos testigos de una comunidad en vías de nacer. La poesía de Berenguer se constituye por los fragmentos y escuchas de disimétricos flujos; anuncia el poder del momento presente que desafía lo intemporal. En esto, vuelve a la historia para dar presencia a lo informe, para captar las múltiples capas de sensación a través de las cuales nos constituimos en lectores con cuerpo y vida.

* * *

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.
- Barthes. *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Berenguer: *La gran hablada*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2002.
- *Sayal de pieles*. Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1993.
- *Naciste pintada*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1999.
- *Mi Lai*. Santiago de Chile, Editorial Mago, 2015.
- Heidegger, Martin. “The Origin of the Work of Art”, *Poetry, Language, Thought*. Trad. Albert Hofstadter. Nueva York, Harper & Row, 1971. 15-87.
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capital*. Nueva York, Henry Holt, 2007
- Merleau Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.
- Nancy, Jean Luc. *El olvido de la filosofía*. Barcelona, Arena libros, 2003.
- Perlongher, Néstor. *Poemas completos*. Edición y prólogo, Roberto Echavarrén. Barcelona, Seix Barral, 1997.
- Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Barcelona, Anagrama, 2015.
- Richard, Nelly. “Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973”. *Art and Text*. Melbourne, 1986.

* Todas las citas de *Bobby Sands* y, a seguir, de *A media asta*, se basan en la edición de *La gran hablada* de 2002.



El habla en crisis permanente: retórica y censura en Carmen Berenguer

JOSÉ SALOMÓN GEBHARD

En su primer libro, *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983), Carmen Berenguer adopta la figura del huelguista irlandés muerto por inanición voluntaria dos años antes en la cárcel de Maze, Irlanda. A lo largo del texto, se representa la evolución de la huelga de hambre en torno a dos ejes que articulan la escritura de Berenguer: por un lado, la representación del cuerpo encarcelado y, por otro, la problemática relación del cuerpo con las modalidades discursivas que, en el contexto del encierro, buscan representarlo, ya sea mediante la escritura del propio huelguista en las paredes de su celda, tal como ocurrió durante el encierro de Bobby Sands en Irlanda, pero también mediante la imposibilidad de poner en papel la escritura en el contexto represivo de los años ochenta en Chile, haciendo de la censura y su consecuencia, el silencio, la modalidad discursiva propia de la dictadura y que Berenguer representa a través de escrituras ajenas al soporte tradicional: ya no es el papel sino la pared. De hecho, *Bobby Sands* apareció en formato artesanal con una tirada de apenas doscientos ejemplares, fuera de todo circuito regular de publicación. Algunos años después, y con varios libros publicados, apareció en 2006 *mama Marx*, un conjunto de textos poéticos que, en su primera parte, incorpora la figura de un reconocido vagabundo del centro de Santiago, el Anticristo, como personaje que asume las nuevas condiciones del contexto postdictatorial y que expresa la nueva modalidad discursiva bajo los gobiernos concertacionistas, la retórica del consenso.

La naciente democracia de los acuerdos en los años noventa optó por homogeneizar las diferencias y anular la diversidad cultural, estableciendo un campo discursivo consensual que se caracterizó por ocultar las subjetividades particulares tras la ilusión del acuerdo y del idioma común. El silencio fue a la dictadura lo que el consenso ha sido a la democracia. Así, la retórica del consenso transformó al huelguista de 1983 en el vagabundo de 2006. Del encierro al vagabundeo, del silencio al consenso (que es otra forma de la censura). En el panorama literario de los noventa, quizás ningún otro proyecto poético asumió las transformaciones discursivas generadas por el cambio político de forma tan evidente como la escritura de Carmen Berenguer, que tanto omite el panegírico zuritiano como también evita el academicismo de los entonces jóvenes poetas que emergieron en esos años. Si la huelga de hambre representó una posibilidad de escritura frente al discurso de la censura dictatorial y el silencio, el vagabundeo expresa también una posibilidad de escritura que se fuga del discurso oficial del consenso concertacionista, cada uno, huelguista y vagabundo, con sus propias estrategias de representación.

En *Bobby Sands*, el ejercicio de escritura cuestiona su propio punto de emergencia, haciendo del texto un espacio carcelario, un lugar cercado tanto por las restricciones más elementales de la censura dictatorial como también por las restricciones simbólicas del orden jerárquico del lenguaje, ante lo cual la pared se vuelve soporte de la escritura que rompe la linealidad horizontal del trazo. También el orden material del lenguaje se ha roto, pues el huelguista escribe en la pared, que no es sino el límite que configura y restringe este espacio de encierro, y lo hace en dirección oblicua o vertical. Escribe en el límite del lenguaje y en el límite también de su condición esencial: encarcelado, el huelguista abandona uno de los pactos fundamentales de toda socialización: está dejando de comer, porque ya no hay acuerdo comunitario ni sentido colectivo que sostenga ninguna escritura, ningún texto. En el espacio de la cárcel el tiempo

se ha detenido, se ha vuelto un bloque cerrado donde un día ya no se distingue de otro día, los plazos no importan. El tiempo que regula al huelguista es el tiempo de su agonía voluntaria. La cronología diaria que marca las páginas en *Bobby Sands* pierde su función temporal, ya no indica el transcurso ni el desarrollo de la huelga de hambre, porque el tiempo se ha estancado en el bloque cerrado de la celda. El encierro ha distorsionado el tiempo a tal punto que los días y las horas se cuentan como espacios, como paredes en las que estampar la escritura del preso. Lo relevante de toda condena, cinco o diez años –y un día–, es su condición de espacio, es un tiempo que no cumple con su característica esencial, que no transcurre. En realidad, la única temporalidad que existe en la celda es la que el huelguista ocupa discurriendo frente a las paredes en la búsqueda de su propia escritura.

Por el contrario, en *mama Marx* el espacio del vagabundeo se define por su condición transitoria, por su permanente flujo, por un espacio que es reemplazado inmediatamente por el siguiente espacio. Eso es la calle, un no-lugar y un tránsito, más bien aquí el espacio se temporaliza gracias al discurrir físico del Anticristo, regulado por las horas fijas e inmutables del atardecer, señaladas en varios de los poemas de *mama Marx*, de modo que la escritura de Berenguer se desenvuelve según la convencionalidad cronológica del tiempo: horas y minutos, duración e instante, flujo y destino, signos de un devenir que son señalados por el instante preciso de, habitualmente, las siete de la tarde. Todos los actos del vagabundo, si es que tiene otro aparte de su discurrir, se enmarcan dentro de un tiempo condensado en breves instantes o en pocos minutos. Siempre un tiempo fijo enmarca su paseo; vagabundea por el tiempo, condensado en un minuto porque, finalmente, vagabundear es perder el tiempo, que tiene la duración bergsoniana de un instante: “entre las siete y las siete veinte de la tarde” (13). Este verso, que cierra el segundo poema, también lo clausura en su significación porque concluye la descripción del tránsito permanente del vagabundo

por diferentes aspectos de la ciudad modernizada de la postdictadura, y lo hace todo en veinte minutos, “entre las siete y las siete veinte de la tarde” o, como en la conclusión del siguiente texto, “en la mañana de este frío invierno del 2000” (14). Estas señales horarias expresan una concepción del tiempo que se traduce en la permanencia del instante, en su duración “que durando se destruye” (Neruda). El vagabundeo en *mama Marx* no solo marca los territorios del espacio, sino que en verdad es un devenir por los territorios temporales, definido por su relación con el instante. Con las descripciones anteriores, Berenguer reitera que el vagabundeo tiene como referencia fundamental el tiempo, pero en la forma de una ausencia, de una nostalgia del presente: “Como si quisiera entrar en esa nostalgia, del eso ha sido, del presente” (15). Un vagabundeo circular en torno al huido presente. Si en el huelguista Bobby Sands las paredes son el soporte de su escritura, en el caso del vagabundo Anticristo es la calle la que se transforma en texto.

Aunque en ambos escritos Berenguer cuestiona la condición de tiempo y espacio, gracias a las representaciones respectivas de huelga y vagabundeo, se percibe sin embargo que es más bien la temporalidad la que define al huelguista, cuyo soporte corporal se encuentra en una marcha inexorable a su cadavérico destino, es un cuerpo que ya anuncia su futura osamenta; pero lo temporal asimismo define al vagabundo, cuyo cuerpo es el resultado actual de un proceso anterior de despojos. A fin de cuentas, parece que lo único que posee temporalidad es el cuerpo, el huelguista anuncia su futuro mientras el vagabundo recrea su pasado, más allá incluso de las evidentes marcas cronológicas con que Berenguer señala sus textos. Al tenor de la tradición mística, el cuerpo del huelguista de hambre no es solo una cárcel de la cual huir, sino especialmente un espacio corroído por la falta de alimento, por ello la constatación de sus múltiples cavidades se vuelve uno de los ejes significativos del poema: cavidad bucal “Vacío en la lengua seca” (14); cavidad ocular “el humor vítreo / llena las cuencas vacías” (16). Y todo el

cuerpo se ha transformado en un espacio vacío: “las abiertas paredes del estómago” (18); “húmedas grietas / en las rodillas de la muerte” (31). El cuerpo del huelguista protesta contra sus carceleros asumiéndose a sí mismo como su propio encierro, el cuerpo como paradigma carcelario tras cuyos barrotes, o costillas, no se encuentra ya el alma de la tradición mística, sino la libertad negada en la Irlanda colonizada o en el Chile dictatorial. Cuerpo y presidio se convierten en una única materia, en cuyas superficies se afianza la escritura contrahegemónica: “Haz una raya en mi ombligo / haz una raya en la pared” (33). En cambio, el cuerpo del Anticristo vagabundo, ya no cárcel, se representa como mero devenir, como puro transitar por las formas de caracterización social: el uso de ropas, sus significados y clasificaciones estamentales. Es un cuerpo travesti en el más amplio sentido, ataviada de despojos: “la obrera loca travesti” (II), la loca del carrito, el *flanĕur* tercermundista, la “nómada urbana” (II). La Anticrista es una vagabunda de la vestimenta, transita de un atuendo a otro, del trapo a la hilacha, del “delantal gris oscuro” (13) al “traje clásico de organza celeste con flores desteñidas / como filigranas en desuso o flujo del delirio / o dama de las camelias del posmodernismo chileno” (15). Vagabundea errática por las convenciones de género y de clase. Es, en definitiva, un cuerpo que huye del consenso democrático, del acuerdo común impuesto por las retóricas convencionales del conservadurismo de la postdictadura: “último delirio antes de la aparición de la marcialidad / de la ancha corbata y el maletín de cuero de los nuevos simuladores / de la vanguardia económica” (20). Cárcel y disfraz, presidio y harapo, ambos parecen constituir el atuendo radical del huelguista y del vagabundo.

Entonces, ¿qué pueden decir un cuerpo en huelga y un cuerpo en tránsito?, ¿cómo escribir desde un cuerpo que ya está fuera de sí? Si la censura dictatorial en el primero y el consenso postdictatorial en el segundo quisieron por igual imponer el silencio, *Bobby Sands* y *mama Marx* traspasan dicha prohibición con estrategias disímiles. “Habla, porque es lo único /

digna lengua” (14) afirma el primero de los textos mencionados, “como única forma de esperar la alondra / y nuevas primaveras” (29). En el acto de desfallecimiento, la voz de Bobby Sands surge como escritura susurrada ante el muro, como testimonio apenas audible porque el hambre adelgazó el habla hasta transformarlo en un susurro, en el suspiro de un cuerpo agónico: “Me castigas con el hambre / me callas con el vientre” (34). Un cuerpo que ha visto enajenadas sus funciones vitales: la boca ya solo es el lugar de los vómitos y las náuseas, de las quejas, de los susurros desfallecientes: “Náuseas la náusea / con los labios pintados / vomita la muerte” (26). Sin embargo, en el contexto del “habla como lo único digno” el susurro se impone como modalidad discursiva no solo ante la orden y el grito marcial, sino primordialmente ante el testimonio de la literatura militante que, en formato de panfleto, adoptó el mismo lenguaje de los opresores. La dinámica del susurro nos vuelve más cómplices que la simple lectura de un panfleto.

La estrategia del vagabundo ante la retórica del consenso, ante el lenguaje común compartido, ante la pérdida del habla subjetiva, no podía ser otra que la crítica aguda a los nuevos consensuados de la década de los noventa. Su testimonio asume la forma de un discurso crítico que rehúye el nuevo pacto lingüístico de la democracia naciente, fuera de todo acuerdo estabilizador, fuera de lo que en el texto se denomina arte cebolla: “Arte postindustrial cuellos transparentes llenos de lágrimas como floreros acrílicos con pezones colgantes para que aleteen en el mercado del arte” (28). Para la voz del vagabundo, la mercantilización del arte constituye las redes de circulación de la obra transformada en mercancía, cosificada en fetiches cuyo valor simbólico trastoca la función crítica del arte, superponiendo signos del lenguaje consensual y ocultando sus propios códigos de producción semiótica: “la violencia se puede elaborar en la cabeza del artista, como dos cuchillos gemelos donde se vislumbra el nuevo paraíso telúrico y ornamental de la ciudad” (27), aludiendo probablemente a una obra local. En definitiva, el arte

cebolla promueve una estetización de la violencia y de la pobreza en la instalación, y cosificación, del cuchillo como objeto de arte. Por ello, en este proceso de cosificación estetizante que caracteriza al arte cebolla, Berenguer puede encontrar su objetivo: “Hay que hacer llorar a la gente, articular las lágrimas que pueden ser transparentes como cristales, aunque sea un fetiche más, incluso usado por siglos. Porque ahora la profesionalización indica que las lágrimas deben vidriarse a altas temperaturas para darles forma de lágrima acrílica” (28). Existen, además, alusiones en clave, pero de fácil discernimiento, a artistas y teóricos del arte cebolla, relacionados con el grupo CADA y la escena de avanzada: “Isabelina escribió sin razón sobre el arte nacional” (23); “Preciosísima desparrama gotas de cloro, para sacar el mal de noche en el pórtico del prostíbulo” (23); “Por el oriente vienen unos jets lanzando papeles escritos por el oficiosísimo” (23). De todos modos, es imprescindible entender la crítica a estos agentes del arte, representativos del arte cebolla, en el contexto de la década de los noventa, que no responde puntualmente al momento específico de producción artística de los grupos señalados, sino a la evolución que tuvieron dentro de las políticas mercantilistas y consensuales del arte en postdictadura. Así, el arte cebolla habría perdido su eficacia crítica, haciéndose partícipe y cómplice del consenso, de la censura y del estado actual de cosas: “Con más ambiente a sabotaje, más olor a miserable” (27).

Con todo lo dicho, se puede sostener que la política de escritura de Berenguer apunta a radicar su obra en un lugar excéntrico y marginal del canon literario, relevando aquellos desplazamientos y figuras que cuestionan los mecanismos oficiales de representación, una obra que pone en jaque al mismo sistema literario al que pertenece. En esta perspectiva, considero que las figuras del huelguista en *Bobby Sands* y del vagabundo en *mama Marx* son fundamentales y representativas de la producción berengueriana. Tanto uno como otro se enfrentan a la ciudad letrada cómplice de los discursos censuradores y

consensuados del poder. Son metáforas del silencio. El cuerpo del huelguista, como se ha propuesto, es un cuerpo que en su delgadez paulatina va desapareciendo pero que, en su último acto, la huelga, rompe todas las prohibiciones de su encierro y pretende exhibirse en un acto final de visibilidad. El huelguista mantiene una política de la exhibición, porque en su contexto, los años ochenta, la dictadura de Pinochet se ofrecía como espectáculo de la política, como exhibición masificada de lo que en ese entonces se llamó capitalismo popular. Por eso el huelguista debe ser visto, busca ser observado en sus gestos inanes, hacer visible su desaparición, su sacrificio: “Entrego mi vida como una acción de amor” (29). El vagabundo, ya en postdictadura, se plantea como un cuerpo que desaparece en el espacio público, en la calle, que pasa a la distancia, sin ser visto, manifestando ya no la exhibición sino la indiferencia de la política, como víctima sacrificial de la ciudad modernizada: “son las formas de evasión para escapar de la realidad y su villana indiferencia” (30). En su desaparición, el vagabundo nos está mostrando que la indiferencia de la política en tiempos del consenso postdictatorial se ha vuelto permanente, se ha institucionalizado como la política de la indiferencia.

La consecuencia de la censura en la década de los ochenta y del consenso en la de los noventa es la misma: el silencio. La resistencia frente a la censura se funda en la política de la exhibición, mientras que la resistencia frente al consenso se funda en la política de la indiferencia. El huelguista que grita frente a la censura y el vagabundo que se niega a formar parte de la comunidad. Por eso ambos personajes están condenados a su desaparición, dejando testimonio simbólico y huella poética, como lo hace la escritura de Berenguer. Si es así entonces, ¿cómo poner por escrito las metáforas del silencio, las huelgas de representación y los vagabundeos lingüísticos? En estas paradojas se asienta el propio deambular poético de Berenguer: “Mi vida está en estas páginas que las lleno de infinitos recovecos” (*mama Marx*, 30).

Al abordar la obra poética de Carmen Berenguer, la crítica literaria Soledad Bianchi sostiene que aquella se caracteriza por un “gesto de quiebre”, rasgo que señalaría su intencionalidad discursiva de provocar una ruptura con las formas más canónicas y tradicionales de la poesía. La afirmación de Bianchi puede entenderse, junto con lo que he sostenido hasta aquí, cabalmente a partir de otro de sus textos: “hallo en mis lecturas que antes, mucho antes, en 1971, Silviano Santiago ya había acuñado la expresión ‘entrelugar’ que sintetiza a la perfección lo que yo quisiera que se lograra en esa imaginada historia de la literatura que –sospecharán ustedes– debería ser colectiva”. El gesto de quiebre en la poética de Berenguer, entonces, apunta a una dislocación que abre un espacio alternativo al campo literario canónico, que bien pudiera homologarse con lo que Bianchi postula a partir del “entrelugar” del crítico brasileño Silviano Santiago. El espacio abierto por la escritura de Berenguer supone, así, un paradójico lugar literario que se define por estar, precisamente, fuera de la literatura o, al menos, en contradicción con una parte importante de ella. Un lugar excéntrico que rehúye las estéticas complacientes y sus laureles órficos, un lugar que se asienta en los intersticios de la escritura, en las paradojas de la gramática y en las discontinuidades de la sintaxis. Igualmente, Julio Ortega sostiene que Berenguer “empieza borrando al lenguaje en el mismo momento en que lo enuncia. Carmen Berenguer escribe desescribiendo”. Más acá del canon literario, pero más allá del habla común, por eso ni manifiesto ni panfleto, sino que la de Berenguer es una radical producción poética (si aun cabe el adjetivo) que se instala en los límites del sistema discursivo y hace de esta delgada línea fronteriza su territorio de enunciación, su entrelugar.

La diferencia radical que distingue a la producción poética de Berenguer no es temática ni se encuentra en la representación de una subjetividad específica, sino en su política de escritura, que acabo apenas de esbozar. El huelguista y el vagabundo no son meros personajes naturalistas, sino que constituyen

efectivas estrategias de representación y modos críticos de confrontación contra la censura dictatorial y el consenso postdictatorial, se instalan en un entrelugar discursivo, adoptando las condiciones de este territorio y los riesgos de sumirse en el silencio. Ese entrelugar es tanto la celda como la calle, espacios colectivos y anónimos de escritura que Berenguer recrea como un salón literario, bullicioso sin censura y múltiple sin consenso. Un salón literario lejos de la ciudad letrada, en la celda y en la calle. Por eso su poesía está fuera de la poesía y, por lo tanto, nos incita a hacer una crítica fuera de la crítica.

La escritura de Carmen Berenguer: compromiso con la poesía, compromiso con la realidad

SOLEDAD BIANCHI

Hace casi veinte años, en 1983, Carmen Berenguer publicó su primer libro, *Bobby Sands desfallece en el muro*. Hoy, en *La gran hablada*, la Editorial Cuarto Propio decide recogerlo junto a *Huellas de Siglo*, de 1986, y *A media asta*, aparecido en 1988, sus tres primeros escritos. Quedan fuera, los posteriores: *Sayal de Pieles* (1993) y *Naciste Pintada* (1999).

¿Qué nos muestran, qué nos “dicen”, ahora, después de décadas y en un contexto otro, esos textos que marcaron los inicios de esta poeta?; ¿serán sólo pasos mudos, y ya superados, de un trayecto interesante y siempre en transformación, o emiten, todavía, nuevos “murmillos” y diferentes sentidos? Con esta inquietud, abordaremos estos volúmenes, ya inencontrables en nuestro medio.

Cuando Carmen Berenguer comienza a escribir lo que será *Bobby Sands desfallece en el muro*, opta por aproximarse a un acontecimiento “real” y a una persona, este prisionero irlandés que murió en una cárcel de Irlanda, el 5 de mayo de 1981, a consecuencias de una huelga de hambre. La poeta trabajó, entonces, con la memoria reciente, como un homenaje, me parece, pero, asimismo, había en su ademán cierta complicidad: una voluntad de romper con precisiones estrictas. Pienso, entre otras: en la geografía.

No hay que olvidar que los tres volúmenes aquí recogidos aparecieron, en Chile, en plena dictadura militar. Entonces, aunque

este poemario inicial refiera a un acontecimiento lejano, este hecho podía pensarse posible, asimismo, en nuestro país, donde había cárceles y presos políticos, había censura, había represión, había rechazo y castigo a la diversidad y las ideas ajenas.

Casi está demás decir que el lector chileno debe haber hecho una analogía de vecindad, borrando distancias y estableciendo más semejanzas que diferencias con la situación que Bobby Sands había vivido, y por la que había muerto. Pero, sin duda, el receptor no hacía sino “gozar” las posibilidades otorgadas por el texto mismo por la elaboración y transformación realizadas por Carmen Berenguer en una escritura que permitía –y permite, todavía– este acercamiento múltiple, y colaboraba e instaba –e insta, aún ahora– a proceder a traslaciones y desplazamientos varios, figurándose mudanzas y correspondencias móviles. Porque, no hay dudas: *Bobby Sands desfallece en el muro* es un ejercicio de imaginación y una práctica y despliegue de invención en su ordenamiento; en la voz que allí se expresa; en el modo cómo lo hace; en la forma de los poemas, cuya brevedad nos impide olvidar que quien “habla” es un ser debilitado y frágil, a pesar de su fortaleza para resistir, para oponerse.

Apenas un suspiro, se diría que son estas pequeñas unidades de pocas líneas que, tal vez, por este mismo laconismo podríamos pensarlas escritas por el propio prisionero en las paredes de la prisión, esos límites que –como la muerte– cercan al rebelde *Bobby Sands*, quien *desfallece en el muro*, día a día, como lo expresa cada título en su progresión temporal.

Aunque sin evidencias ni obviedades y con escasas explicitaciones espaciales, en la lectura de entonces, ese muro, esos “barrotes” (“Día 40”), el hambre, la “tortura” (“Día 33”), pedían extenderse más allá de una precisa celda de una determinada cárcel irlandesa para apuntar a la ciudad, al país, a distintos países.

Sin duda, esta primera publicación de Carmen Berenguer no hacía sino romper, con libertad, las imposiciones y normas,

tal vez, tácitas, más bastante acatadas, de aquella poesía “política” –llamémosla “política”– canónica, plena de estereotipos y visiones maniqueístas, que impiden toda posible ambigüedad pues privilegia un lenguaje unívoco, de supuesta transparencia.

De la recepción de *Bobby Sands desfallece en el muro* no pude encontrar registros: recuérdese que se trata de un volumen artesanal, como muchos de ese entonces; que, en aquel tiempo, la censura todavía era ley y había que someter cada manuscrito al dictamen militar: es bastante posible que Carmen Berenguer tampoco se haya plegado a esta orden pues la edición no registra rastros ni rúbrica del poder. Escasas eran, asimismo, las publicaciones periódicas “autorizadas” que acogían las voces discrepantes, ni eran tan numerosas las clandestinas ni las revistas literarias, casi siempre marginales, que pueden haber comentado a esta nueva poeta y su quehacer, quizá sorprendente por no obedecer ni continuar los modelos tradicionales de la poesía de “denuncia”.

Me interesa, también, advertir el gesto de quiebre que hizo Carmen Berenguer cuando tres años más tarde, en 1986, dio a conocer *Huellas de Siglo*, una obra mucho más tentativa y de transición, donde la escritora opta por no mantener su propia marcha y aligera la mano, creo, ensayando, tanteando... Varía, aquí, no sólo su concepción del libro: ya no se trata de un poema unitario y, de cierto modo, total, aunque dividido en segmentos, sino de una recopilación de textos muy diversos y perfectamente apartables unos de otros, lo que nunca ha repetido. Se incorporan, además, otros intereses poéticos, entre los cuales: la mirada a Santiago es de los principales; y el desenfado ante el lenguaje y su uso, inscrito en “Lengua osa verba”, hace presagiar cambios en la producción venidera: en *A media asta*, sin duda, donde una hablante rota, violentada corporalmente, se disgrega en ambigüedades varias y múltiples emisiones, hablas y personas gramaticales, confundiendo, también, los personajes, las normas, los códigos lingüísticos. Entre las muchas voces, algunas retroceden y dejan

lugar a otras, ajenas y propias; existen fragmentos que como en eco se repiten, y re-escritos palimpsestos. Hay variaciones constantes, gran versatilidad y fuertes contrastes. Con todo, creo que la desventura se extrema en *Sayal de pieles* por la relevancia y el énfasis en el significante, como si se creara un nuevo lenguaje, no utilitario; sin valor de cambio ni de intercambio pues no sirve, ni puede ser usado, para comunicar; un lenguaje que se vuelve sobre sí mismo en el goce, en el placer del sonido... Es indiscutible que, desde *Huellas de Siglo*, libro intermedio, se nota un mayor desparpajo frente a un idioma que se agrede, al igual que se fuerza y distorsiona la sintaxis y el cuerpo del texto y el cuerpo humano. No obstante, la inquietud por la situación política y sus consecuencias continúa, y no sólo en la autora: así, un poema como “Molusco” no puede sino ser leído como un subterfugio expresivo, para aludir y nombrar la represión, eludiéndola, aunque casi se limite a describir el rudo proceso de ablandamiento del “concholepas” o loco. Pero..., es eso y es más...

Pienso, entonces, que *Huellas de siglo* podría sintetizar un tránsito entre dos “lenguas”, referidas con constancia: aquélla parte de la boca de Bobby Sands, ese órgano que ayudaría a comer al hombre con hambre; y esa otra que, en *A media asta*, se vuelve habla y escritura declaradas, sin que se olvide o desaparezca lo físico cuando la lengua lame y acaricia, colaborando al erotismo sexual y lingüístico y textual en fricciones, frotos, ficción, fantaseos, intentos, inventos.

El cuerpo, sus partes, el deseo, la violencia física, el amor, el acto de escribir, son obsesiones y materialidades cada vez más presentes y profundas en la poesía de Carmen Berenguer. Al elegir al huelguista irlandés Bobby Sands como sujeto poético, la poeta se inclinaba por la disidencia. En *A media asta*, esa marginalidad se expande y aparece, también, nuestro pasado cuando habla la mujer indígena, la despojada, adolorida, históricamente violada. Las mapuches, las onas, como marginales, al igual que Sands, al igual que “la expatriada Raimunda”, “la loca

del pasaje”, y los “arrabales” de un espacio apenas insinuado, pero que había dejado sus marcas urbanas en *Huellas de siglo*: la ciudad, ahora cada vez más presente y hasta construida, ruिनosa y plural, en *Naciste Pintada*, el último escrito conocido de Carmen Berenguer, ubicado en Santiago, en Valparaíso, y sus memorias ciudadinas.

Y, para terminar, retomo el nombre de esta presentación y explico que, pocos años después del Golpe de Estado, a Enrique Lihn le preocupaba que los poetas se comprometieran más con la realidad que con la poesía. Me parece evidente, sin embargo, que la lectura de los volúmenes que componen *La gran hablada* evidencia la superación de esta fractura pues, sin temor a arriesgarse y variar, de libro en libro, Carmen Berenguer sigue renovando su modo de expresar una historia, personal y colectiva, más o menos cercana, más o menos imaginada.

Santiago, octubre del 2001.

* * *

Posdata 2019

Han pasado 17 años desde la aparición de *La gran hablada*. La vuelvo a leer ahora, y todavía relampaguea con nuevos sentidos y significados porque apunta e incorpora muchas de esas grandes interrogaciones que los seres humanos no nos cansamos de intentar comprender.

La escritura de Carmen Berenguer es memoria y, junto a construirla, hace presente el pasado y da a conocer o/y permite recordar. Hay, sin embargo, otro guiño que la vuelve actual: cuando nos hace participar de los tanteos del proceso poético, cuando su quehacer es juego y búsqueda y se atreve a mostrar trayectos como los que se concretan, sin detenerse, en cada uno de los tres libros que componen *La gran hablada*. Éstas son, para mí, algunas de las razones de su vigencia.

Santiago, julio del 2019.



mama Marx

Una lengua trabada (o los encajes del oficio) Nota sobre un libro de poemas de Carmen Berenguer

GONZALO ARQUEROS

Diría que a este libro *le ocurre* el nombre. Un nombre formado por apenas dos palabras, pero dos palabras que resuenan ilimitadamente. Dos palabras cuya resonancia lechosa recorre vertiginosamente los intersticios, los suelos y las cámaras del oído, y también del *ojo* que es este libro. Porque *mama Marx* está conformado por la trama de un material visual y sonoro, está hecho tanto de imágenes y miradas, como de sonoridades y escuchas.

Me tienta decir que se trata de un libro formado con remanentes de sentido, producidos en la acumulación casi ilimitada de las sonoridades de la lengua. Un libro hecho de los amontonamientos de material verbal encontrados en el habla y la escritura, o en las hablas y las escrituras que obsesivamente recorren la mano y la oreja.

Pero pienso que *mama Marx* no solo procede de este horizonte material y activo (performativo), que no es un mero afluente de este *cursus* de habla y escritura, sino que tanto proviene como se dirige hacia él. Que se incrusta en él hasta quedar como encajado, incómodamente engastado en la corriente, en los ritmos y la modulación de dicha corriente.

La serie, digamos, antropológica, geográfica y cartográfica de sus partes, va dibujando el mapa de una situación, el plano

de un estado de lengua, estado de habla, de escritura y de mirada.

Las cinco partes del libro escandidas con cinco nombres: *Anticristo*, *Oscuros campos de la República*, *Puente del arzobispo*, *Filigrana*. Estos cinco nombres trazan una secuencia en la que me parece ver restituido temáticamente uno de los motivos principales de la escritura de Carmen Berenguer, sería este: el orden del cuerpo como inscripción y mediación al mismo tiempo irrisoria y espectacular.

Me refiero al cuerpo en su acepción emblemática de soporte, de “superficie de inscripciones”, pero también al cuerpo sorprendido en la caída de esa monumental acepción que lo erige en figura heroica, cuando el emblema mismo se transforma en espectáculo. Es decir, cuando en su transformación espectacular, lo épico es recuperado como pérdida, como límite de un saber del cuerpo, como recomposición de una cifra fundamental.

Esa cifra, ese “saber al límite” (que también es un “saber del límite”) es, creo, lo que el libro acumula y reordena incisivamente en su escritura. Una escritura también al límite, pues no sólo conserva los términos de un lenguaje que sitúa el cuerpo como soporte de marcas, trazas y travestismos, sino que también ella misma se sitúa en el límite que conformaría el vano o la apertura de una ventana.

En este vano, la oscura geografía de la República se extiende en capas superpuestas a la traza de la ciudad y sus hitos, ya no monumentales, sino irrisorios en su espectacularidad. En su condición de sórdida pantalla vacía, quemada y ciega. En la ambigüedad que media entre el ejercicio de escribir, ser baleado en la tele, y arrastrar desperdicios y papeles mecanografiados en un *carro* de supermercado, para ofrecerlos luego como la más brillante y sofisticada mercancía. Como si todo fuese motivo de oferta en un escaparate que prolifera y se expande ilimitadamente, como la imagen atávica del océano en movimiento.

La imagen del sujeto ante el paisaje marino puede ser en principio equiparable a la imagen del sujeto ante un escaparate. Sin embargo, sabemos de sobra que la primera imagen termina siendo eclipsada por la última. No sólo por la transformación de la naturaleza en mercancía, sino para que el espesor de la naturaleza se reproduzca en la mercancía como modelo de la historia natural.

Y el escaparate deviene entonces gabinete arqueológico, vitrina de fósiles, caja sellada de tiempo; depósito de temporalidad congelada y detenida en imágenes, paradojas y posturas patéticas; en álbum de fotografías encontradas. En este sentido, *mama Marx* puede ser leído también como página de una colección de sellos, de billetes, de estampillas o de improntas. Pero sólo en cuanto el ejercicio de lectura remita primeramente al lector, y en el caso específico de *mama Marx* al lugar de la escritura. Ese lugar que se desdobra y reproduce acá, como lugar de un lector/espectador, lugar en realidad, de la lectora/espectadora, de la lectora visual. Lugar de la lectura y la escritura, del ojo, la mano y el oído, es decir, del cuerpo.

Imagino a la escritora ante la ventana, en ese sitio limítrofe y umbrátil, hojeando una colección de marcas, poniendo toda la atención en el “mata sellos” de las cosas. Y espiando a través del párpado cristalino abierto sobre la Plaza Italia, que tanto es un borde como un centro, tanto es el mundo como su representación, tanto letra como escritura. Y tengo en mente un breve pasaje de Walter Benjamin sobre *Las flores del mal*, que me parece figura nítidamente lo que quiero decir: “Baudelaire –dice Benjamin– habla hacia el bramido de la ciudad de París como quien le habla a la rompiente”.

El párrafo completo dice: “En *Les Fleurs du mal* no existe ni el menor indicio de una descripción de París. Esto alcanzaría para distinguirlas de la ‘lírica urbana’ posterior. Baudelaire habla hacia el bramido de la ciudad de París como quien habla a la rompiente. Su discurso es nítido en cuanto es perceptible. Pero

hay algo que se mezcla con él, afectándolo. Y el discurso queda mezclado en este bramido que lo propaga, añadiéndole un significado oscuro.”

Se trataría, sin duda, de un habla desde la orilla, de un habla al límite, que se alimenta y modula en el bramido y el fragor de ciudad/rompiente. Un habla sorda y delirante en su elocuencia dirigida sobre el ruido. Un habla sin retorno, o más bien, con un retorno inesperado, *mezclado en este bramido que lo propaga, añadiéndole un significado oscuro.*

El habla de *mama Marx* se modula y afiligrana aventurada sobre la rompiente, haciéndonos pasar por el desamparo de unos textos articulados como aperturas de campo. Relatos de escenas mínimas a las que solo se pudiera acceder visualmente, pero con una mirada que sin embargo no quiere responder totalmente a la visualidad. Pienso en el ejercicio de “mirar con las palabras” y enfocar en el entremedio de la imagen y en la imagen de la palabra. En el oscuro corredor que separa por la espalda lo visual y lo visible de la letra. Pienso que Carmen Berenguer trata las palabras como si éstas fueran *ojos*, y al ojo –a lo visible– como si fuera palabra.

Un tópico, un lugar común entre otros, como la serie reiterativa de acciones que conforma una filigrana del poder. “Los encajes del oficio”, como dice la autora. La serie de adornos finamente tejidos, calados, plegados y volados, pero también los ajustes, medidas e incisiones. Lo que calza y lo que no calza en el oficio, lo desajustado y forzado, lo cubierto y lo descubierto entre falsos y plegaduras. Lo disimulado con mallas y redes, pero también lo expuesto con marcas casi invisibles, a saber: la *filigrana* que el mismo texto ha ido bordando y que nos deja un rastro de sugestivo y engañoso oropel.

Serían esos los fantasmas y los puentes, los planos atravesados sobre la corriente de la escritura y de la lectura. Los segmentos para ir de una a otra orilla, los instrumentos con que se

interrumpe y se vacía la continuidad a la que el libro, a primera vista, nos parece apostar. Sería también lo intempestivo de los relatos elaborados en formas coloquiales ya trivializadas en el montaje de la tetra. Formas desarticuladas de la circulación y recompuestas a la fuerza, en la fuerza matricial de la casa. En la idea más simple de casa, emblema de laboriosidad, de orden y economía universal. Escena primaria de la acumulación, e imagen al mismo tiempo del cobijo y del desamparo.

Los ritmos disímiles y los giros de tiempo que impone la diversidad de registros y “momentos” en el libro: los lugares comunes, los verbos, el observatorio domestico..., sugieren una relación con la lengua y la escritura que tiende a la destitución de las mediaciones. Pero al mismo tiempo observamos cómo éstas se recomponen en nombres, cosas y figuras correlativas, como el libro, la casa, el cuerpo, la ciudad.

Pienso que en este registro, *mama Marx* instauro una lengua trabada. Que ensaya un habla a propósito desviada, o reenviada hacia su disolución. Un habla contenida plenamente en el desvío, en los desvíos, de la lengua y una sensibilidad adiestrada en el borde carneo, eréctil, de las palabras, una sensibilidad que ante todo responde al *tacto de la letra*.

Diría que este libro tiende a vaciarse por el nombre, como si el nombre fuera un agujero, un atajo, una puerta del fondo, una entrada de servicio por donde secretamente se evaden la autora y la escritura, exponiéndose ella misma al torrente. *Jogging jogging* –dice– trotando como yegua de carreta por la lengua local.

Se me ocurre leer *mama Marx* como rompiente de los nombres, como un confín en el que todo nombre y toda figura se disuelve o se invierte.

Y aunque probablemente me equivoco, pienso que tal vez tiene sentido decir que este libro es, como su nombre, *una obra trabada en los encajes del oficio*. En el doble sentido que porta la

palabra encaje, en cuanto que ornamento y calzadura. Pues siempre hay un término que sale sobrando, siempre hay un doblez, un pliegue, una orla de más o de menos.

Mama, sin acento, es el sustantivo *mama* (*mamma*), una forma familiar de referirse a la madre, pero también es un verbo que significa una acción específica, en el acto de *mamar*; recuperada otra vez en el sustantivo común, en el nombre de la *mama*, de la *teta*. Y también *mama* en su acepción de fuente nutricia, fuente literaria, *dell'Eneida dico, la qual mamma / fummi e fummi nutrice poetando* (Dante).

Sin duda que no estaría bien decir *tetaMarx*, y sin embargo *mama Marx*. Y es *Marx* (Carl), el que *mama*, porque vemos que el nombre está escrito con mayúscula. Porque si no lo hubiera escrito así, entonces no sería *Marx* (Carl), aunque todos sabríamos, como en realidad sabemos, que se trata de *Marx*. De *Carl Marx*, el autor de *El capital* y no de *Groucho, Chico, Zeppo* o *Harpo*, como tampoco de *Carla*. En cuyo caso *mama Marx* (*Carla*). Si se entiende que el libro inventa una filiación y la tramita en su domesticidad, pues sugiere que leamos en el nombre “*Marx*”, la figura de una madre.

Imposible, sin embargo, corregir el género, el género torcido y retorcido, el fondo encubierto, enmascarado por muchas capas de voz, porque bajo la máscara no hay fondo, sólo nombres. Porque sólo nombres encontramos más allá de las capas, los pliegues, los velos que encubren el nombre. Arte de la representación. Y por eso quizá diría: un padre, pero un padre travestido. Un padre vestido, desvestido y revestido, todo eso y quien sabe qué más (qué *Marx*). Me gusta la idea del enigma, la idea de no saber nada de *mama Marx*. Pues no sabemos si se trata de la mamá de *Marx*, o de la madre de su madre, de una de las *Marx* (las hermanas). No sabemos si *Marx mama*, ni de quién *mama Marx*, ni a quién *mama Marx*.

—¿Quién mama?

—Marx mama.

—¿de quién mama Marx? ¿Y de que Marx se trata? ¿Cuál de ellos está mamando ahora?

—Una clave está hacia el final del libro, en la serie de apostillas que la autora incluye en la página 125, dice: *mama Marx: A Carlos Marx, Sigmund Freud y Friedrich Nietzsche, los autores de la sospecha.*

Escolio. Hace casi diez años que compuse y leí la presentación para el libro de Carmen Berenguer, hoy la he revisado y corregido, y también he agregado algunas anotaciones que estaban en el margen del manuscrito y que me ha parecido pueden enriquecer el texto, sin alterar el espíritu de su redacción original. Hoy he vuelto a leer el libro y si bien he podido percibir otras claves de lectura posibles, conservo el mismo interés y perplejidad con que lo leí entonces.

* * *

Obras citadas

- Berenguer, Carmen. *Bobby Sands desfallece en el muro*. Autoedición, Santiago, EIC Producciones Gráficas, 1983.
- *Huellas de Siglo*. Santiago, Sin Fronteras, 1986. Reedición Editorial Cune-
ta, Santiago, 2010.
- *A media asta*. Santiago, Cuarto Propio, 1988.
- *Escribir en los bordes*. Congreso Internacional de Literatura Femenina
Latinoamericana., 1987. Ensayo, Coautora. Santiago, Cuarto Propio,
1990.
- *Sayal de pieles*. Ed. Francisco Zegers, Santiago, 1993.
- *La mirada oculta*. Ensayo, coautora. Museo de Arte Contemporáneo.
1994.
- *Naciste Pintada*. Santiago, Cuarto Propio, 1999.
- *La gran hablada*. Santiago, Cuarto Propio, 2002.

- *Mama Marx*. Santiago, Lom, 2006.
- *Chiiit, son las ventajas de la escritura*. Antología. Prólogo de Raquel Olea. Santiago, Lom, 2008.
- *Maravillas pulgares, 15 poemas*. Santiago, Librosdementira, 2009. Versión Web.
- *Maravillas pulgares, poemas más prosa poética*. Santiago, Librosdementira, 2012.
- *Venid a verme ahora, poemas escogidos*. Santiago, Mago Editores, 2012.
- *Mi Lai, poemas más prosa poética autobiográficos*. Santiago, Mago Editores, 2015.
- *Crónicas en transición, los amigos del barrio pueden desaparecer*. Mujeres en la Literatura. Universidad de Talca, 2019.

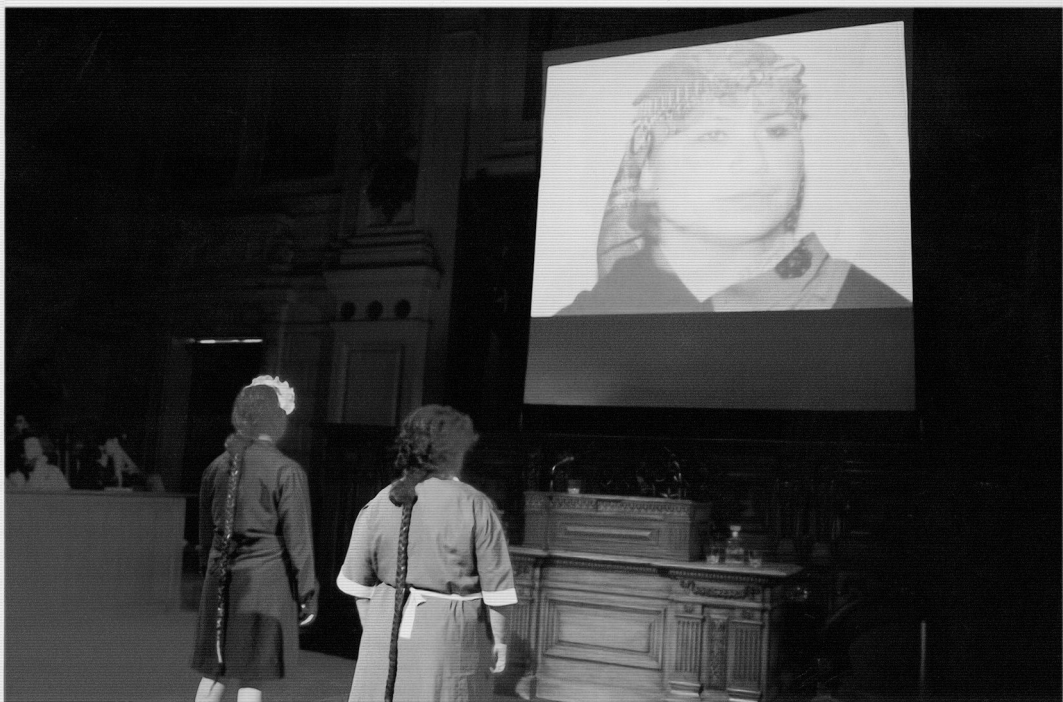


Con el escritor Pedro Lemebel.
© Archivo personal de Carmen Berenguer



© Paz Errázuriz

PERFORMANCE



Delito y traición junto a Carola Jerez.
Santiago de Chile, 2003.
© Archivo personal de Carmen Berenguer



PERFORMANCE



© Carlos Jerez



© Carlos Jerez







Presidenta Michelle Bachelet le entrega el Premio Iberoamericano de Poesía "Pablo Neruda".
La Moneda, Santiago de Chile, 30 julio de 2008.
© Archivo personal de Carmen Berenguer

