

Cuerpo de mujer: La ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile

Pablo Aros Legrand¹

Recibido: 13/03/2017 / Modificado: 14/08/2017 / Aceptado: 20/08/2017

Resumen. Esta investigación tiene por finalidad comparar y evaluar distintas miradas en torno a la ciudad desde el punto de vista del discurso poético femenino en Chile. En concreto, la propuesta se centra en un análisis transversal que intenta abordar la mirada femenina respecto al emplazamiento de la ciudad. El corpus textual que se ha seleccionado va desde los años 80 hasta la actualidad y las autoras son: Eugenia Brito, Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Malú Urriola, Paula Ilabaca, Gladys González y la poeta mapuche Daniela Catrileo. Como objetivo específico se busca responder a las siguientes interrogantes: i) ¿De qué modo la ciudad aparece como la base para la experimentación poética? y ii) ¿De qué recursos se vale cada una de las autoras para dar cuenta de su relación con un espacio urbano?

Palabras clave: Cuerpo; ciudad; poesía chilena.

[en] Body of Woman: The City as a Construct in the Feminine Poetic Discourse from the Eighties to the Present Time in Chile

Abstract. The research aims to compare and evaluate different views around the city from the point of view of female poetic discourse in Chile. Specifically, the proposal focuses on a cross-sectional analysis that tries to address the feminine view regarding the location of the city. The corpus that has been selected ranges from the 80s to the present and the authors are: Eugenia Brito, Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Malú Urriola, Paula Ilabaca, Gladys González and the Mapuche poet, Daniela Catrileo. The specific objective is to answer the following questions: i) In what way does the city appear as the basis for poetic experimentation?, and ii) What resources are each author worth to account for their relationship with an urban space?

Keywords: Body; city; Chilean poetry.

Cómo citar: Aros Legrand, P. (2017). Cuerpo de mujer: La ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile. *Ángulo Recto* 9(1) 2017: 5-15.

Sumario: 1. El cuerpo de la ciudad. 1.1. Disposición corporal y control. 1.2. La ciudad (poética) en postales. 1.3. Cuerpos y espacios enfrentados: relación de obras. 1.3.1. Eugenia Brito: *Vía pública*. 1.3.2. Elvira Hernández: *Santiago Waria*. 1.3.3. Carmen Berenguer: *Naciste pintada*. 1.3.4. Malú Urriola: *Hija de perra*. 1.3.5. Paula Ilabaca: *La niña Lucía*. 1.3.6. Gladys González: *Gran Avenida*. 1.3.7. Daniela Catrileo: *Río Herido*. 2. Conclusiones.

1. El cuerpo de la ciudad

1.1. Disposición corporal y control

Construir y hacer avanzar al cuerpo dentro de los espacios urbanos implica para Onfray (2011) la coordinación de los individuos y, concretamente, la pertenencia más o menos fija a distintas esferas laborales y de poder. Para el autor francés, el cuerpo se presenta en la ciudad como un mecanismo que se encuentra en constante peligro. Por una parte, siente pavor frente

a la calamidad de ser excluido de las fuerzas de trabajo y por otro, inconformidad. El cuerpo es desconocido en su calidad de elemento mínimo y más palmario porque “el individuo pasa por ser una cantidad despreciable. Únicamente se lo tolera y celebra cuando pone su existencia al servicio de la causa que lo supera y a la que todos rinden culto” (Onfray 2011: 41).

Esta es la tesis central para la denuncia del filósofo francés: el desconocimiento de otras visiones conceptuales tales como el sujeto o persona, frente a la irrupción de una política li-

¹ Departamento de Filología Española. Universidad Complutense de Madrid / Universitat de València. huidobro27@yahoo.es

bertaria que, en definitiva, permita “una sociedad abierta, [con] los flujos de libre circulación para las individualidades con capacidad para ir y venir, asociarse, separarse después, no ser retenidas y contenidas” (Onfray 2011: 42). Por lo tanto, el individuo ha de trascender o, al menos, reformular lo que Onfray denomina “catedrales del dolor”: fábricas, empresas o lugares de capitalismo. Ellas, en su conjunto, no harían otra cosa más que permitir la conformación del leviatán de la modernidad, es decir, una estructura devoradora de los elementos fundamentales de toda vida: el disfrute o la libertad.

El texto de Aliaga, G. Cortés y Navarrete (2013: 10), por su parte, hace patente que “la ciudad proporciona el orden y la organización de la convivencia, es el medio por el cual la corporeidad es social, sexual y discursivamente producida”. La ciudad es para estos autores un cúmulo de identidades e identificaciones que se suman, se enfrentan o conviven de un modo más o menos aislado en relación a otras. En este orden de los cuerpos en la ciudad siempre ha sido preponderante la hegemonía masculina en cuanto al planteamiento y desarrollo de su propia visión. Esta *supremacía* consolida no solo órdenes arquitectónicos, sino también lingüísticos y de sentidos. En este esquema, todos los cuerpos que no entren en esa mirada tendrán dificultades para su despliegue ciudadano. Si con Onfray (2011) el individuo se ve inserto en diferentes nichos laborales y sociales, para G. Cortés (2013) el individuo en tanto cuerpo debe, como primer mandato, desafiar y reconstruir la mirada que durante mucho tiempo ha sido unidireccional y masculina, pues así “se pueden desestabilizar las contradicciones binarias de las que dependen los códigos narrativos y las teorías convencionales del espacio, al tiempo que se posibilita la creación de nuevas maneras de mirar mucho más ricas y plurales” (G. Cortés 2013: 15).

Por lo tanto, es en lo disperso, en la movilidad y en lo poco nítido en donde se encontraría la posibilidad de construcción. Las ciudades deberían permitir el flujo, que es siempre un espacio por construir pero que ya ha sentado las bases para su definición. La corriente habría de dar lugar a la visibilización del deseo de la ocupación de lo urbano a partir de la aparición de cuerpos que no segreguen a otros. Ese flujo, según Suárez (2013), también pasa por potenciar una dualidad: la del espacio y la del lugar. En el primer caso, el autor refiere una extensión abstracta, que nos es dada y, por

lo mismo, impersonal. En el caso del lugar, se trata de un hacer propio y particular el esquema del espacio: “Un lugar es un espacio que ha sido personalizado. Una ciudad viva vista por primera vez es un ejemplo de espacio, y esta misma ciudad, una vez resulta familiar, se vuelve un lugar, o al menos contiene numerosos ‘lugares’” (Suárez 2011: 63).

Consideradas estas perspectivas teóricas sobre la ciudad, a continuación se hará una comparación entre las diferentes obras seleccionadas para dar cuenta del tratamiento de la ciudad y su relación con los cuerpos. Para tal efecto, será importante referir un modelo general que permita realizar dicho análisis de un modo transversal².

1.2. La ciudad (poética) en postales

Referir la imagen que la ciudad ha tenido dentro de la literatura chilena desde los ochenta hasta la actualidad implica recurrir a una imagen cotidiana, casi de estampa presente en el imaginario de todo chileno ciudadano. Dicha imagen es la del *quiltro* o perro de mala raza. Este elemento sirve de base para el trabajo de la académica Magda Sepúlveda (2013) a fin de definir los derroteros de la poesía durante los años ochenta a nuestros días. Sepúlveda utiliza la figura del *quiltro* para indicar unas voces que imitan diferentes flujos de la ciudad: vendedores, músicos populares, mendigos, mapuches urbanos, gays juveniles, etc. Con todo, el trabajo de Sepúlveda “es una interpretación que cruza los proyectos de ciudad, las hablas que la habitan y la elaboración estética que hace la poesía de estos aspectos” (Sepúlveda 2013: 17).

Dentro de todo este esquema de desarrollo literario en Chile, Magda Sepúlveda indica que la poesía escrita por mujeres se ha movido por derroteros claramente identificables. Así, en relación con el tema de este trabajo, durante la década de los ochenta, las obras escritas por mujeres dejaban ver una preocupación por lo urbano recurriendo para tal efecto a cuestio-

² El objetivo de este trabajo se centra en la comparación de distintas obras escritas por mujeres para señalar y evaluar a grandes rasgos de qué modo se ha vinculado el tema de la ciudad con nociones tales como el cuerpo, la memoria o el deseo. Se trata de un recorrido general y no de una descripción pormenorizada de cada una de las obras. En este sentido, véase también el trabajo de Aros (2017) sobre la relación de obras chilenas de los ámbitos plástico y literario con el concepto de cuerpo.

nes relacionadas con problemas étnicos, pero también apelando a la figura del sujeto popular. En este sentido, son de vital importancia obras como las de Carmen Berenguer y Elvira Hernández. En los noventa, el tema de lo urbano se materializa a través de la descripción de ciudades que permiten, pero también cuestionan, el desarrollo del deseo femenino. En este sentido se destacan las obras de Malú Urriola. Finalmente, ya desde el 2000 hacia acá, la ciudad aparece como un proceso que emerge luego de una catástrofe. Las poetisas denuncian la barbarie del neocapitalismo a través de la descripción de lugares de paso, pero también de sexualizaciones que vulneran a la mujer como persona. En este sentido, destacan las poéticas de Gladys González, Paula Ilabaca, pero también la de Daniela Catrileo. Esta última se diferencia de las anteriores ya que cuestiona los espacios urbanos desde la lengua y la memoria. Catrileo se sitúa desde la periferia para reconstruir un tramado vital que aúna aspectos que tienen que ver con lo mapuche, con el feminismo y la ciudad.

A partir de esta panorámica general, será importante ahora señalar de qué modo ha sido desarrollado el tema de la ciudad en las obras que se han seleccionado para la presente investigación. Lo central será hacer hincapié en la relación que las autoras establecen entre cuerpo y espacio urbano, con el fin de puntualizar los medios estilísticos a los que recurren, pero también algunas referencias sobre la sexualidad, la memoria y el deseo.

1.3. Cuerpos y espacios enfrentados: relación de obras

Dar cuenta de los espacios urbanos cifrados por las artes y, en especial, por la literatura implica, en el caso de Chile, hacer referencia a una ciudad fragmentada, desigual en sus riquezas, pero también en el tratamiento de su propia historia. Una historia que ha sido centralista al privilegiar a unos grupos étnicos sobre otros, pero también a unas regiones sobre las demás. Así lo testimonia Magda Sepúlveda cuando se refiere al centro neurálgico de la capital, es decir, la Plaza de Armas, en Santiago:

Camino por el centro de Santiago. Llego hasta la Plaza de Armas, llamada así porque allí se guardaban justamente las armas en la época de conquista. Me detengo en una esquina que contiene la escultura de un indígena.

En la otra esquina está la estatua ecuestre de Pedro de Valdivia. El monumento al español es la representación de un personaje histórico reconocible. La escultura del indígena es la representación de un rostro mapuche sin nombre. Además, solo tiene cabeza, su cuerpo no forma parte de la obra. Tanto la ausencia de nombre como de cuerpo me parecen dos hechos simbólicos. Veo en estos hechos una repetición de la historia oficial del siglo XX, en la década de los 90. El lugar del indígena en la Plaza de Armas es similar al que ocupa en el discurso de la historia oficial. (Sepúlveda 2013: 213)

Esta falta de equidad es lo que ha caracterizado no solo el desarrollo sino también el propio emplazamiento de los centros urbanos en Chile. Respecto a su capital, la Conquista española equiparó el cuerpo con el espacio público:

Necesariamente impuso conductas corporales, en la medida en que se oponía a la vida salvaje del aborigen, sin preceptos y de costumbres que se suponían desenvueltas. Humanizar la ciudad, desde la perspectiva hispana, significó someter a reglas el cuerpo de sus vecinos. (Góngora 2009: 168)

Si el trazado inicial de las ciudades contempla el sometimiento del cuerpo, dentro del ámbito literario la relación entre cuerpo y ciudad se revierte. Aparece como un núcleo que promueve la creación de diferentes salidas para cohabitar o reinventar el uso de los espacios públicos. Lo importante es tener presente una noción de base que permita el cotejo y análisis de las obras literarias. Así, una noción sobre el espacio urbano es la siguiente:

El espacio urbano no se entiende como un lugar de encuentro, sino que se concibe como un lugar de paso, cuyos transeúntes parecen concentrados en sí mismos. La gente recorre la ciudad sin mayor interés, respondiendo al ritmo que ella misma impone. (Góngora 2009: 163)

Dicha disposición se hace presente no solo en el corpus seleccionado para este trabajo. En la poesía o el teatro de escritores masculinos también se ha cuestionado el papel de lo urbano para manifestar el cuerpo, los deseos y

la memoria. Entre las obras que vale la pena mencionar aparece, en primer lugar, *La ciudad* de Gonzalo Millán. Nacido en 1947, luego del Golpe Militar, Millán se exilia y tras recorrer diferentes países se asienta en Canadá. Desde allí publica el poemario en 1979, texto que aparece gracias a las gestiones realizadas por grupos de chilenos exiliados. Textualmente, *La ciudad* está construido a partir de una fórmula enumerativa, siguiendo casi un modelo de inventario que denota cierta impersonalidad en el hablante. El texto funciona como un verdadero monumento. Se erige como un cúmulo de señas y de trayectos. Es un mapa de flujos que vulnera los sentidos y las direcciones del texto. Estructuralmente está constituido por 73 poemas en los que se aprecian una apertura y un cierre.

El comienzo de *La ciudad* es el despertar de lo urbano. Se presenta la agitación y, con ello, la celeridad de la escritura: “Corre la escritura. / Los bancos abren sus cajas de caudales. / Los clientes sacan depositan dinero. / El cieno forma depósitos. / El cieno se deposita en aguas estancadas” (Millán 1997: 196). El tiempo, por otra parte, atraviesa la ciudad y se cruza con el río. Ambos no conocen el cansancio o, al menos, no quieren saber de él. La ciudad mueve y el verbo imperante es el de *circular*. Es necesario frente al abuso de poder que ejerce el tirano, abuso que se observa en el despliegue del propio discurso poético. El habla fluye a pesar de la censura. Se asimila a los flujos del río ciudadano (el Mapocho), pero también al tránsito diario de los santiaguinos.

Otro ejemplo crucial aparece también con el texto de Enrique Lihn *El Paseo Ahumada* (1983). El poemario hace alusión a una de las principales vías del centro de Santiago. Lihn describe el Paseo Ahumada a través de un flujo de miradas consumistas, atentas en apariencia solo a los productos que ofertan las vitrinas de las grandes tiendas. Sin embargo, el autor se decanta por salir de ese torrente humano y centrarse en la figura de un personaje popular que toca la batería con una caja de cartón. A través de este ser, apodado *el pingüino*, Lihn (1983) da cuenta de las políticas de precarización del empleo por parte de la dictadura que obligaba a la población a acogerse a trabajos muy mal remunerados asociados comúnmente con el aseo y ornato de los espacios públicos.

Además de la poesía, el tema de lo urbano y su relación con el cuerpo han sido abordados

desde otras aristas. Una de ellas es la crónica, que ha tenido entre sus principales exponentes a Pedro Lemebel (1952-2015). El autor chileno da cuenta de los movimientos y deseos homoeróticos del cuerpo asociados a entornos marginales tales como poblaciones, barras de fútbol, mercados persas, discotecas, etc. Lo hace encadenando un lenguaje barroco que seduce al mismo tiempo que denuncia las miserias de la implantación de un mercado salvaje que ha arrasado, aparentemente, con la memoria del pueblo chileno. De ello da cuenta su texto *La esquina es mi corazón*. Allí, el cuerpo se rebela ante una mirada heteronormativa y apela a una disidencia de flujos y de placeres.

Desde el ámbito teatral, la ciudad y sus focos han sido retratados, entre otros, por el dramaturgo Ramón Griffero en obras tales como *Éxtasis* (1993) y sobre todo en *Río abajo* (1995). En esta última obra la ciudad se aborda gracias a la aparición de seis rectángulos que separan la intimidad de los personajes. Ese es el símil de la metrópoli: unos cuantos trazos rectos que separan, ordenan y masifican. Sin embargo, la obra presenta un modo para burlar esta suerte de taxonomía. Este se encuentra dado por la presencia del río, un flujo que representa los anhelos de cambio o las ganas de escapar de los personajes frente a las vicisitudes que les corresponde enfrentar. Aparecen distintos personajes que se mueven entre el recuerdo y la incertidumbre. Entre ellos está la mujer de un detenido desaparecido, un antiguo torturador con su hija o Waldo, el personaje principal. Este muchacho se encarga de entablar diálogos con el río. Ejemplo de ello es el propio comienzo de la obra. Waldo está fuera del *block*, dialogando con el flujo:

Todo tranquilo, río, está para fumarse un cigarrillo y conversar, rica música, buena vibra, allá ellos roncando, tú seguís como yo, piolita sin ruido. Te adelanto algo, viene luna llena y tendrás reflejo, ahí quedai como para irte de carrete, bajón, no tenís espejo pa verte, pero créeme es cuando mejor te veí. (Griffero 2005a: 152)

Lo interesante de la obra es que demuestra que en la ciudad pueden observarse diferentes salidas. Griffero juega con un montaje que, por una parte, encierra las vidas de las seis familias que componen la obra. Lo hace presentando un edificio ubicado en una zona de riesgo social.

No obstante, enseña a la vez una suerte de frontera que marca el afuera del edificio y, más aún, el fluir del río, movimiento que se lleva el cuerpo de los ahogados, de los delincuentes o de los sueños de la juventud.

A partir de todo lo referido hasta ahora, es importante preguntarse por la injerencia de la mujer dentro del espacio literario. Dicha focalización debe considerar, necesariamente, los medios de que disponen las autoras, pero también la relación que ellas entablan con otro tipo de discursos a fin de mostrar cómo la ciudad conjuga o no el deseo, el cuerpo y la memoria. Lo importante es abrir espacios, preguntarse desde qué ámbitos las diferentes autoras recrean las zonas urbanas. A continuación, se analizan por separado cada una de las autoras y sus respectivas obras. La producción de sus textos cubre un período de tiempo que va desde los años ochenta hasta la actualidad.

1.3.1. Eugenia Brito: *Vía pública*

Sepúlveda (2013), en su trabajo de análisis de la poesía chilena, establece que la obra de Eugenia Brito, y en especial el texto *Vía pública* (1984), demarcan un espacio escritural que busca recuperar distintos tipos de cuerpos. En concreto, el poemario aparece como un intento por rescatar el cuerpo de la mujer, una mujer que es a la vez sufriente del poder dictatorial pero, al mismo tiempo, acogedora frente al devenir de los detenidos desaparecidos.

La voz poética recurre a diferentes instancias para recorrer la vía pública. Es testigo y es acusadora frente a todo lo que ve. Muestra símbolos de la ciudad de Santiago y se acoge a ellos para resignificarlos. Un ejemplo de lo anterior es la apelación a la Virgen del Carmen, patrona de Chile. En el apartado “Altares”, Brito compele al poder de la Virgen, esa figura que vigila los avatares de Santiago, enclavada en el Cerro San Cristóbal, a que acoja su cuerpo:

VI. Virgen desventurada: / tus flores y tus brazos no comprenden / que mi carne se enfría como el cemento / y que, como tú / yo soy mi propia mortaja. // Y ese cielo que rara vez escucha / no ve tus ojos llenos de todos los regresos / ni mi retorno de tu larga búsqueda. (Brito 1984: 28)

El cuerpo y figura de la Virgen son solo una excusa; un punto de partida para vaga-

bundear y exponer lo que sucede en Santiago. Según Sepúlveda (2013), en *Vía pública* (1984) la ciudad se trama a partir de la ausencia de los cuerpos, a través de las faltas que van dejando en sus familiares. Por lo tanto, desde este punto de vista, Brito retoma ciertos hitos de la ciudad de Santiago para hacerlos elementos móviles y presenciales de la violencia. Estructuralmente, el poemario se construye a partir de diversos recovecos que dan forma a esa “vía pública”. Entre dichos apartados es posible mencionar, por ejemplo, el rostro, altares, muros, fotografías, guiones, diario de estrella y ofertorio. A través de ellos, las voces poéticas recreadas dan cuenta de su recorrido por la ciudad y la pérdida que ello supone: “Parque central Abandonada de ti / te llevo en mí / como la antigua Venus / su belleza en los brazos rotos / sabiendo que al final de mí / me esperas tú / para cortármelos” (Brito 1984: 9).

Por lo tanto, el poemario de Eugenia Brito puede ser visto como un trazado que invita a recorrer una multiplicidad de caminos. Es una vía de desmitologización o de humanización, si se quiere, toda vez que la hablante desciende para hacerse una con la carne y el deseo de los cuerpos. Es, al mismo tiempo, un recorrido circular plagado de misterios que, como las cuentecillas de un rosario, se mueven a fin de mostrar las transformaciones de la voz creada por Eugenia Brito.

1.3.2. Elvira Hernández: *Santiago Waria*

Inventar un nombre, recrear una biografía; deshacer los usos y los abusos a los que fueron sometidos los símbolos durante la dictadura. A grandes rasgos, estos afanes parecen ser los que recorren la obra de María Teresa Adriasola, más conocida como Elvira Hernández. Su obra poética está atravesada por cierto cinismo que utiliza para movilizarse entre la opresión de la mano pinochetista, pero también dentro del ensayo de libertad que supuso el retorno a la democracia.

En *Santiago Waria* (1992), según la teórica Raquel Olea (1998: 185), Hernández

reordena la letra que grafica en la cadena alfabética el desorden ciudadano que data la historia (1541-1991), religando fecha, nombre y lengua hispánica, con que Santiago ha sido nombrada, designada como ciudad de doble extranjería de esta tierra.

La obra se plantea como una ruptura del emplazamiento de la ciudad. La autora hace un recorrido a través del alfabeto para mirar la historia y su propio devenir a través de cada una de las letras de nuestra lengua. Como el personaje de Alicia, Hernández-peón recorre, pinta, evoca y critica abiertamente el cambio que va desde el horror hasta la democracia de mercado.

Elvira Hernández vuelve a remecer la historia de Santiago a través de la constitución básica de la lengua española: la de su alfabeto. Lo hace recuperando, por una parte, la denominación local y original de la ciudad. Tira al apóstol Santiago y retoma el *Waria*, el rostro plagado de jergas y de seres que gritan sus mercancías y que acusan el dolor que, durante quinientos años, han debido llevar a cuestas:

Jota, recalco, no cambiaré ni una “jota” de lo escrito. The poetry does not matter. Se perdieron 20 años de nuestras vidas. Fue una lotería arreglada. Nunca supimos cómo se conquistaban las ganancias ni que la vida fuese tan loca. El trolpelista jugó bolos con nuestros huesos. (Hernández 1992: s/n)

En definitiva, la obra de Hernández aún a cuerpo y topografía. Desafía el estatismo de nombres, símbolos y ciudades para sacudir las letras y rehacer lugares, biografías y voces. Siempre en movimiento constante, hecho que convierte su poemario en crónica de la lucidez, del lenguaje vicario y de la denuncia frente a la implantación de una democracia mercantil.

1.3.3. Carmen Berenguer: *Naciste pintada*

En *Naciste pintada* (1999), Carmen Berenguer lleva la ciudad al hogar. La autora cuestiona las bondades de la casa como centro de refugio y convivencia a través de una suerte de ficción poética que pretende desentrañar diferentes rostros de la ciudad de Santiago o Valparaíso a fin de reconstruir la memoria de ambos lugares y de sus moradores. Berenguer recurre para tal efecto a la mezcla de diferentes géneros textuales. Entre ellos se debe destacar la presencia de apuntes a modo de anotaciones de diario en los que la voz poética se erige como una suerte de *garante* de los cambios ocurridos en Santiago. Al mismo tiempo, *Naciste pintada* se vale de entrevistas y de testimonios que la autora realiza a prostitutas del puerto de Valparaíso

y a detenidas políticas durante la dictadura pinochetista que habían pasado, además, por la tortura en casas creadas especialmente para tal efecto.

El habla *mujeril* es movimiento completo. Es un rescate de una memoria que la dictadura pinochetista quiso obturada y que, gracias a Berenguer, aparece para repoblar, denunciar o exorcizar lugares y cuerpos. Estructuralmente, el poemario se encuentra dividido en tres apartados: “Casa cotidiana”, “Casa de la poesía” y “Casa inmóvil”. En “Casa cotidiana”, Berenguer construye una voz que es testigo de los cambios de la ciudad de Santiago. Ella apunta casi con detalle quiénes recorren la ciudad, por dónde y cómo. Lo hace a través de retazos de hablas, retazos de miradas que hacen de Santiago un hervidero de posibilidades y de vida, a pesar del abandono de la memoria y de la invasión de un entorno marcadamente mercantil:

La noche de la novela triste es cuando sus luces / se apagan y aparecen las sombras criminales / en las esquinas de los bares, de las casas, / a los pies de la cama, debajo de las sábanas. (Berenguer 1999: 14)

La descripción de la ciudad acumula elementos, referencias, citas textuales y corporales que van mostrando la falsedad del paso del tiempo. Berenguer cuestiona el progreso de Santiago. Lo hace a través de referencias directas a las compañías nacionales y transnacionales que instalan verdaderas torres de vigilancia que interrumpen el discurrir de la cordillera, torres como las de la antigua Compañía de Teléfonos de Chile (CTC) o la torre ENTEL. Sin embargo, enfatiza el papel de las plazas públicas como medios para reunir o disgregar a los santiaguinos. En el segundo de los apartados, “Casa de la poesía”, Berenguer deviene cronista. Cambia Santiago por los lupanares de Valparaíso a través de trazos que marcan encuentros literarios en los cerros del puerto con escritores como Néstor Perlongher o Pedro Lemebel. Al mismo tiempo, la mirada es cómplice al dar cuenta de la historia de una prostituta llamada Brenda. La crónica recorre y recrea el cuerpo de esta trabajadora sexual: “La carne propia del cuerpo se torna brillante y carnal. La carne para gotas del deseo por la carne. La noche entonces se retuerce en su deseo criminal” (Berenguer 1999: 60). Todo el

apartado habla de lo mestizo, de las mezclas que apuntalan maquillajes, historias y ficcionalización. Brenda es el pretexto para referir la ciudad en su estado de miseria, pero también como un elemento que ha sido nutrido por la literatura. Finalmente, en el tercer apartado de *Naciste pintada* (1999), llamado “Casa inmóvil”, Berenguer curiosamente desafía el tiempo (1980-1990) para dar espacio a otras voces: las de mujeres detenidas y torturadas durante la dictadura. Se trata de testimonios directos. Berenguer solo recorta, ordena y contrapone para levantar un tapiz de humanidad, para enseñarnos como lectores los modos de sobrevivencia de ese grupo de mujeres:

RECADOS DEL INVIERNO

En la cárcel de San Miguel con una población de 1500 presos comunes vivimos varios años imborrables. / Éramos 14 a 18 mujeres separadas por una puerta y un candado. Nosotras prisioneras políticas y aunque a nadie le importe hoy en día qué fue de nuestras vidas [...]. // Establecíamos una relación de amigas, de cómplices, de mujeres. Cuando castigaban a una de nosotras, o recibíamos todas el castigo o no había castigo [...]. / En la cárcel estudiaron toda su educación básica y secundaria. Las que sabían más hacían de profesoras y rindieron los exámenes legalmente. // Para echar a volar la imaginación, hacíamos teatro y escribíamos, bailábamos también. Cuando recibíamos correspondencia de nuestros hijos y pareja, la leíamos en conjunto [...]. Para nosotras una carta de amor en la cárcel, era para todas, nos hacía revivir. (Berenguer 1999: 193-194)

La referencia a la ciudad en este texto de Berenguer supone entonces la mezcla de testimonios, de tiempos y de memorias con el fin de hacer ver que los centros urbanos, sean estos los de Valparaíso o los de Santiago, tienen vida más allá de la noche, las luces o las cárceles. *Naciste pintada* (1999) es pues un intento por el registro coral de la metrópoli, pero de una ciudad que respira desde las cloacas y desde el pasado.

1.3.4. Malú Urriola: *Hija de perra*

Escrito en 1998, *Hija de perra* es un poemario que (a)trae a la ciudad al ámbito de la escritura en tanto acción. A través de una presentación

casi monolítica (prosa sin apenas puntuación), Urriola bosqueja un mapa, una trama de la escritura como medio para cobijar el aliento vital. Al mismo tiempo, la escritura es vista como un medio que concita y exorciza los demonios de la hablante. El poemario demuestra que hay ciudad en la medida en que el diálogo con otro tiende a desaparecer. La escritura recrea una ciudad que está hecha en base de aislamiento y de reclusión. Estructuralmente, el libro se construye a partir de dos apartados: “Uno (no es la mitad de dos)” y “Dos”. Desde un inicio se entabla una relación entre hablante y escritura: “Estoy sola y las palabras terminan consumiéndome, promoviendo en mí un estado de total decrepitud [...]. Esta ha sido una de las pocas horas en que estando a solas he tenido a las palabras” (Urriola 1998: 13).

A diferencia de poemarios anteriores, como por ejemplo *Piedras rodantes* (1988), *Hija de perra* describe la ciudad como un escenario hecho para la espera. Por una parte, la escritura muestra la lucidez de la hablante: lucidez frente al abandono y lucidez frente al fracaso que conlleva entregarse por completo a la literatura. Urriola pinta con maestría diversos pasajes en los que la ciudad da cuenta de este fragor: caídas, fríos, chicos travestis bailando; el anonimato completo. Por otra parte, el poemario es una tarima para evidenciar que el cuerpo es solo un conjunto de partes; un centro del despojo en donde lo más importante es el brazo con el que se lleva a cabo la letra:

Cuando no estás me faltas como si me faltara un brazo, daría un brazo por no sentir esta falta... daría un brazo, pero no el brazo con el que escribo. El brazo con el que escribo no se lo doy a nadie, si me deshiciera de este brazo moriría atragantada. (Urriola 1998: 24)

Todo el poemario es rebelión frente a un cuerpo disgregado. Un cuerpo como la ciudad que profiere sentencias y dolores. Esos dolores son también los de noches de juerga, dispersiones corporales dislocadas entre amaneceres y resacas, dolores que convierten a la hablante en una perra vagabunda, un ser perdido entre chispazos y recuerdos: “signo a unas cuantas palabras como una esclava, como una vagabunda arrastro mis mugres, dejo que sus cadenas me rompan los tobillos” (Urriola 1998: 23). Las palabras son para Urriola las que crean el aliento vital, pero al mismo tiempo, las que dispersan

al cuerpo y lo arrastran. En este paisaje, la labor consiste en retratarse, en dar cuenta de los estragos que la letra deja en el cuerpo: “tengo la cabeza latina... el cuero negro... nunca mitigué la violencia, tengo el lomo desollado, tengo el lomo herido” (Urriola 1998: 44). En definitiva, la apuesta de Urriola en *Hija de perra* es la de una escritura tráfuga, un ejercicio que pesa sobre el cuerpo para dividirlo en partes esenciales y hacerlas partícipes de una ciudad nocturna. La escritura como actividad se muestra como una instancia que concita el recuerdo, frente a lo cual es necesario persuadir al vagabundo, el vagabundo de una perra que va y viene por el trazo de la escritura.

1.3.5. Paula Ilabaca: *La niña Lucía*

Hacer referencia de la obra de Paula Ilabaca (Premio Pablo Neruda de Poesía Joven 2015) implica hablar de discursos poéticos que mezclan espacios urbanos sobre el cuerpo de la mujer. Ilabaca crea en este poemario un discurso circular y aparentemente alucinado para dar cuenta de abusos sobre una entidad corporal. En el imaginario que conforma la “trama” del poemario aparecen tres figuras preponderantes: la de un ángel, la de la madre y la de una niña o joven, llamada precisamente Lucía. A este conjunto se le suman diferentes elementos que dan consistencia al discurso planteado por Ilabaca. Dichos elementos son, entre otros, un rosario, el fango, la leche o el carey.

Estructuralmente, *La niña Lucía* aparece como un habla forzada a recuperar un sentido. La ciudad, en este caso, es cifrada a través de un *shock*, un espasmo, un no recuperarse frente al dominio de otro cuerpo:

lucía dice me dan ganas de morir si veo en un rincón unas alas / pequeñas enanas lucía dice en un rincón aletean / yo di ella me da ganas ella me da ganas de acabar si sobra el barro no / si lo mira y hace de rodillas lo que quiera él [...] / ella piensa acábame él dice ella dice maldito ángel hago todo lo / que quiera por acostar / (el carmesí de su son cosas que yo no puedo / si me tomo la cabeza digo el carmesí si tomo su cabeza digo el / carmesí de sus / son cosas así como la gota de leche la última gota de leche así como el carmesí / si late duro / ayer pasó un misterio

ayer si estaba roja yo no podía mamá si / estaba roja no. (Ilabaca 2004: 246)

El ángel perpetúa el daño y la acometida. Dibuja la ciudad en la huida o en el flujo placentero que emana del cuerpo de Lucía. Se trata de un cuerpo anómalo frente al que Lucía intenta rebelarse. La voz poética no logra entender si aquello es algo bueno o algo malo:

Ella dice y si yo encierro esta voz en una caja muy negra / ella balbucea reza y yo digo repito oraciones / abrir la mano de la llaga palpar su pecho entrar y contraer su corazón / resulta que su corazón se iba por Santiago su corazón de carey y leche su corazón. (Ilabaca 2004: 242)

La ciudad aparece, en síntesis, a partir de cuerpos alterados y a través de los seres ultrajados. El discurso es la imitación de un cuerpo que grita y de un ser que no logra hilvanar o definir lo que le sucede.

1.3.6. Gladys González: *Gran Avenida*

Escrito en 2004, *Gran Avenida* de Gladys González es un texto que se construye a partir de una épica callejera. Estructuralmente está constituido por dos apartados: “Paraderos” y “El tatuaje de la última batalla”. González crea una hablante que asume un rol de vagabunda y de excombatiente en las zonas comunes de la ciudad. La autora dibuja en este poemario a un ser que retoma la calle: los paraderos, los peldaños, los taxis o los cerros de Valparaíso como una forma de alimentar el flujo de la escritura. Esta última se ha forjado a base de una estética del fracaso: golpes, amor callejero, alcohol y música. Siempre música. La hablante de estos textos necesita la precariedad de la calle, de las esporas y de las paredes gastadas. Su gesta no es ni la del centro ni la de las zonas más desfavorecidas de la ciudad. Su gesta se levanta en la zona habitual de la clase media: barrios sin historia, zonas que de tan comunes parecen minimizarse con el flujo de los autos y de la noche. González se entromete en ese deambular y, aunque se cerque, sabe que su flujo está en un rincón vulgar de una avenida, la Gran Avenida.

En su primer apartado, “Paraderos”, González demarca un territorio en el que solo hay sobras y lugares de paso. En ellos, la hablante espera:

EL TERRITORIO DEL CORAZÓN

bajaba del colectivo / y miraba tu calle / desde
Gran Avenida / hasta Santa Rosa / caminaba
/ alrededor de tu casa / marcando el territorio
del corazón como un perro // [...] todas las
noches / te busco / sentada en cunetas
/ donde vas a beber / te espero en el bar / hasta
que se hace de día / y apareces / con un librito
/ en la gabardina / un librito / en el que está
dibujado / mi corazón. (González 2015: 10-11)

La hablante espera, va tras un sujeto tránsfuga; está consumida por la noche. El poema es, por lo tanto, el registro de esos desvelos en las grandes avenidas. González crea una voz que se mueve por terrenos apenas perceptibles, zonas de paso: “por el silencioso crujir / de la pintura hinchada / reventando en un día de lluvia / esparciendo un polvillo rosa / sobre mi nuca” (González 2004: 17). El juego de un lugar común es lo que recorre todo el poemario: la voz central del texto se mueve por lugares de intersticio, en una pausa constante de su ritmo, siempre a la espera de otro. Ella es un elemento más de esos lugares comunes que de tan habituales casi nadie los observa. En el segundo apartado del poemario, “El tatuaje de la última batalla”, la hablante va dejando rastros de sí por toda la ciudad. Se convierte en una especie de Pulgarcito, pero no para dar señales de su propia existencia. Al contrario, las señas se hacen patentes para indicar que aún se sigue en la espera; que todavía se sigue habitando en las zonas comunes de la ciudad. En este caso, el cuerpo es unificado con la tela. Esta se presenta como un verdadero escudo para salir a la calle. La sujeto deviene una con esa otra piel que registra su vida en diferentes modelitos y que, entre corte y corte, algo tienen que ver con el escribir.

Resumiendo, *Gran Avenida* es un libro de camuflaje. González toma posesión de los espacios vulgares de la ciudad para dibujar, por un lado, un estado de latencia, de espera permanente; pero también un tipo de acción que siembra el cuerpo de la hablante por los diversos rincones que atraviesa en esa Gran Avenida de la capital chilena.

1.3.7. Daniela Catrileo: *Río Herido*

Escrito en una primera versión en 2013, *Río Herido* de la poeta Daniela Catrileo se presenta como un entramado de identidades. La hablante

pone en juego diferentes facetas de su personalidad y las echa a correr en las aguas del río. Esas identidades mezclan elementos, tal como lo marca la cita que abre el poemario: “Al fuego de las calles / y las voces bajo el agua” (Catrileo 2013: s/n). La autora muestra un umbral para la palabra y para el discurrir de su río: el fuego como elemento externo; el agua, como materia interna, líquido vital que remueve, pero que al mismo tiempo sana. Las problemáticas que se desprenden del texto tienen que ver, fundamentalmente, con el tema de la diáspora, el mestizaje y el rol de la mujer en la tarea de recuperación de la memoria. Todos estos elementos cobran un sentido desde el punto biográfico de la propia autora: de origen mapuche, es hija de migrantes del sur del país que se asientan en la periferia de Santiago en busca de mejores condiciones de vida. Su apellido, *Catrileo*, quiere decir en lengua mapudungun “río cortado” o “río detenido”. De ahí entonces que el poemario implique movimiento ya que precisamente se acude a la imagen del río para demarcar un sentido de viaje, migración y memoria. La diáspora se entiende entonces como un diálogo con diferentes lugares teniendo como base una actividad escritural que funciona como una pulsión.

Estructuralmente, *Río herido* se compone de dos apartados: “Cesura: testimonio del accidente” y “Todo río contiene un corazón de engaños”. En el primer apartado, las aguas del río se mueven de forma lenta. Dejan continuos espacios sin tocar, como si temiera avanzar con rapidez. La voz recreada habla desde una zona lacerada. Una zona que reconoce un flujo como punto de partida. En ese flujo hay distintos espacios y, sobre todo, diferentes disposiciones textuales que hacen de esta primera etapa una carrera que va tomando su propio curso: “incurable / lo que arrastran / las piedras, / sosteniendo el olvido. // No hay olvido / en la niebla del río” (Catrileo 2013: s/n). La hablante denuncia la imposibilidad. Habla de la herida que está y que aparece antes de las palabras. Su hecho crucial es ese: poder decir, poder apuntar el dolor: “¿Cómo escribir un nombre / que nació herido, / antes de ser escrito / antes del origen / de la letra?” (Catrileo 2013: s/n).

El río se muestra como una patria de exilios, de meandros que abren una y otra vez zonas para generar el cuestionamiento: “¿Qué se abre / en el lenguaje de / las aguas?” (Catrileo 2013: s/n). Con todo, Catrileo hace evidente los límites de la lengua cuando debe dar cuenta de la herida: “¿De qué sirve / escribir-

te, si desapareces / en la hoja / en el cauce?” (Catrileo 2013: s/n). La escritura aprende de los movimientos del río. Si en el poemario de Ilabaca (2004) los fluidos dibujaban la ciudad, en Catrileo lo hace el légamo, los sedimentos que el río encuentra a su alrededor. Las palabras son las que habitan la ciudad. La vuelven a replantear y a situar a partir de la combinatoria de diversas materias primas: “Con ceniza de / los últimos árboles / escribo una palabra / en tu frente / antes que todo / desaparezca / mar adentro” (Catrileo 2013: s/n).

En el segundo apartado, “Todo río contiene un corazón de engaños” la hablante incorpora en su propio cuerpo todo aquello que ha movido o rescatado el fluir del río. El agua trae la memoria. Es lo que conforma la vida de los antepasados y lo que, en definitiva, otorga el sello de lo propio: el movimiento: “No he visto llorar a mi padre / La base de todos tus muertos / tiene un ciclo sobre el agua. / Lamer piedras para alimentarnos, volver al barro para izar / banderas del cabello” (Catrileo 2013: s/n).

En definitiva, *Río Herido* recrea el espacio de un cuerpo que necesita del fluir de las aguas para construir sus propia identidad. Coge de la ciudad sus espacios y sus recovecos que modifica a la luz de la periferia, de los antepasados y de la imposibilidad de la escritura o de la lengua para referir el dolor de la separación: “Tengo colgando mi periferia / como fragmento de toda historia. // Herida tengo el fósil y mi llaga / es un horizonte en su discurso” (Catrileo 2013: s/n).

2. Conclusiones

A partir de los poemarios que se han cotejado es posible establecer diferentes modos de relacionar cuerpo y ciudad en la escritura poética por parte de escritoras chilenas. Las estrategias apuntan a trazar mapas de zonas urbanas que resignifican grandes hitos o símbolos tales como torres de comunicación, plazas públicas o imágenes religiosas. En este primer sentido, el cuerpo ciudadano está hecho a base de retazos, de miradas que vigilan cómo fluye el tiempo y qué tipo de personajes deambulan por ciudades como Santiago o Valparaíso.

Además de lo anterior, las autoras reseñadas crean una ciudad polifónica en la que o bien hay espacio para el testimonio y para

destrabar la memoria desde la periferia, o bien la ciudad se presta como un hueco, un paréntesis para que aparezcan voces alucinadas que intentan decir la violencia a través de discursos febriles y deslumbrados. Al mismo tiempo, la ciudad se muestra como un lugar para la reclusión, esto es, como un *tempus* que permite que la escritura emerja en tanto actividad. Sin embargo, ello provoca que el cuerpo de las hablantes aparezca disperso en una totalidad en la que solo abundan las partes y nunca el conjunto. Del mismo modo, la ciudad se aborda desde lugares de paso; lugares poco significativos para el ojo foráneo. Se trata de una ciudad o de un trazado hecho a partir de rincones, paraderos de buses, escalones del metro, entre otros. Ciudad y cuerpo aparecen como una dupla dispersa. No hay una imagen unitaria de ciudad porque tampoco existe en las obras analizadas un solo cuerpo, una sola voz de mujer. Por el contrario, los poemarios obedecen estructuralmente a una recolección de partes que se convierten en un damero, en el caso de Hernández; en distintos tipos de casas y situaciones, en el caso de Berenguer, o bien en una instancia para la reflexión personal en el caso de Urriola. Al mismo tiempo, la ciudad es vista desde la periferia no solo como *locus* sino también como flujos que permiten recuperar diferentes trozos de la identidad. Periferia y movimiento hacen la herida, que en el caso de Catrileo consienten que la escritura discurra a modo de diáspora.

En síntesis, a partir de la comparación de las obras es posible establecer que la ciudad se compone a través de estrategias tales como: i) disgregación del cuerpo y la memoria: Urriola (1998) y Catrileo (2013); ii) acercamiento a los lugares habituales de la ciudad para conformar una escritura del sigilo y la espera: González (2004); iii) relocalización de espacios y trazados: Hernández (1992) y Brito (1984); iv) polifonía y *collage*: Berenguer (1999), y v) Dislocación y enajenación: Ilabaca (2004). Cada una de estas acciones muestra paisajes nocturnos, voces que hacen de la ciudad una zona de movimiento constante, un espacio en donde es posible cuestionar y enfrentarse al poder ya sea que esté detentado por la tiranía, las relaciones domésticas impuestas sobre el cuerpo y el placer, o bien, sobre el propio ejercicio de las palabras.

Bibliografía

- Aliaga, Juan Vicente; G. Cortés, José Miguel; y Navarrete, Carmen (eds.) (2013): *El sexo de la ciudad*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Aros, Pablo (2017): “Visión del cuerpo: un recorrido corporo-textual a partir de los años setenta en Chile”. *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, núm. 4, pp. 91-106.
- Berenguer, Carmen (1999): *Naciste pintada*. Santiago: Cuarto Propio.
- Brito, Eugenia (1984): *Vía pública*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Catrileo, Daniela (2013): *Río Herido*. Santiago: Libros del perro negro.
- G. Cortés, José Miguel (2013): “Orden espacial y control corporal”, en Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés y Carmen Navarrete (eds.), *El sexo de la ciudad*, pp. 13-26. Valencia: Tirant Humanidades.
- Góngora, Álvaro (2009): “El cuerpo en la ciudad. Santiago 1541-1850”, en Álvaro Góngora y Rafael Salcedo (dirs.), *Fragments para una historia del cuerpo en Chile*, pp. 161-216. Santiago: Taurus.
- González, Gladys (2015): “Gran Avenida”, en *Pequeñas cosas*, pp. 5-37. Santiago: Libros del Cardo.
- Griffero, Ramón (2005a): “Río abajo”, en *Diez obras de fin de siglo*, pp. 149-196. Santiago: Frontera Sur.
- Griffero, Ramón (2005b): “Éxtasis”, en *Diez obras de fin de siglo*, pp. 197-242. Santiago: Frontera Sur.
- Hernández, Elvira (1992): *Santiago Waria*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ilabaca, Paula (2004): “La niña Lucía”, en Raúl Zurita (comp.), *Cantares: Nuevas voces de la poesía chilena*, pp. 242-252. Santiago: Lom.
- Lemebel, Pedro (2013): *La esquina es mi corazón*. Santiago: Seix Barral.
- Lihn, Enrique (1983): *El Paseo Ahumada*. Santiago: Ediciones Minga.
- Millán, Gonzalo (1997): “La ciudad”, en *Trece lunas*, pp. 193-281. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Olea, Raquel (1998): *Lengua vibora: Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Onfray, Michel (2011): *Política del rebelde*. Barcelona: Anagrama.
- Sepúlveda, Magda (2013): *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Suárez, Juan Antonio (2013): “Ciudad, sexualidad y memoria en el experimental *queer* desde 1970”, en Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés y Carmen Navarrete (eds.), *El sexo de la ciudad*, pp. 61-77. Valencia: Tirant Humanidades.
- Urriola, Malú (1988): *Piedras Rodantes*. Santiago: Cuarto Propio.
- Urriola, Malú (1998): *Hija de perra*. Santiago: Cuarto Propio.