



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Seminario de grado: Cuerpos y espacios de la resistencia: escrituras chilenas actuales
(2010-2020)

“Cuerpos cartografiados”: la formación de lugares y espacios en dos
poéticas migrantes, *Río Herido* de Daniela Catrileo y *Trasandina* de
Ivonne Coñuecar

Informe para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención
en Literatura.

Estudiante:

Daniela Francisca Ulloa Burgos

Profesora:

Alejandra Bottinelli Wolleter

Santiago – Concepción

2020

*El mundo cede vuelve
retrocede
se borra se derrumba se hunde
lejos
deja de ser.
Qué será de nosotros*

Idea Vilariño

AGRADECIMIENTOS

A la infinita paciencia y perseverancia de mi amada madre. A las palabras de aliento de mi padre, que reviven a cualquier alma a medio morir. Al rebotante compañerismo de mi amiga y hermana Camila. A mi hermano Jorge, mi casi gemelo, que en su silencio estridente encuentra siempre el abrazo preciso. A mi pequeño y amado hermano Vicente y sus ojos de mundo esperando en la ventana cada vez que regresaba al sur.

A mi abuelo Jorge Ulloa. Amigo de amigos. Rayuelero. Saludador callejero. Andante de caminos de tierra, pero siempre impecablemente vestido. Campesino, minero y trabajador textil. Por tener siempre tus manos vueltas al mundo, gracias.

A mi abuela Laura Garrido. Por ser el refugio de todo cuerpo errabundo. Campesina, comadre. Matriarca vigilante y sanadora. A tu eterna paciencia desenredando hilos en el atardecer de Tomé.

A mi abuelo Fernando Burgos. Por ser la risa de todos los días de mi vida. Por la sabiduría que te ha entregado la calle y los bares.

A la fortuna de conocer la amistad de Amanda, Andrea, Anjélica, Natalia, Belén, Diego, Matías, Alexis y Nando. Tantos refugios, risas y desbordes, que me salvaron más de una vez.

A mi profesora, guía y tutora de esta tesis, Alejandra Bottinelli, por su total entrega y disposición en el arduo camino de pensar y sentir todas las palabras que fueron puestas en este informe.

A las clases y presencias iluminadoras de las docentes Romina Pistacchio y Maria Soledad Falabella. Mi eterna gratitud a esos espacios provocativos donde la emoción y el conocimiento podían encontrarse al fin.

Pero sobre todo, a mi abuela Gladys del Carmen Sanhueza. Por su infinito amor y ternura. Por enseñarme las rondas de Mistral en esa infancia de goteras y temporales. Por criar dos veces. Por calmar mi angustia incomprensible. Aunque estés en el ocaso de tu memoria, y tus ojos se llenen de olvido, guardaré siempre tus secretos susurrados. A ti, la vida entera.

Índice

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 5 |
| MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO..... | 10 |
| I. El cuerpo en el mundo y el mundo en el cuerpo..... | 10 |
| II. Poesía: enunciación, imagen y ritmo..... | 21 |
| | |
| PRIMER CAPÍTULO | |
| <i>RÍO HERIDO: CUERPO Y ENTORNO DE LA DIÁSPORA</i> | 28 |
| I. ¿Qué se abre en el lenguaje de las aguas?..... | 29 |
| II. Nombrar la periferia: el río vuelto zanjón | 39 |
| III. Después del viaje: el río vuelto calle..... | 43 |
| IV. ¿El río nos podrá salvar?..... | 49 |
| | |
| SEGUNDO CAPÍTULO. | |
| <i>TRASANDINA: MIGRACIÓN Y EXTRANJERÍA EN LA FRONTERA</i> | 53 |
| I. Ser trasandina, ser cordillera..... | 54 |
| II. La infancia será siempre mi patria..... | 74 |
| | |
| <i>EXCURSO: REFLEXIONES SOBRE EL RITMO Y LA ENUNCIACIÓN</i> | 84 |
| CONCLUSIONES..... | 95 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 99 |

INTRODUCCIÓN

Las obras escogidas en el presente análisis forman parte de la escena poética mapuche (y chilena) reciente: *Río Herido* (2016) y *Trasandina* (2017). Esto con el fin de aportar a la discusión sobre la forma en la que se han actualizado los temas referentes a los espacios y lugares poetizados, que han sido parte fundamental de las producciones nacionales.

Río Herido, que tiene su primera aparición en el año 2013 (pero que en 2016 encuentra su edición definitiva), corresponde a la segunda publicación de Daniela Catrileo (Santiago, 1987), poeta y escritora mapuche, gestora de proyectos culturales como el colectivo *Rangiñtulewfü* y la revista *Yene*, que buscan situar la producción literaria, el pensamiento y las artes desde paradigmas antirracistas y descoloniales. Actualmente cuenta con tres publicaciones luego de *Río Herido*. Corresponden a los poemarios *Invertebrada* (2017), *Guerra Florida* (2019); y *Piñen* (2020), una serie de cuentos que presentan su primera publicación dentro del género narrativo.

Trasandina (2017) es la quinta publicación de la poeta, ensayista, periodista y editora mapuche-williche, Ivonne Coñuecar (Coyhaique, 1980). En sus obras se tensionan los imaginarios del lenguaje, la memoria, los cuerpos y los territorios, desde el lesbianismo y la resistencia ancestral del pueblo Mapuche¹. Actualmente se encuentra erradicada en la ciudad de Rosario, Argentina.

Ambas obras se encuentran cruzadas por el problema del desarraigo y la migración. En el caso de Catrileo, este conflicto se canaliza en la comunidad diaspórica, aquellos quienes tuvieron que migrar desde la región de la Araucanía (en el poemario se nombra específicamente a Nueva Imperial) hasta Santiago, desplazándose así, de un territorio marcado por la violencia y constante terrorismo de estado que ejerce el gobierno chileno contra el pueblo Mapuche; a otro centralizado, que niega y homogeniza sus orígenes. Su propuesta poética navega en las orillas de esta identidad que resiste a través de las memorias

¹La autora se refiere a las problemáticas que cruzan sus obras, en la entrevista realizada por la fundación Neruda el año 2019, a propósito de la reciente premiación de su novela *CoyhaiQueer*: <https://fundacionneruda.org/2020/01/neruda-una-puerta-entrada-entrevista-la-escritora-ivonne-conuecar/>

ancestrales y familiares. Su propuesta en relación a la espacialidad y los lugares tiene directa relación con esta memoria heredada, quebrada, pero reconstruida en la poesía que se erige como testimonio.

Coñuecar, por otro lado, escribe sobre el desarraigo de la extranjería en la frontera. Los paisajes y espacios construidos, al igual que en *Río Herido*, aparecen desde la memoria de un pasado que nutre su identidad que no encuentra lugar de apropiación exterior, y que patentiza este estado “en tránsito”.

La elección de este corpus, además de explorar la relación de la poesía contemporánea y los espacios y lugares, permite pensar la particularidad que toma la relación entre los cuerpos específicamente migrantes, y los entornos que acompañan ese movimiento tempo-espacial.

Hasta ahora, la discusión teórico-crítica en torno a *Río Herido* se ha detenido particularmente en los espacios urbanos representados en el poemario. El artículo de Pablo Aros Legrand (2017), publicado en la revista *Ángulo Recto* de la Universidad Complutense de Madrid, titulado “Cuerpos de mujer: La ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile”, realiza una breve descripción de la relación que guardan los cuerpos con la ciudad en la obra de autoras como Carmen Berenguer, Malú Urriola, Gladys Gonzalez, y Daniela Catrileo, entre otras. En el apartado destinado a *Río Herido*, el autor realiza un inventario de temas que podemos encontrar en la lectura del poemario, mas no problematiza el alcance textual que tienen tales temas, ni la implicancia de la poesía en ellos (como ejes temáticos nombra a la identidad, la diáspora y el rol de la mujer en la recuperación de la memoria ancestral). Cabe mencionar, además, que para este artículo se utilizó la edición 2013 del poemario que, sabemos, no alcanzó su versión final sino hasta el 2016.

Por otro lado, una tesis reciente del año 2019 realizada por Tamar Gutiérrez Arancibia titulada “Retornar *weichafe*: la poesía como puente a lo que nunca ha existido, *Río Herido* y *el territorio del viaje* de Daniela Catrileo”, realiza un examen del tema del “viaje” desde una perspectiva feminista decolonial e interseccional latinoamericana. Este excelente trabajo da cuenta, sobre todo, de la especificidad del tiempo en las obras de Catrileo, que escapan de la linealidad cronológica hegemónica. Si bien se menciona a la diáspora, no se analiza su alcance como fenómeno específico de “viaje”, ni la relación que éste guarda en la producción

espacial y paisajística. Por otro lado, la autora señala un “conflicto” o una “contradicción” de la voz poética (53), sin detenerse a pensarla como herramienta particular de la producción en el contexto del movimiento migratorio.

Finalmente, una publicación muy reciente de Gabriela Milone titulada “La ficción de los sonidos: por un materialismo fónico” (2020), nombra brevemente la obra de Catrileo para poner en evidencia la importancia de los estímulos sensibles (particularmente sonoros), sin atender la implicancia (adelanto, importantísima) ni el protagonismo que tienen los sentidos en la producción poética de la autora. En particular, en el poemario que nos convoca.

Por otro lado, las obras de Ivonne Coñuecar han sido extensamente revisadas por Samir Said Soto, quien en 2019 publica un trabajo que forma parte de su tesis doctoral titulado “Imaginarios espaciales del sur en la poesía de Jaime Huenún e Ivonne Coñuecar”; y por la catedrática Fernanda Moraga-García, quien además de publicar diversos artículos y comentarios sobre los poemarios de la autora mapuche-williche, es editora de la antología *Kümedungun/ Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*.

Si bien estas revisiones críticas son fundamentales para pensar la cuestión de los entornos en la obra poética más reciente de Ivonne Coñuecar, no decantan en esta particular forma de desplazamiento que es la migrancia. El análisis de Said soto, por ejemplo, si bien se detiene en los imaginarios espaciales más relevantes presentes en las obras, lo hace desde una “suridad”, es decir, desde una descripción espacial y temporal historizada y simbolizada en el sur de Chile (Said, 184). En el caso de *Trasandina*, adelanto, si bien son importantes los escenarios del sur, particularmente de la Patagonia, como entornos que abrigan una niñez conflictuada, tienen su especificidad y alcance en esta etapa temporal. Serán los paisajes andinos (y el macizo de los Andes en particular) los que toman una mayor relevancia en el desarrollo de esta poética más reciente. Sí me parece importante destacar las lecturas de Said en torno a las relaciones entre experiencia, cuerpo y espacio:

Desde una arista espacial, la autora prefigura un trazado cartográfico en el que la subjetividad, vista como cuerpo y experiencia, es el elemento en el que se construye una identidad ambigua y en desplazamiento de una sujeto conflictuada por la geografía y la memoria (Said, 189)

Said está mirando, sobre todo, la trilogía de *Patriagonia* (2014), que incluye a los poemarios de *Catabática*, *Adiabática* y *Anabática*, que abrazan de manera más patente los entornos del sur de Chile. El fenómeno migratorio presente en *Trasandina*, se acopla muy bien a las hipótesis de lectura de Said, pero alcanza una especificidad mayor en el tratamiento de los desplazamientos, la memoria y el cuerpo. El conflicto de la sujeto de *Trasandina* va a estar dada por manifestaciones específicas que sólo encuentran cabida en la migración trasandina. Lo mismo ocurre con las espacialidades “topolésbicas” estudiadas por el autor, y también por Moraga-García (2012).

Si bien muchas de las conjeturas del presente análisis encuentran un espejo en las publicaciones anteriormente señaladas (para mi sorpresa, pues varias de ellas llegaron posteriormente al análisis de los textos poéticos), me parece importante ajustar el corsé temático y relacional en torno a las cuestiones del cuerpo y el espacio ¿Cuál es la relación específica de la producción espacial y los cuerpos, en el halo de los fenómenos migratorios modernos? ¿Podemos hablar sin más de “espacialidad” sin atender a las particularidades de cada uno de los entornos? Esto sería caer en una objetividad sin remedio que no aporta, sino que destruye a la poesía como género y forma particular de expresión. Entonces, ¿qué hace que estas voces puedan ser representativas de las comunidades a las que aluden?

Es por esto, que nuestro objetivo principal es analizar la relación entre cuerpo y entorno en estas obras poéticas: *Río Herido* de Daniela Catrileo y *Trasandina* de Ivonne Coñuecar. Para ello, demarcarán nuestra ruta de trabajo otros tres objetivos específicos:

- a) Dar cuenta de la diferencia conceptual entre las formas del entorno en su vinculación con el cuerpo: paisaje, espacio y lugar, particularmente en el ejercicio de la memoria.
- b) Establecer una relación entre estas formas del entorno vinculadas al cuerpo, y las identidades migrante y diaspórica que se desprenden de los poemarios.
- c) Mostrar de qué manera las voces poéticas de las obras operan bajo las dinámicas de la polifonía y la disociación.

La hipótesis de lectura que moviliza este análisis propone que las poéticas contemporáneas de *Río Herido* y *Trasandina* dan cuenta de cuerpos empalmados a los entornos que describen, dando origen a una “cartografía corporal viva” construida ya no como un mapa estático, sino

como un mapa de lo sensorial, es decir, de los sentidos que perciben los entornos vivos. En la aparición de estos entornos, producto de la experiencia de los cuerpos movilizados en el medio, se produce una diferenciación entre espacio (Lefevre) y lugar (Augé). Esta diferenciación está dada por las diferentes formas de vinculación física y afectiva que disponen los cuerpos. A la par, estos entornos guardan una relación conflictiva con la memoria del *entonces-allá* de la patria abandonada, y del *aquí-ahora* del espacio tiempo hegemónico (Trigo, 274). Es así que las obras evidencian una disociación tempo-espacial de las voces, posibilitando el fenómeno de “polifonía” poética, que guarda directa relación con la aparición de múltiples agentes que nutren y complejizan la experiencia migratoria en *Trasandina*, y diaspórica en *Río Herido*.

La ruta de análisis e interpretación del presente informe se divide en dos capítulos. El primero destinado a *Río Herido* de Daniela Catrileo, y el segundo a *Trasandina* de Ivonne Coñuecar. Esto con el fin de profundizar en las particularidades de cada uno de los poemarios, en relación a los objetivos propuestos.

Además, en un tercer apartado titulado “Excursión: reflexiones sobre el ritmo y la enunciación” nos encargaremos de revisar la forma en la que se mueve el contenido revisado en los dos capítulos anteriores. Destinar un espacio en este informe para las reflexiones en torno a la cadencia y la estructura interna de los poemas y poemarios, surge de la necesidad de entender el discurso poético, como un texto que posee una lógica y jerarquía interna que dialoga y aporta significado a la interpretación poética.

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

I. El cuerpo en el mundo y el mundo en el cuerpo

Para los fines de este análisis, recogemos los postulados de Maurice Merleau-Ponty expuestos en *Fenomenología de la percepción* (1945), en donde el *ser-en-el-mundo* heideggeriano se materializa en la experiencia sensible: “mi cuerpo es aquello gracias a lo que existen objetos” (Merleau-Ponty, 109). El fenomenólogo francés responde al pensamiento dicotómico que separa al cuerpo y consciencia, postulando que “el cuerpo no es algo que tengo o poseo, sino algo que *soy* radicalmente” (Ramírez, 85). Así, como sostiene Mario Ramírez, en una vasta exposición sobre la obra de Merleau-Ponty, “el cuerpo es cuerpo vivido, subjetivo, y la conciencia es alma encarnada, corporalizada” (86).

Por lo tanto, entenderemos el cuerpo como un continuo espacial que hace aparecer los objetos en tanto interactúa con ellos, volcado a la experiencia. Tanto en *Río Herido* como en *Trasandina*, los entornos se configuran porque los cuerpos son potencia creadora que construye el mundo: “mi cuerpo es mi mundo y mi mundo es corpóreo, carnal, y nada más” (Ramírez, 88). En los poemarios, la particularidad que toma esta potencia creadora, se expresa en el empalme cuerpo-mundo. Ambos se funden a través de los sentidos, generando un continuo que no explica, sino que muestra el instante de comunión que se produce en la percepción.

Siguiendo la línea de pensamiento del fenomenólogo francés, David Le Breton propone que “la existencia es, en primer término, corporal” (Le Breton, 7). Desde una mirada antropológica, Le Breton desnaturaliza las formas en que entendemos las corporalidades, en tanto son elaboraciones simbólicas particulares de cada sociedad, superando así los modelos biologistas de la sociología de Durkheim. De esta manera, la escisión que realizan las sociedades occidentales entre mente y cuerpo, entendiendo a este último como un fragmento autónomo –el “tener” un cuerpo” más que “ser” un cuerpo”-, no tienen lugar, por ejemplo, en campos simbólicos representacionales de “sociedades tradicionales con un componente comunitario”, como es el caso de la cosmovisión Mapuche. En ellas, no existe una diferenciación entre cuerpo, persona y la naturaleza que le rodea: el cuerpo no es “interruptor, no marca los límites de la persona, es decir, donde comienza y termina la presencia de un individuo” (Le Breton, 32).

Así, la propuesta metodológica de un estudio sobre el cuerpo “consiste en comprender la corporeidad en tanto estructura simbólica” expresado en “representaciones, imaginarios, conductas y límites infinitamente variables” (Le Breton, 31). Nos proponemos en esta investigación develar la puesta en escena de las representaciones del cuerpo que toman relevancia en los escenarios propuestos por las dos poéticas.

Por otro lado, bajando estos postulados a la experiencia migrante y diaspórica, resulta necesario detenernos en la memoria y el ejercicio testimonial de un *entonces-allá*, es decir, del tiempo-espacio previo al desplazamiento.

“El pasado es siempre conflictivo” (Sarlo, 9). Pensar una poética que habla desde la memoria no está desprovisto de los tropiezos propios que involucra su aparición en los discursos y testimonios orales y escritos. La discusión que genera Beatriz Sarlo en torno al “giro subjetivo”, aunque no resuelve, esclarece la posición privilegiada de la primera persona como portadora de una historia que busca ser reparada a través de la comunicación de experiencias asociadas a hechos de violencia, que en el caso de Daniela Catrileo, refiere a un despojo forzado de un pasado que se guarda y se actualiza en la mantención de la memoria familiar.

Respecto a esto, refiriéndose a las memorias emblemáticas –aquellas que organizan los sentidos de recuerdos particulares- que cubren el periodo dictatorial chileno, Steve Stern destaca una forma de ellas bajo el nombre de “memoria como ruptura lacerante no resulta” (Stern, 5). Se adscriben en esta memoria quienes perdieron parte de su vida por haber vivido las torturas y persecuciones, así como a quienes perdieron parte de su grupo familiar. Esta herida que se porta siempre abierta, no encuentra resolución ni consuelo.

Podemos establecer una relación entre esta forma de memoria, con la pérdida de la vida arraigada a un espacio previo a la migrancia. La persona debe reorganizarse en el nuevo espacio estableciendo una disociación entre el ahora cotidiano, y los recuerdos interiores, en donde se porta el dolor de la pérdida. Este es “un dolor que quita el sentido de la vida “normal” cotidiana y sus apariencias tan superficiales” (Stern, 5).

Retomando las propuestas de Beatriz Sarlo, quien a pesar de sortear las posturas pesimistas de ciertos autores como Benjamin, que anula toda posibilidad de transmisión de una experiencia

en el postrauma, releva la importancia del testimonio en el contexto latinoamericano post dictatorial que exige un reparo de las violencias ejercidas por los regímenes militares:

vivimos en la era de la memoria, y el temor o la amenaza de una “pérdida de memoria” responde, más que al borramiento efectivo de algo que debería ser recordado, a un “tema cultural” que, en países donde hubo violencia, guerra o dictaduras militares, se entrelaza con la política (Sarlo, 26).

Así, las contradicciones teóricas en torno al tono subjetivo de la transmisión de experiencias, particularmente aquellas que “admiten al mismo tiempo la indecibilidad de una Verdad y la [existencia de una] verdad identitaria” (Sarlo, 52), ceden ante la necesidad de resarcir el quiebre social provocado por las violencias dictatoriales. Resulta indispensable para Sarlo, dejar “jurídicamente abierto” los episodios de los terrorismos de estado latinoamericanos, reconociendo la importancia en la difusión de experiencias testimoniales y su discusión para evitar así repetir la historia. Es imprescindible decantar en una forma particular de memoria que se inscribe en el escenario descrito por Sarlo, pero que toma especificidad por el tipo de subjetividad que la porta y que pasamos a revisar a continuación.

Bajo el halo de los fenómenos migratorios modernos, forzados o inducidos, la memoria opera recordando un *entonces-allá* de una patria –real o imaginada- en relación dialéctica con un *aquí-ahora* que abraza de manera conflictiva y diversa, dependiendo de las características del desplazamiento.

Recogemos el trabajo de Abril Trigo “Migrancia: memoria: modernidá” (2000), en donde se destaca el carácter universal y desigual de los fenómenos migratorios en las diferentes zonas geográficas “interrelacionadas mediante complejos regímenes de expulsión y atracción” (Trigo, 273).

Abril Trigo puntualiza que tales regímenes, en el contexto latinoamericano, tienen su apogeo en dos momentos particulares de la historia: la invasión de América, como punto de inflexión de las migraciones modernas; y la revolución industrial de finales del siglo XIX, en donde la acumulación de capital de las naciones europeas posibilita la transformación de los modos de producción, comunicación y transporte, que “afectan la demografía urbano-rural” (Trigo, 274). En esta última instancia, existe una doble acción llevada a cabo por los estados

latinoamericanos modernos: por un lado, se instala una “política de puertas abiertas” de cara al progreso y transformación de las grandes cosmópolis, y por otro, el exterminio indígena propio de sus colonialismos internos.

Sobre este escenario, el autor establece una diferenciación entre tres categorías o formas de desplazamiento: Inmigración, migrancia y diáspora, siendo estas dos últimas representativas de las experiencias descritas en *Trasandina* y *Río Herido*, respectivamente.

El inmigrante moderno, por un lado, en su gran mayoría, no retorna al lugar de origen, lo que provoca un “fuerte sentimiento de pérdida por el mundo familiar abandonado y una elevada disponibilidad a afincarse, a asimilarse, a identificarse con la sociedad receptora” (Trigo, 275). Por otro lado, y posterior a la segunda guerra mundial, el escenario geo-político caracterizado por la transnacionalización del capital y el debilitamiento de los mercados nacionales, da paso a una variada forma de migración que se ha reunido bajo el término de “diáspora” (Trigo, 275).

James Clifford (1994), entra de lleno en el concepto que aglutina un grupo semántico ampliado de palabras tales como refugiado, expatriado, comunidad extranjera o étnica, entre otras (Tölölian en Trigo, 275). Clifford sostiene:

el lenguaje de la diáspora es invocado cada vez más por los pueblos desplazados que sienten (mantienen, reviven, inventan) una conexión con el hogar anterior [...] muchos grupos minoritarios que se han identificado previamente de esta manera, ahora están reclamando orígenes y filiaciones diaspóricas [...] la frase “comunidad diaspórica” transmite un sentido de diferencia más fuerte que, por ejemplo, “vecindario étnico” (310, la traducción es mía).

Así, entenderemos “diáspora” a toda comunidad extranjera minoritaria en la cual sus integrantes mantienen un lazo de proveniencia común de la cual han sido expulsados, y que además retienen y cultivan una memoria de origen (Safran en Trigo, 275). Es este tipo de desplazamiento en el cual se inserta la escritura de *Río Herido*, como veremos en el posterior análisis de la obra.

Es importante destacar la diferencia que realiza Trigo entre el/la sujeto/a de la “diáspora” y el “inmigrante”: el primero de estos, no asimila la sociedad anfitriona, por lo que está en

constante resistencia frente a la cultura hegemónica. El segundo en cambio, desde sus ansias de asimilación, cede ante el escenario receptor, integrándose (Trigo, 276).

Así mismo, la brecha que separa la “inmigración” de la “migrancia”, es precisamente que el segundo, como el/la sujeto/a de la “diáspora”, es inasimilable dentro de la sociedad a la que se traslada. Aquí situamos a la poética de *Trasandina*, que establece una relación con el espacio al que arriba desde el extrañamiento, poniendo en evidencia un conflicto de pertenencia al sentir también el desarraigo con el lugar de origen.

En suma, esta relación con el *entonces-allá* de la patria abandonada, que puede guardar características utópicas de admiración e idealización, o bien de rechazo -reacción que busca la sobrevivencia en este nuevo espacio-tiempo que no es propio-, genera una disociación en el/la sujeto/a en relación a estos dos momentos tempo-espaciales. Por un lado, la comunidad diaspórica asentada en un lugar jamás asimilado como común, alimenta constantemente el anhelo del regreso y la mantención de las características culturales originarias; mientras que el/la inmigrante, “vive en un duelo permanente” (Trigo, 276).

La persona diaspórica, así como el/la migrante, es un sujeto siempre en tránsito, “entre dos mundos” (Chambers en Trigo, 276) que resultan antagónicos por sus valencias culturales en contaste choque. Así, en esta pugna de resistencia de la cultura subalterna e imposición de la hegemónica, “el discurso del migrante [o sujeto diaspórico] yuxtapone lenguas y sociolectos diversos en una dinámica centrífuga, expansiva, que dispersa el lenguaje, contaminándolo con tiempos y espacios otros” (Trigo, 278).

Podemos relacionar esta condición intersticial de la migrancia, con el estudio que realiza Michel de Certeau sobre los caminantes de las grandes ciudades, que encuentra su aparición en el deambular urbano de la voz de *Trasandina*. El filósofo francés afirma que “andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio” (de Certeau, 116).

Indagando en este sentimiento, Gilda Waldman realiza un examen de los exilios y desplazamientos forzados a los que debió someterse el sociólogo polaco Zygmunt Bauman (1925-2017), partiendo desde la invasión nazi a Polonia en 1939. Waldman sitúa a la extranjería (dentro y fuera del territorio nacional) como metáfora de una condición que

caracteriza el mundo contemporáneo. Aquí, las diásporas junto a los “flujos culturales y espaciales transnacionales [...] problematizan las nociones de pertenencia y arraigo” (Waldman, 362). Es una especie de deambulaje espectral que lleva a los/as sujetos a movilizarse por educación, trabajo, sobrevivencia, etc.

A partir del desplazamiento, las subjetividades migrantes –individuales o colectivas – se van construyendo en la intersección de un tiempo y espacio de imposición hegemónica (*aquí-ahora*), y el ejercicio de la memoria migrante o diaspórica (*entonces-allá*) (Trigo, 278). Para entender la relación que mantienen estos cuerpos migrantes con sus entornos (pasados o presentes), resulta indispensable atender a la construcción topográfica y espacial que acompañan y se fabrican desde el desarraigo y la extranjería. Para ello, estableceremos una primera aclaración conceptual entre “espacio”, “lugar” y “no-lugar”

El antropólogo francés Marc Augé realiza una primera distinción entre “lugar” y “no-lugar”: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 83). La fragmentariedad propia de la subjetividad migrante, al alero de la “proliferación de no-lugares” en las ciudades modernas, lleva a los/as sujetos a “reconstruir la espacialidad perdida no sobre la materialidad del espacio social, sino en la temporalidad de la memoria” (Trigo, 280). Se busca en la memoria aquello que el espacio presente ya no es capaz de otorgar: un sentido de pertenencia, identificación, es decir, un lugar-imaginado habitable.

Por otro lado, Michel de Certeau complementa las propuestas conceptuales de Augé al distinguir “lugar” de “espacio”. De Certeau reconoce que el primero “implica una indicación de estabilidad”, entendiendo que los elementos que lo conforman coexisten cada uno en su sitio de manera propia y distinta. El espacio, por otro lado, implica movimiento, en tanto

se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movibilidades [...] A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio” (129).

Así, en mutua relación, “el espacio es un lugar practicado” (De Certeau, 129). Esta construcción espacial desde el movimiento y la acción, es lo que el filósofo Henri Lefevre entiende por “práctica espacial”.

Lefevre ejecuta un examen del espacio construido en correspondencia a las relaciones sociales y las relaciones de producción. En su obra *La producción del espacio*, no sólo realiza una caracterización del espacio desde su origen, sino que indaga en “la génesis de la sociedad actual a través y por el espacio producido” (Lefevre, 58), diferenciándolo de otras producciones históricas, como la romana y la medieval.

Como dijimos, la subjetividad migrante o diaspórica, que son las que nos interesan en este análisis, se generan en la intersección de la praxis social (*aquí-ahora*) y el ejercicio de la memoria (*entonces-allá*). Lefevre formaliza una trialectica del espacio que vendría a exponer tres experiencias posibles en el espacio social (en una sociedad capitalista avanzada):

- I. La práctica espacial: que refiere a la “producción y reproducción de lugares específicos y conjuntos espaciales propios de cada formación social”. En palabras de Trigo, este espacio es “producido por flujos físicos y materiales” (Trigo, 280), es decir, un espacio práctico. Tales flujos implican “a la vez un nivel de competencia y un grado específico de performance” (Lefevre, 92).
- II. Las representaciones del espacio: vinculadas a “relaciones de producción”, a un “orden” impuesto (Lefevre, 92). Estas están dadas por conceptualizaciones del espacio en términos de planos urbanos y subdivisiones ingenieriles.
- III. Los espacios representacionales: ligados a al lado “clandestino y subterráneo de la vida social, pero también al arte” (Lefevre, 92). Trigo lo rotula bajo el nombre de “espacio subalterno localizado”, y agrega a este concepto “la cultura y la imaginación (familia, casa, pago, rituales, tradiciones, deseos cotidianos)” (Trigo, 280).

El nivel de especificidad alcanzado por las propuestas de Lefevre nos ayudará a esclarecer de qué forma el cuerpo interacciona con estos espacios representacionales, y si es que, efectivamente, son posibles tales experiencias en el contexto de la migrancia y diáspora.

Desde otra disciplina, y viniendo a complementar las propuesta sociológico-filosóficas de Henri Lefevre, se encuentra el geógrafo Yi-Fu Tuan. La lectura topográfica que realiza del espacio nos sitúa en la vereda de la percepción sensorial humana y las visiones del mundo material (natural o artificial) que de ella se dependen. El giro sensorial que le otorga Tuan a la relación de los/as sujetos con el mundo, construye un puente entre las categorías recién expuestas –Augé, de Certeau y Lefevre-, y los poemarios.

La propuesta de relación valorativa de la sensorialidad humana con el espacio, es muy cercana a lo que en el campo de la Lingüística entendemos por *Relativismo lingüístico*, en particular, la influencia de la lengua materna en las diferentes culturas. Sin ir muy lejos, Tuan no se muestra determinante respecto a la implicancia del entorno en nuestras capacidades de percepción, aunque sí explicita una fuerte influencia.

Primero, se entiende como percepción tanto a “la respuesta de los sentidos a los estímulos externos, como el proceso específico por el cual ciertos fenómenos se registran claramente mientras otros se pierden en las sombras o se eliminan” (Tuan, 13). Esto resulta imprescindible cuando las voces poéticas de *Río Herido* y *Trasandina*, rescatan ciertos paisajes naturales que terminan integrándose en el cuerpo representado.

Reflexionado sobre las perspectivas culturales y las distintas conceptualizaciones subjetivas del entorno, decanta en el concepto de “Topofilia”, que refiere a estas “manifestaciones específicas del amor humano por el lugar” (Tuan, 129). Veremos que las voces poéticas de las obras a tratar sienten una fuerte conexión emocional con ciertos paisajes, mientras que otros se rechazan por constituir una amenaza para la supervivencia de aquellos.

El autor plantea que la permanencia prolongada del sentimiento topofílico está en directa relación con el parentesco que tenemos con el lugar mismo: “porque es nuestro hogar, el asiento de nuestras memorias o el sitio donde nos ganamos la vida” (Tuan, 130). Más adelante en su análisis dirá que “la apreciación del paisaje resulta más personal y perdurable cuando se combina con la memoria de acontecimientos humanos” (Tuan, 133).

Ponderando, tanto “lugar” y “espacio” no son necesariamente dicotómicos. Pero es necesario, para los fines de este informe, acentuar que el segundo es el sitio que se encuentra ordenado/normado por el poder hegemónico. Allí se articulan formas de comportamiento,

movimiento e interacción de las subjetividades. Desatender ese “performance” (de género, raza, clase, etc) implica una violencia, una retirada, es decir, un “atrincheramiento en un lugar familiar desde el cual organizar incursiones y escaramuzas” (Trigo, 281). Así, se re-sitúan aquellas disidencias corporales que no encajan en las vías amatorias, sexuales, relacionales e históricas convencionales, en “espacios representacionales” que se fugan de la tiranía del orden hegemónico. Esto resuena agudamente en *Trasandina*, en particular la relevancia de las relaciones lésbicas como espacio de resistencia. Esto será atendido más extensamente en el capítulo 2.

Atendiendo nuevamente a la producción de la subjetividad migrante/diaspórica, precisaremos en dos fenómenos –disociación y polifonía- que aparecen en la articulación de este discurso resistente respecto al *aquí-ahora* hegemónicos, y que a la vez se emplazan en el movimiento –real o imaginado- entre espacios y tiempos disímiles y en tensión.

La “multifocalidad” tempo-espacial propia de la voz migrante, se construye no sólo en base a un “yo” en movimiento, sino a unos otros que acompañan, discuten, atacan y construyen a esta subjetividad. Un ejemplo de esto en la comunidad diaspórica, es la constante retroalimentación interna, que busca mantener la distancia con el espacio hegemónico del *aquí-ahora*; o, el orden mismo de este último que destina ciertos sitios por donde las corporalidades disidentes deben circular. Por lo tanto, el discurso producido por la subjetividad migrante se encuentra en diálogo con muchos frentes de manera simultánea.

Mijaíl Bajtín llama “polifonía” a esta forma de observar las producciones discursivas desde “la presencia simultánea de diversas autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo y voces sociales e históricas” (Puig, 308). Esta simultaneidad puede estar dada tanto a nivel de discurso como de enunciado, entendiendo que el lenguaje mismo se debate entre unas “normas lingüísticas que centralizan el pensamiento ideológico”, y unos usos que “amplifican y profundizan [al lenguaje] conforme sigue viva la lengua” (Puig, 380). Esto es lo que Bajtín llamó “las propiedades dialógicas de la palabra” (Puig, 380).

En *Problema de la poética de Dostoievski*, el teórico sitúa a la polifonía como una finalidad artística dentro de las novelas del autor ruso, en donde se presenta esta pluralidad de conciencias diferenciadas (Bajtín, 17). En el presente trabajo, intentaremos develar su

función específica dentro de la producción poética migrante/diaspórica, en tanto mantención de una memoria ancestral, como el distanciamiento o conflicto con el aquí-ahora.

Por otro lado, Bajtín agrega que “la esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía” (Tuan, 38). Mi propuesta de lectura matiza este postulado, ya que no nos encontramos en el terreno de la narrativa. El carácter ambiguo de varias enunciaciones dentro de los poemarios, como veremos, es precisamente una herramienta que permite que la polifonía lírica se manifieste.

Por otro lado, y como ya fue introducido, la disociación es parte constitutiva de la subjetividad migrante, en tanto se conforma en el cruce de dos tiempos y espacios: el de la praxis social junto al ejercicio de la memoria. Pero cuando esta subjetividad está cruzada, además, por experiencias de violencias sistemáticas o despojos traumáticos, tal disociación adoptará otras formas.

“Cuando la narración se separa del cuerpo, la experiencia se separa de su sentido” (Sarlo, 33). Al no reconocermé en la comunicación de la experiencia traumática, me sitúo fuera –sin salir- de mí para re-crear el sentido del relato. En términos de Kristeva, estaríamos frente a un discurso “abyecto”, que ve perturbada la identidad enunciativa, y que se articula en un doble tiempo: “tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación” (Kristeva, 17).

Abril Trigo también subraya el proceso disociativo del Migrante o sujeto diaspórico:

“para protegerse del dolor de la pérdida y la ansiedad por lo desconocido, procede a una disociación ya sea denigrando el allá-entonces y exagerando su admiración por el aquí-ahora, o idealizando a aquél como utopía y verificando a este último en tanto distopía” (274).

Aterrizando el fenómeno disociativo en la conceptualización clínica –entendiendo que existe una violencia en el desarraigo del espacio natal-, entenderemos “disociación estructural” a la “división de partes experienciales de la personalidad, sistemas de ideas y funciones, cada uno de los cuales produce un “sentido del self”” (Díaz-Benjumea, 11), es decir, la percepción que genera la propia persona hacia sí. Esta forma de “despersonalización” implicaría una

“separación entre el yo observador y el observado”, que variaría su severidad dependiendo de la naturaleza del trauma (Díaz-Benjumea, 11).

El tema de la infancia, es relevante en la obra de Ivonne Coñuecar, en tanto la posiciona como espacio-lugar desde donde se desplaza hacia el ahora. En este sentido, la infancia es el espacio natal al que constantemente se vuelve a la memoria, y que está rodeado de violencias y abusos. Es indispensable que dediquemos unas líneas a esta forma particular de violencia que se encuentra en *Trasandina*. Respecto a la respuesta “adaptativa” de las/os niñas/os que son abusadas/os a muy temprana edad:

“la disociación permite a la persona continuar relacionándose de una manera doble con su figura significativa, sin notar las contradicciones inherentes, como el niño que es sujeto de abuso sexual en casa y que puede “olvidar” los hechos nocturnos y ser como una persona normal durante el día, pero no ha reprimido el abuso, porque durante la noche “recuerda” de nuevo y sabe cómo debe tratar a su figura traumatizante” (Díaz-Benjumea, 11).

Las características de la enunciación de un individuo están estrechamente ligadas al contexto en el que se produce. Así, el “yo” encontrará distintas formas de manifestación en el entorno social. Estas “versiones”, sin embargo, resultan ser parte de una coherencia –relativa- en la personalidad, en donde las experiencias poseen un hilo conductor, más o menos consistente, que las va aunando. En el caso del trastorno disociativo, “las identidades representan las adaptaciones del self a contextos que produjeron un terror y dolor abrumadores y no pudieron ser conectados con el resto” (Díaz-Benjumea, 11).

Para precisar en esto, puntualizaremos en los aportes realizados por Pierre Janet, y posteriormente desde el psicoanálisis, por Sigmund Freud y Sándor Ferenczi, en torno a los distintos alcances de los procesos disociativos.

En primera instancia, Janet elabora una teoría del trauma que parte del sentimiento de terror o agobio asociado a una experiencia límite que, como dijimos, no puede ser conectada “con el resto de la historia personal” (Díaz-Benjumea, 11). La mente en estado de trauma se fragmenta, provocando una serie de “elipsis” en la memoria. Esta fragmentación se presenta como “una consecuencia de una angustia insoportable” (Díaz-Benjumea, 11).

Freud, por otro lado, desarrolla una teoría de la disociación desde la represión. Aquí radica la diferencia entre estos dos autores. Mientras Pierre Janet no admite un “uso activo” de la disociación (sólo al mencionar la fobia a recordar), Freud entiende que si la represión se constituye como defensa, entonces es necesariamente activa, es decir, “incluye una intencionalidad inconsciente” (Díaz-Benjumea, 11).

Ferenczi, por otro lado, y regresando al ejemplo del abuso sexual infantil, desarrolla postulados en torno a la disociación que nace al corromper el lenguaje de ternura niño/a - adulto/a. El psicoanalista sostiene que un “adulto patológico” observa a las/os infantes como sujetas/os sexualmente maduras/os:

El niño desea apego, ternura, pero el adulto, desde sus deseos, lo pone en otra realidad, dando lugar a abusos sexuales. El niño entra en shock, se paraliza por la ansiedad y es incapaz de expresar disgusto o rechazo enérgico, y responde con fragmentación psíquica y automatismo (Díaz-Benjumea, 11).

Queda por verificar de qué manera dialogan estas teorías clínicas en las disociaciones temporales de los desplazamientos migratorios forzados –o no-, en donde la extracción violenta de un grupo humano, y su posterior desarraigo territorial, implican un trauma que es a la vez individual y colectivo, en el caso de Catrileo; o individual respecto a estos hechos de violencia arraigados a la infancia como espacio natal, en el caso de Coñuecar.

II. Poesía: enunciación, imagen y ritmo

El presente análisis se ocupa principalmente de la experiencia migrante desde un testimonio lírico. Nuestro objetivo principal es dar cuenta de la relación entre los cuerpos migrantes y los entornos que abrigan estas experiencias, y que tienen vectores espaciales y temporales (cuando viajamos nos desplazamos físicamente, a la vez que la memoria convulsiona el tiempo y trae al presente pasados y futuros posibles).

Los problemas se multiplican cuando abordamos la poesía desde el testimonio ¿Quién enuncia la experiencia? ¿Debemos inclinarnos sin más hacia un irremediable empirismo que borre toda posibilidad de ficción? De ser así ¿importa el “qué” más que el “cómo” del

discurso? Esto terminaría en el suicidio del poema mismo y la presente investigación padecería de una grave ceguera.

No es nuestro objetivo entrar de lleno en el debate en torno a la lírica autobiográfica y su implicancia –los trabajos de Laura Scarano en torno a la enunciación poética y el nombre del autor resultan muy esclarecedores para entender la mantención del “pacto ficcional” en el terreno de la autobiografía²-. Pero sí debemos precisar nuestra posición conceptual sobre quien dice lo que se dice, para abreviar la brecha con esta discusión.

Pero antes de eso, debemos reparar en qué entenderemos por discurso, enunciación y sujeto de la enunciación. Para ello, recogemos los postulados del lingüista francés Émile Benveniste, quien entiende el discurso como un producto que se elabora en el proceso mismo de la enunciación. Es el acto mismo de producir enunciados (y no el texto de los enunciados) en el que “un mundo invocado y ausente es puesto en relación con el lugar del sujeto” (Calles, 122). Por otro lado, la enunciación es entendida como un proceso, pero también como un lugar, en donde el/la sujeto ejerce sus conocimientos de la lengua. Es el encuentro del hablante con el lenguaje; un “acontecimiento lingüístico” intersubjetivo que se sitúa en un tiempo y lugar determinados (Calles, 124). Las marcas del/a sujeto pueden encontrarse –a través del “yo” explícito, deícticos, pronombres, etc.- o no, y de ello va a depender si la enunciación se encuentra en una modalidad subjetiva o no-subjetiva. Al ser un acto intersubjetivo, podemos entender que la enunciación lírica textual va a completarse cuando un lector/a entre en interacción con el texto.

Complementando la definición de Émile Benveniste, en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov entienden la enunciación como una producción lingüística de frases o series de frases, que son asumidas por un hablante en circunstancias espaciales y temporales precisas, siendo su unidad de análisis “la huella del proceso de enunciación en el enunciado”, es decir, los elementos pertenecientes al código de la lengua (Ducrot y Todorov, 364). El término “discurso” no figura en la terminología seleccionada por estos lingüistas.

²Me refiero aquí a dos ensayos: Scarano, Laura. “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”. *CELEHIS- Revista del centro de Letras hispanoamericanas* 22 (2011): 219-230; y Scarano, Laura. “El continente oscuro: poesía y autobiografía”. *L. Funes, Hispanismos del mundo: Diálogos y debates en (y desde) el sur* (2016): 411-421.

Volviendo a Benveniste, ese “lugar” producido en el discurso por el proceso de la enunciación es lo que entenderemos por sujeto de la enunciación. No es un “sujeto productor” sino un “sujeto producido”. En fin, es un efecto del discurso (Calles, 122). Esta definición no es lejana a lo que en poesía se entiende primariamente por “sujeto lírico”. Este no es una entidad anterior al texto, sino un devenir de la lectura.

Esta distinción posromántica entre sujeto biográfico y sujeto lírico, es el punto de partida de la problemática expuesta anteriormente. ¿Cómo mantener la distinción entre estas dos figuras, cuando la experiencia que se testimonia tiene un germen empírico?

El verdadero problema, tal como lo destaca Dominique Combe, no reside entre el autor y el/la sujeto lírico, sino entre este último y un autobiógrafo que se posiciona como sujeto de la enunciación (Combe, 139). Esta posición autobiográfica se presenta de maneras diferentes en ambos poemarios (nos ocuparemos de esto en el *Excursus*), pero se anudan en el mismo problema de la ilusión referencial. Frente a esto, Combe sostiene lo siguiente:

Más que inscribir las obras en categorías genéricas <<fijistas>> como autobiografía y ficción y oponer *sub specie aeternitatis* un yo lírico a un yo ficcional o autobiográfico, sin duda sería recomendable abordar el problema desde un punto de vista dinámico, como un proceso, una transformación o, mejor aún, un juego. (Combe, 145).

La basta discusión metodológica en torno al sujeto lírico dentro del pensamiento alemán de finales del siglo XIX y gran parte del XX –principalmente las aportaciones de Margarete Susman, Oskar Walzel, Hugo Friedrich, Kate Hamburguer y K. Stierle- enmarcan la re-descripción retórica del sujeto empírico por el sujeto lírico, entendiendo que este último se desvía del sujeto autobiográfico al posicionarse detrás de una “máscara de ficción” (Combe, 145). En otras palabras, el/la sujeto lírico se encuentra con el/la sujeto empírico, sin confundirse mutuamente, pues el primero lleva a cabo un desplazamiento metonímico que termina generalizándolo. Esta propuesta tiene como base los postulados de Margarete Susman sobre carácter mitológico del sujeto lírico –posteriormente ampliados por Walzel y Friedrich al hablar de poesía despersonalizada-. “Es en tal desvío -postula Dominique Combe- donde se abre el espacio de la ficción en la poesía” (Combe, 146).

Esta puntualización en torno al carácter ficcional del/a sujeto lírico, y que es calificado como mítico por Susman, tiene como principal consecuencia la intemporalidad del proceso de enunciación. Por ende, el tiempo y lugar requeridos para llevar a cabo el acto enunciativo, es decir, el encuentro del/a sujeto de la enunciación (que aquí es el sujeto lírico) con el código de la lengua, son universalizados y generalizados (Combe, 147).

No voy a recoger, por otro lado, la propuesta deshumanizante y despersonalizante del sujeto lírico que más tardíamente postula Hugo Friedrich, a propósito de la poesía simbolista francesa. Friedrich mira sobretudo la obra tardía de Mallarmé, que en última instancia borra todo indicio ilocutivo –me refiero aquí a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Esto, más que resolver, multiplica los problemas en torno a la referencialidad, que pueden eludirse en la obra del poeta francés, mas no en los poemarios que nos convocan hoy.

En este escenario de fictivización del sujeto lírico, me parece pertinente destacar los trabajos realizados por Laura Scarano en torno a la aplicación de la autoficción en poesía. Esta noción propuesta por Serge Doubrotsky –principalmente usada en la narrativa- nos permite como lectoras acomodarnos en un movimiento pendular entre la representación ficticia del sujeto lírico y la identidad autorial. En palabras de Scarano: “la figuración autoral se ofrece con plena consciencia de su carácter ficcional, pero supone la existencia del escritor como dato decisivo que opera en el proceso integral de la semiosis” (Scarano, 413). Es lo que Manuel Alberca ha propuesto como el “pacto ambiguo”, que media la coexistencia del pacto ficcional (lectura que admite una irrealidad pero verosimilitud, en este caso, del sujeto lírico) y el autobiográfico (que borra sin más las fronteras entre el autor y la enunciación lírica): la referencialidad real se presenta como una simulación (Alberca, 11). En palabras del propio autor:

Justamente la autoficción se ofrece con plena consciencia del carácter ficcional del yo y, por tanto, aunque allí se hable de la propia existencia del autor, no tiene sentido, al menos no es prioritario, delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto propone ésta simultáneamente como ficticia y real (Alberca, 11).

En la presente investigación no buscamos de ninguna manera anular o matizar la ambigüedad entre estas dos instancias. Todo lo contrario: admitimos como herramienta metodológica enfrentar el problema, aceptando la coexistencia (no menos conflictiva por ello) de ambos

planos en el instante de la lectura. Es por esto que la aplicación de la autoficción en el presente análisis opera como un dispositivo modal, más que como un subgénero literario (tal como lo plantea también Laura Scarano).

Por otro lado, los tratamientos particulares de poetización del nombre propio, que tienen distintos alcances en ambos poemarios – *Trasandina* nombra a una Ivon, que se presenta cercana y lejana al antropónimo de la autora por su modificación léxica; y *Río Herido* poetiza el nombre del padre que da por título al poemario, realizando una traslación idiomática- serán atendidos posteriormente en el capítulo tercero.

Hasta aquí lo concerniente al/a sujeto de la enunciación lírica.

Respecto al concepto de enunciado como unidad de análisis de sentido global constituido en el proceso de enunciación, recogemos los postulados de Octavio Paz en torno a la frase poética como unidad significativa del poema:

La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa [gramatical], sino el ritmo (Paz, 51).

Atendiendo a las particularidades de la estructura poética, Octavio Paz pone en relieve el ritmo como función distintiva del poema frente a las otras formas literarias. El autor mexicano entiende a la poesía como un regreso a un tiempo original, previo al lenguaje articulado que concretiza y conceptualiza el mundo, eliminando en apariencia sus ambigüedades. Paz sostiene que la poesía toma la palabra para desplazarla a un “estado original” donde reconquista sus valores plásticos y sonoros, por medio del ritmo (Paz, 52).

En sus célebres reflexiones en torno el fenómeno de la poesía en *El arco y la lira*, Octavio Paz dedica al ritmo una sección completa en su apartado sobre el poema, en la búsqueda de características significativas que la diferencien de otras formas textuales. Por otro lado, no concede a la métrica una posición determinante en la existencia del poema y, en última instancia, de la poesía. Esto diferencia al *El arco y la lira* de los manuales tradicionales que se presentan como reservorios de conceptos, desprovistos de todo análisis de la implicancia

y relación entre la forma y el contenido. Y es que en esta serie de ensayos, Paz se presenta como lector y expone sus postulados cual testimonio de su encuentro con el poema.

Las formas métricas no reciben especial atención porque, según Paz, nacen también del ritmo. La medida sonora nos puede dar luces sobre un procedimiento técnico, pero nada nos dice sobre la naturaleza del sentido del poema. La razón por la que dos poemas de una misma medida métrica no puedan homologar sus identidades, es precisamente porque, a pesar de tener un mismo conteo silábico –cuantificación del verso- no poseen el mismo ritmo, dado por los golpes acentuales prosódicos y los silencios (Paz, 71). El poema, concebido como unidad, es una entidad individual e irrepetible gracias al ritmo:

El ritmo es inseparable de la frase; no está hecho de palabras sueltas, ni es sólo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido. Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: la frase poética, el verso (Paz, 70).

El verso es liberado de la tiranía métrica y se presenta como unidad rítmica. El verso libre contemporáneo, por lo tanto, encuentra su sentido en dos factores que constituyen al poema, finalmente, como poesía: ritmo e imagen.

“El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo”, dice el autor (56). Frase poética, ritmo e imagen son la tripartición de un mismo fenómeno que se nos presentan indistintamente en la lectura. El tiempo del poema es, según Paz, el del mito. Este último transcurre en un tiempo arquetípico que vuelve sobre sí porque es pasado y futuro convocados en presente que recrea constantemente esas posibilidades temporales al momento en que los versos son pronunciados (64). Esto tiene directa relación con lo que postula Margerete Susman sobre el sujeto lírico, mencionado anteriormente.

Octavio Paz entiende imagen de la siguiente manera: “toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema” (98). Esta sería una definición empobrecida de la teoría discursiva de Benveniste, si no fuera porque Paz puntualiza que la naturaleza de estas expresiones verbales –frase poética- es la ambigüedad semántica: “todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases” (Paz, 98). Por lo tanto, la imagen se

presenta como una potencialidad significativa que, por esta misma razón, no puede aspirar a ser una verdad.

Toda frase puede ser explicada por otra frase. Paz sostiene que el sentido de la imagen no es otro que el de la imagen misma: “El poeta no quiere decir: *dice*. [...] La imagen no es medio: sustentada en sí misma, ella es su sentido. En ella acaba y en ella empieza” (Paz, 110). Como unidad múltiple y autosuficiente, la imagen no se anula por habitar contrarios ni desemboca en un sinsentido, sino en algo que sólo puede ser explicado por ella misma. De nuevo: ritmo, imagen son el sentido mismo de la frase poética que hace del poema, poesía.

Finalmente, el autor distingue la textualidad poética de la prosaica, porque precisamente esta última aspira a la coherencia y claridad conceptual, resistiéndose al núcleo de sentido plural asignado a la frase poética (Paz, 68).

Queda por puntualizar, aunque parece evidente, que el corte versal no es requisito para la existencia de la poesía. De hecho, Octavio Paz llama poema a obras como *Alicia en el país de las maravillas* o *El jardín de los senderos que se bifurcan*, ya que las frases que se suceden no obedecen al orden conceptual sino a las leyes de la imagen y el ritmo (Paz, 72). Veremos más adelante si los textos no versados de *Trasandina* pueden entenderse también como poesía en prosa.

Hasta aquí nos hemos referido principalmente al poema en tanto estructura enunciativa y a sus elementos diferenciadores –ritmo e imagen- como discurso poético. Queda por develar la función e incidencia que tienen estas herramientas en el desarrollo de los temas particulares de cada poemario, y así poner en evidencia que el lenguaje literario en general, y poético en particular, es una compleja estructura de relaciones que va más allá de la suma horizontal de sus recursos retóricos y sintácticos.

PRIMER CAPÍTULO

RÍO HERIDO: CUERPO Y ENTORNOS DE LA DIÁSPORA.

Katrü-Lewfü: río cortado, desviado, roto³. Un regreso al origen, a la búsqueda testimonial desde la palabra que identifica al padre. *Río Herido* es un relato que emerge desde la cesura del tiempo y que es devuelto en la voz histórica de la hija. El tiempo está quebrado porque aparece el testimonio que emerge para romper con la oficialidad histórica, y que por ende, trae consigo una actualización que amplía, diversifica, las posibilidades de pensar el ser mapuche de la diáspora.

Beatriz Sarlo observa la relación indisociable entre comunicar la experiencia y el cuerpo, sacar la voz en pos de batallar la atrofiante amnesia del silencio: “el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, *lo común*” (Sarlo 29). No obstante, la voz poética, en plena consciencia del problema entre comunicar una experiencia que deviene de la pura oralidad, que no encuentra su nicho en una grafía que le es ajena, supera este paradigma apropiándolo en los versos, constituyéndolo como uno de los muchos vectores que aparecen en el sondeo del origen.

La siguiente dedicatoria abre el poemario: *Al fuego de las calles / y las voces bajo el agua*. La voz. Extensión sonora del cuerpo vivo. El espacio urbano arde mientras la existencia corporal se guarda en el sonido al interior del medio líquido que es apellido, paisaje, cuerpo e identidad. Esta polisemia va a travesar todo el poemario.

La memoria desborda el cuerpo, lo inunda para hacer aparecer los paisajes que acompañan un pasado, que también es presente al explorar las posibilidades de pensar el Katrü-Lewfü en

³En una columna titulada “Mi apellido Catrileo”, Daniela realiza la traslación idiomática de su apellido (*küpalme*), para situar su historia familiar. Pero también, para extender este significado a otros *pu lamngen* que representan la resistencia del pueblo mapuche y la comunidad diaspórica. “Mi apellido Catrileo, proviene de dos palabras: “katrü” que significa corte y “lewfü” que significa río. La primera vez que supe esto, tenía pocos años. Una profesora me lo dijo en el colegio. Luego, un poco más grande, un profesor de historia me lo reiteraba, aunque ya lo sabía. Ambos me dijeron que mi apellido significaba “río cortado”. Lo recuerdo bien, porque en ese entonces alguien bromeó con que mi apellido parecía “agua estancada”. Esa imagen del agua y del río, me siguen hasta hoy. Por eso no es azaroso que el primer libro que escribí lo llamé “Río herido”, resignificando poéticamente la escisión. De alguna manera, quise no ser agua estancada, ni agua cortada, sino que herida. Un afluente que porta la llaga y ambos elementos son los componentes de mi herencia”. Catrileo, Daniela. “Mi apellido Catrileo”. *Es mi fiesta* [Santiago, Chile] 3 Ene. 2019: s.p Web 5 Dic. 2020.

el aquí y ahora del instante de la lectura. El cuerpo inscribirá la herida de la identidad quebrada de la diáspora, y por extensión, también lo harán los paisajes, que hacen eco de la experiencia testimoniada. Ser-en-el-mundo-de-la-diáspora. El cuerpo se vuelca al entorno en la exploración de la identidad en el lenguaje poético.

Cuatro secciones constituyen el poemario: “Cesura: testimonio del accidente”, “Todo río tiene un corazón de engaños”, “Ser incendio en tu cauce” y “Acción fluvial: inmersión”; desde las que se desprenden los cuatro apartados siguientes. Esta decisión metodológica no es antojadiza, obedece al peso de las propuestas que cada sección realiza de los temas expuestos, ganando especificidad tanto en sus tratamientos particulares, como en las voces que enuncian.

I. ¿Qué se abre en el lenguaje de las aguas?

La primera sección titulada “Cesura: Testimonio del accidente”, que aglutina 18 poemas no titulados, ya nos da luces sobre la posición que toma la voz poética en torno al acto de comunicar la exploración de su origen, a través del apellido que la posiciona en una historia familiar. Quiebra con ella desde el testimonio, rompe el hilo central para surgir desde su propio lugar de enunciación.

“Este no es mi viaje / este es mi viaje”: son los versos iniciáticos que sentencian la relación que se guarda con los agentes familiares que vivieron la diáspora en primera persona, pero que aún se revelan de manera fantasmagórica, poco precisa, pero no menos presente. Esto nos recuerda a las reflexiones de la escritora argentina Beatriz Sarlo, en torno a las relaciones entre la memoria y el testimonio en *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005). Allí, Sarlo destaca las posturas de Walter Benjamin y Jean-Pierre Le Goff en torno a la imposibilidad de transmitir una experiencia en la modernidad, o en el caso del segundo, entre generaciones (Sarlo, 36). O de Giorgio Agamben, quien sostiene que no se puede testificar de manera completa si no se ha sido “víctima total” (Sarlo, 44). *Río herido* se abre justo en el epicentro de esta discusión: habita la ambigüedad de encontrarse tanto dentro como fuera del testimonio.

Así, los versos exceden estas posturas desesperanzadas al admitir la coexistencia de lo ajeno y lo propio. Abrazar un testimonio heredado –oral y escrito, un apellido es atarse a la escritura- implica una necesaria relectura. Aquel se actualiza en la boca de quien lo enuncia, en la letra de quien lo escribe.

“No hay estructura ni origen” (Catrileo, 12), se lee verticalmente en medio de la hoja a modo de columna vertebral, línea, corte: los grafemas aparecen patentizando la escisión. A medida que se desarma la palabra, cada letra gana su protagonismo, así como su independencia sonora. Lo que quedan son ruidos, gestos de sonidos primigenios. Esta es la contante lucha que intentan contener los versos: ¿cómo escribir un origen que no se encuentra en la escritura, ni mucho menos en la lengua que se utiliza? Se lee en los versos: “¿Cómo escribir un nombre / que nació herido, / antes de ser escrito / antes del origen / de la letra?” (Catrileo, 15). Una de las formas que encuentra es la descripción de imágenes que patenticen esta evanescencia, como veremos más adelante.

habitar

el corte

sentenciada la boca

rota la lengua.

(Catrileo, 13)

Habitar, hacer de la herida un lugar -desde la definición propuesta por Marc Augé, en donde un lugar es tal si posibilita el establecimiento de vínculos identitarios personales ligados a una comunidad, que reconoce su historicidad (Augé, 83)-. Al resignificar el apellido a nivel semántico traduciendo del mapudungun al español, reconoce una identidad inscrita en una cadena de relaciones que es histórica.

El cuerpo inscribe este lugar, al ser el espacio primero de la experiencia. La lengua orgánica está rota, el cuerpo está herido. A la vez, se entiende que el sistema de comunicación que ata el cuerpo a su comunidad, también se encuentra fracturado. Tanto lo orgánico como lo lingüístico se trunca, volviendo a posicionar el ruido y el balbuceo como forma de comunicación, en este punto, aun inteligible.

El filósofo francés Merleau-Ponty, en *Fenomenología de la percepción* (1945), entiende que la experiencia perceptiva comulga con el mundo, pues no existimos fuera de este. Las prácticas sensibles que llevamos a cabo a diario al interactuar con nuestro entorno, son precisamente las mismas que lo generan. No somos una existencia previa al mundo, somos en el mundo. Así, Merleau-Ponty puede pronunciar palabras como estas: “mi cuerpo es aquello gracias a lo que existen los objetos” (110). El cuerpo habita la herida como un lugar, por lo tanto, todo el entorno va a espejear esta llaga:

Incurable
lo que arrastran
las piedras,
sosteniendo el olvido.
No hay alivio
en la niebla del río
(Catrileo, 14).

La herida está en el río, en la niebla. El viaje de las aguas trae consigo el ruido de las piedras, un sonido aún insignificable (que no porta significado), pero que es la matriz del olvido: una masa material palpitante que no puede desaparecer. En este sentido, el olvido es imposible, porque lo porta la herida que es un fenómeno perceptible.

Como dijimos, el problema de escribir la oralidad está acompañado de imágenes que evidencian la evanescencia de la que no es capaz la escritura: el movimiento de las aguas, las piedras arrastradas, la niebla. Estas dan cuenta de que el tiempo del testimonio que se nos presenta es circular y no lineal, pues obedece a las manifestaciones de la naturaleza que están en constante movimiento y repetición. Se lee más adelante, evocando la oralidad: “Un conjunto de fonemas / que se pliegan / al silencio.” (Catrileo, 23).

En esta temporalidad circular aparece el cuerpo en completa comunión con el paisaje:

Es cuestión de tiempo
quitar los trozos de riel
aferrados al cuerpo
y volver a ser gravilla
que bajo el cauce
no pierde su color
(Catrileo, 16)

Estos versos nos recuerdan uno de los episodios más oscuros de la historia nacional. Los “vuelos de la muerte”, helicópteros de la armada chilena que sobrevolaban el pacífico y arrojaban cuerpos atados a rieles, en el intento de hacerlos desaparecer durante la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Dentro de las cuatro memorias emblemáticas propuestas por Steve Stern, que organizan y dan sentido a los recuerdos “suelos” o personales del periodo histórico de la dictadura, se encuentra “la memoria como ruptura lacerante no resuelta” (Stern, 5). En ella, se admite la imposibilidad de superar la pérdida –de un bienestar físico, emocional y psicológico-, producto del trauma que las torturas y desapariciones significaron para las víctimas y sus familiares (Stern, 5).

En un intento de resolver esta ruptura, la autora resignifica el elemento agua que cruza tanto aquella memoria emblemática como la exploración en la memoria suelta de su linaje paterno. El tiempo circular –“volver a ser gravilla”- posibilita pensar otras formas de darle un cierre a la pérdida. En este caso, la comunión con la naturaleza permite pensar que los cuerpos –o las voces- bajo el agua, no perecen, sino que se transforman y regresan en otra materia que admite una permanencia –“que bajo el cauce / no pierde su color”-.

El agua como elemento portador de vida y de muerte, de principios y fines repetitivos, de los ciclos finalmente, alcanza distintos niveles de significación por contener en sí parte de una historia nacional, pero también local y familiar.

Al final, la memoria misma se vuelve líquida, así como el mar escribe y borra su propia presencia a la orilla del mar. Mar y memoria, un mismo elemento contenedor de temporalidades múltiples, pero que “retorna”, dice el mismo poema, “como / la próxima ola”.

Se comienzan a acumular, por lo tanto, imágenes que apelan a esta ciclicidad del tiempo y al carácter regresivo de la memoria:

El eco que resuena
al decir:

es que estamos rotos

como espiral
de caracola al final
del océano.

(Catrileo, 17).

El eco, la ola, la caracola, la espiral. El retorno ineludible refiere también a la insistencia de la herida en el cuerpo. El eco, un sonido que queda vagando y que pierde fuerza con el paso del tiempo hasta diluirse, es el portador de una constante en la identidad. Al descifrar el eco, se materializa el ruido en palabras; al grabar estas palabras en la hoja, se fija su significado, se vuelve aprehensible, táctil. La identidad se escribe en el cuerpo -“la herida es nuestra / evidencia” (18)- y se desborda al paisaje:

El río es voz
que no
calla.

(Catrileo, 19).

El río ya no porta las voces, el río *es* voz. Todo el torrente representa la vibración orgánica de las cuerdas vocales producido por el aire que viene de los pulmones. La naturaleza se hace carne a la vez que el cuerpo se desborda a la naturaleza. En este punto de comunión, lo que antes fueron ruidos accidentales, balbuceantes e indescifrables, ahora se enmarcan en un sistema sonoro que alcanza una significación que le es propia. Es posible preguntar al fin:

¿Qué se abre?
en el lenguaje de
las aguas?

(Catrileo, 19).

Se produce entonces, un empalme entre la sensorialidad humana y los fenómenos de la naturaleza, que en última instancia termina desplazando a la visión como sentido hegemónico con el que aprehendemos el mundo. En su lugar se sitúa la audición, pero más aún, la piel, los tejidos que son cuerpo y paisaje. Por supuesto, la identidad de la diáspora continúa vinculando la experiencia a una comunidad:

El secreto en la rotura
de la lengua
como quién se apuñala
a sí mismo
para salvarse.

(Catrileo, 20)

Como ya habíamos mencionado, la lengua rota patentiza la fractura con el sistema de comunicación propio del colectivo identitario al que se alude, en este caso, la comunidad que se desplazó desde los distintos territorios históricos mapuche por factores exógenos. Uno de ellos fue la ocupación forzada de estos territorios por parte del estado chileno, lo que provocó grandes desplazamientos de comunidades mapuche hacia las ciudades o espacios urbanos (Rain, Pujal y Mora, 347).

En una recopilación testimonial de mujeres mapuche que tuvieron que movilizarse hacia las ciudades, a Santiago de Chile en particular, Isolina de 32 años se refiere al uso diferenciado del mapudungun entre la ciudad y su *lof*:

Y después cuando volvimos, eh, fue como positivo, todo eso. Y, de hecho, mis papás volvieron a hablar *mapudungun*, porque ellos hablaban, pero en Santiago no hablaban. Y ahí, volvieron a hablar *mapudungun* en el campo, ¡eh!, y nosotros a aprender también (en Rain et. al, 356).

El uso minorizado del idioma provocó que las generaciones posteriores a la migración no aprendieran el mapudungun como primera lengua. Este corte generacional ocasionó una desvinculación con las creencias y prácticas propias de la comunidad. Además, las constantes humillaciones y discriminaciones que la población chilena ejercía sobre personas mapuche, provocaron un progresivo desuso de la lengua en el espacio público, de mano con el intento de la comunidad migrante de asimilarse en el espacio-tiempo hegemónico. Apuñalar la lengua es “salvarse”. Así, lo único constante termina siendo la fractura, la herida misma: “la inconstancia permanece / en la fisura” (Catrileo, 21).

“Somos exilio / en la patria del río” (Catrileo, 21). De los varios niveles de significado en los que discurren los poemas, la patria es un lugar en la naturaleza, pero también, la vinculación con la historia del padre y los paisajes que rodean el tiempo anterior a la diáspora (además del idioma en el que hablan estas memorias). Finalmente, la herida ancestral se porta como una marca:

Mis muertos
no son la historia.

Caminan sin lengua
aúllan
como réplicas del signo.
(Catrileo, 22, las cursivas son mías)

pero esta herida encuentra en el aquí-ahora del espacio-tiempo hegemónico, es decir, en las ciudades, una realidad de exclusiones que mitigan la expresión de las identidades migrantes:

En el vestigio de la seña:
nacemos
de rabia
de pobres
de olvido
como musgo en la ribera
(Catrileo, 24).

Henri Lefevre, en la búsqueda de entender la relación entre el espacio mental -las abstracciones físico-matemáticas- y el espacio social -el espacio practicado- (Lefevre, 72), propone una teoría unitaria que comprenda sus formas de producción dentro del capitalismo tardío. Tales producciones espaciales tienen características precisas: tienden a la homogeneidad, fragmentación y jerarquización social (Lefevre, 58).

El sentimiento de alienación, junto con el compromiso de mantener o restaurar la memoria colectiva de la patria original (Safran en Trigo, 275), lleva a los/as sujetos de la diáspora a resistir la identificación con la cultura hegemónica. Esta resistencia implica desarticularse de la “práctica espacial” asignada a los cuerpos –dadas en términos de clase, expresión de género, etc-, y retirarse a lugares reales o imaginados en donde puedan llevarse a cabo prácticas y tradiciones (Trigo, 280), que aseguren “un sentido de pertenencia y seguridad” con la comunidad (Rain et. al, 352). Sobre esta relación entre la producción espacial hegemónica y lo que Abril Trigo llama los “espacios subalterno-localizados”, es decir, este espacio de resistencia “vivido a través de la cultura y la imaginación” (280), señala:

Toda estrategia hegemónica implementa políticas del espacio que requieren, por definición, un mayor y más sofisticado dominio de las coordenadas tempo-espaciales, en tanto toda resistencia subalterna al interior del *espacio* hegemónico implica siempre el atrincheramiento en un *lugar* familiar desde el cual organizar incursiones y escaramuzas tácticas (Trigo, 282).

En *Rio Herido*, ese lugar de atrincheramiento es el cuerpo signado de su identidad herida, empalmado a los paisajes naturales que inscriben la llaga ancestral que insiste en el presente, además de portar un sistema de comunicación dador de sentido. Sabemos también que el carácter de ese empalme deviene de la percepción, mayormente de lo sonoro, pero por sobre todo de lo sensible táctil.

Por otro lado, las palabras que se van acumulando – “evidencia”, “signo”, “seña”, “eco”- construyen el sentido de registro de los fenómenos que evidencian una escritura del cuerpo en la naturaleza:

Un accidente en el mapa
es un paisaje

que escribe
y se borra
en la maleza.

La grafía salvaje
del trueno
en papel
de otro.

(Catrileo, 25)

La escritura indómita del entorno natural es siempre accidental. Va flexionando su propia grafía evanescente. En este sentido, la escritura de la naturaleza –las olas del mar en la arena, el río erosionando la cuenca, el musgo como rastro de la humedad- es circunstancial, por lo tanto, estará presente en el paisaje un tiempo determinado. La “grafía salvaje” es lo más cercano a escribir la oralidad.

Por lo tanto, “el mapa” que propone *Río Herido*, no obedece a lo estático. No sobrevuela el entorno para darle una posición determinada a los objetos. Por el contrario, la forma de cartografiar el paisaje está dada por las actividades de la naturaleza: la constante reescritura de sí misma. Se trata, finalmente, de una “cartografía viva”. Es decir, una producción gráfica y móvil que tiene sus puntos de referencia precisamente en los elementos no constantes del paisaje. En este sentido, podemos entender al texto poético también como un archivo que traza representaciones del entorno, y que se revelan a través del cuerpo que los experimenta.

Esta propuesta de trazar lo inmanente es otra forma de responder a las representaciones hegemónicas del espacio. Lo que Abril Trigo llama “el espacio hegemónico estratégico” corresponde a los planos, la urbanística y las subdivisiones ingenieriles (Trigo, 280). Al proponer una “cartografía viva”, la autora no sólo está proponiendo otras formas de entender la conceptualización espacial, sino también generando nuevas formas de representación desde y para la comunidad diaspórica.

Por último, hacia el final de esta primera sección comienza a aparecer un destinatario, que poco a poco irá revelándose de manera manifiesta.

De tu espalda florecen
un puñado de noches bajo incendio
ese que sólo tú conoces.

Ahora puede llover, te digo.

(Catrileo, 27)

El cuerpo florecido patentiza lo fecundo. La voz adquiere un tono mesiánico que hace aparecer el fenómeno que viene a calmar el incendio que esta segunda persona trae a cuevas. El agua se presenta para apaciguar, calmar; y para salvar de la hoguera, en última instancia:

Con ceniza de
los últimos árboles
escribo una palabra
en tu frente
antes que todo
desaparezca
mar adentro.

(Catrileo, 28).

La ceniza viene a sellar el intento de mediar una escritura que pueda portarse, y que sea fiel a la inminencia oral. La identidad –inscrita en el cuerpo- se propone “no como lugar fijo y estable, sino como proceso de identificación continua y en movimiento” (Rain et. al, 348).

Hasta aquí el análisis ha discurrido en torno a la tensión entre la oralidad y la escritura al testimoniar la historia familiar; la relación entre cuerpo y paisaje, y cómo estos últimos inscriben la identidad diaspórica a través de los fenómenos de la naturaleza, empalmándose a los sentidos. Veremos que en las próximas secciones la voz poética cambia su forma de enunciar para aludir de manera más concreta la realidad de los/as sujetos de la diáspora, principalmente desde la figura del padre y su relación con el recuerdo de la patria abandonada –los paisajes del Wallmapu- , en contraste al espacio urbano de la ciudad de Santiago.

II. Nombrar la periferia: el río vuelto zanjón

El segundo apartado del poemario se titula “Todo río tiene un corazón de engaños”. Además de retomar los temas y tratamientos anteriores, los siete poemas que aquí se aglutinan darán una caída material biográfica a la identidad y los entornos desde la observación al padre y la cosecha de sus memorias del *entonces-allá* de la patria abandonada.

También, aparecen por primera vez marcas titulares que anticipan y direccionan el contenido de los poemas, girando así la intención evanescente que propongo en el primer apartado, a una voz poética que concretiza y emplaza los lugares nombrando el territorio.

La sección parte retomando la vinculación problemática con el río, que sabemos se mueve en varios niveles de significado –la filiación familiar del padre y el cuerpo empalmado a los paisajes vinculados a la identidad diaspórica de aquel-:

Nuestra relación con los ríos nunca fue fácil.

Pueden darnos todo
como podemos perderlo todo.

(Catrileo, 33).

Ante lo incurable de la herida que se porta como signo de una identidad, se admite que renunciar al tiempo circular e intervenir en el devenir “natural” de la cartografía viva, implica una necesaria renuncia a la identidad misma que nace de la oralidad, en favor de una fuerza que fija y ordena. Esta fuerza es representada por la escritura -el orden alfabético-, que se presenta como una ficción débil:

Tengo dos pájaros en la cabeza que me sacuden para verlos
y *decidir el cauce del río.*

En setenta minutos se puede escribir

lo que nos queda de vida
arrastrar esa pierna hambrienta hasta el horizonte
nombrar nietos *por orden alfabético.*

Construir una realidad que pronto te abandona.
(Catrileo, 34, las cursivas son mías).

Incluso detrás de esta ficción escritural que se mueve en un tiempo biográfico lineal que ordena tanto el pasado –ser abuela nombrando a los nietos- como el futuro relativo –escribir en setenta minutos una ruta de vida-, aparece la impermanencia. La esencia sigue siendo móvil, evanescente. Por lo tanto, la oralidad se presenta aquí como la única realidad constante (paradójicamente, ya que a su naturaleza voluble). *La inconstancia permanece*, es decir, el ciclo.

Así, el poema titulado “No he visto llorar a mi padre” abraza esta realidad cíclica y la proyecta en el linaje paterno. Además, las imágenes y paisajes que lo acompañan acusan una realidad marginal de pobreza:

La base de todos tus muertos
tiene un ciclo en el agua.
Lamer piedras para alimentarnos,
volver al barro para izar
banderas del cabello.

[...]
en un charco aún más profundo
que tus pies descalzos sobre el zanjón.

(Catrileo, 35)

Las piedras que alimentan a la vez que evidencian la pobreza material, sitúan a la naturaleza como agente dadora de vida. Por otro lado, la solemnidad del “izar” en el barro, cubre a la pobreza con un halo majestuoso, pero que no precisa de alegorías más que el propio cuerpo. Lo que se iza es el cabello. La imagen es preciosa: alguien naciendo de tierra y agua se expande hacia el cielo dejando que el viento haga bailar las hebras de pelo.

El poema “Respiro hacia adentro olvidando las costillas”, además de reafirmar la marca de clase, nombra el territorio. Se logra así un emplazamiento total del linaje paterno tanto en un

lugar –Nueva Imperial- como en un tiempo determinados –el periodo histórico en el que los trenes conectaban las periferias regionales con sus centros, y con la capital-:

Nueva Imperial y el interior:

*con boca de animal
se figuran relieves en el aire.*

Nacimos con el río herido
una mancha en el costado.

[...]

Desde las esquinas de un país
cruzado por rieles
(Catrileo, 36).

Dentro de este escenario, la voz ya puede nombrar su propia exclusión en el espacio-tiempo hegemónico:

Tengo un río herido
en forma de zanjón
que grita india y me tira a la calle
desprendiendo hijos
en cada vena de su navío.
(Catrileo, 37, las cursivas son mías)

El inscribir la marca de clase transformando el río en zanjón, nombrándose como india y graficando la violencia con la que se expulsa su otredad, tiene como punto de origen biográfico el traslado territorial del padre. Así lo leemos en “A partir de la lluvia”. Claro, entendemos la lluvia como un acontecimiento lineal desde el que se mueve un líquido hacia el extremo contrario. Lo hídrico como antecedente del espacio de la patria primera, desde donde toma distancia. Luego de versar la salida del padre, declara:

Somos este resultado
pequeño sobre tus manos.

Me duele tu hemorragia, le dije.
Me crujen las pieles de tu hendidura
tienes un tajo de río.

(Catrileo, 38).

El dolor en cuerpo ajeno establece una continuidad relacional con la identidad herida. El momento de la partida es también el momento iniciático de la fractura. Se aprehende el dolor del linaje por la unión de la sangre, la herida común en el cuerpo genealógico.

Por último, el poema que cierra esta sección “Soy lo que no construiste en un sueño de niñez”, sella la marginalidad de la experiencia, volviendo a las memorias del padre previas a la diáspora. Allí, elementos campestres como el cerro, los bueyes y la carreta, contrastan con el paso del camión de madera. Este viene a recordar que existe un centro consumidor - extractivista- que acecha con su presencia, y que devora la periferia.

Luego de que el camión pasa “a un costado” (sabemos que también es el lugar del cuerpo en el que se porta la herida), se produce una siega que se mueve a nivel material (por la madera), pero que también tiene un alcance en la integridad emocional del padre:

La raíz en vez
de un corazón volcánico
sesgado por el abandono
de la madre
es un trauma que no responde.

(Catrileo, 40)

El extractivismo del centro (que será el espacio-tiempo hegemónico que recibe posteriormente al padre) también genera flujos de acción en torno a los cuidados primordiales. La niñez aparece huérfana, despojada del referente histórico del cuidado que es la madre. Su precarización acentúa la subalternidad de las comunidades mapuche en Wallmapu, que se sostiene en el tiempo y se replica en la violencia con la que se intenta homogeneizar a las identidades en la capital.

Se lee al costado derecho, un verso que queda colgando de la hoja a modo de eco errante: “*somos periferia somos*” (Catrileo, 40). Esto nos recuerda la sentencia inicial –“Este no es mi viaje. / Este es mi viaje.”- en torno a la doble acción de testimoniar la memoria que es de otro, pero que me construye como sujeta inserta en una comunidad que resiste en un *aquí-ahora*. Pero también, como veremos en los siguientes apartados, expone la acción ineludible de la disociación tempo-espacial a la que se somete el/la migrante. Esta se produce en el intento de resituar la experiencia vital en un espacio hegemónico que es aún ajeno, y que no logra ser un espacio de reconocimiento pleno para el sujeto de la diáspora.

III. Después del viaje: el río vuelto calle.

La tercera sección titulada “Ser incendio en tu cauce” contiene ocho poemas que tienen como escenario principal la vida urbana, posterior al traslado desde Nueva Imperial. En ellos se observa la acción homogeneizante de la ciudad en relación a la identidad diaspórica, pero también la aparición de los/as múltiples agentes que viven la fractura del traslado en distintas temporalidades: el padre, la madre del padre, y las descendencias genealógicas nacidas en la ciudad. Estas voces que emergen dejan entrever el complejo entramado de relaciones que viene a completar el panorama social de la comunidad diaspórica mapuche en Santiago.

La tensión entre oralidad y escritura recorre todas las secciones de manera transversal. Sin embargo, en esta alcanza un nivel de especificidad por retratar la homogeneización lingüística del espacio hegemónico de la ciudad, a través de la escolarización. Así lo vemos en el poema “Aprendemos a leer a golpes”, que en sus tres versos atiende la violencia con la que entra la escritura al cuerpo:

Hasta negar la lengua.

La h muda se extiende al río

que tachaste con la herida.

(Catrileo, 46)

El grafema “h” que no tiene referencialidad sonora, representa el desmantelamiento de la lengua originaria, al imbricarse con el paisaje del río. Este último quedará mudo – imposibilitado de comunicar la relación con el pasado de la patria abandonada- pero también sordo ya que clausura la oralidad de su ruido para imbricarse con la letra que es pura imagen. Paradójicamente, será otro sistema de escritura el que vendrá a mediar esta tensión.

El poema siguiente titulado “La madre está en sueños, me contestó”, versa una conversación entre el padre y la hija, sobre la madre del padre. En ella, el “yo” se confunde entre las voces que hablan. Los versos quedan como un unísono, dando una sensación de ambigüedad respecto a quien enuncia:

¿Quién es tu mamá? Le pregunté.

Yo, acá no soy yo.

La voz también es el relato del eco.

Su rostro es el mío, más no el puñado de piedra
que escriben la arena.

(Catrileo, 47, las cursivas son mías)

El extracto en cursiva puede tratarse de la hija mirando al padre; el padre recordando a la madre; la hija recordando a la madre del padre. Sin intención de precisar esta ambigüedad, que por supuesto obedece a la circularidad temporal propuesta en el poemario, el primer verso que responde a la pregunta -“Yo, acá no soy yo.”- viene a unificar las voces al referirse a una condición intrínseca de la migrancia.

La subjetividad migrante, como propone Abril Trigo, se construye en la intersección del *aquí-ahora* del espacio tiempo hegemónico, y el *entonces-allá* de la patria abandonada que se mantiene presente a través de la memoria (Trigo, 278). La comunidad diaspórica, aquella que por factores exógenos tuvo que desplazarse de su lugar de origen, al resistir la asimilación con la cultura anfitriona, pero teniendo que ceder por razones de sobrevivencia, termina disociando su autopercepción. Esto es lo que llamamos “disociación estructural”, una forma de despersonalización en el que el “yo” se separa para ser observador y observado. No hay, por lo tanto, un pleno reconocimiento de la unidad en la personalidad. Veremos cómo esto sigue operando cuando el padre circula por los espacios urbanos.

Volviendo al tema de la tensión oralidad-escritura, el mismo poema al que nos referimos anteriormente propone un elemento conciliador entre el cuerpo y la escritura:

Yo tengo de su madre
una manta de lana
que borda cada punto
de sus dedos.

Desde el tejido, un lenguaje
que se hunde en la piel

(Catrileo, 47).

La poeta y artista visual Cecilia Vicuña escribe a propósito del mundo textil: “La palabra es un hilo y el hilo es lenguaje [...] La palabra es silencio y sonido / El hilo lleno y vacío” (8). El sistema de escritura textil se hunde en el cuerpo, en la piel que es el interfaz con el mundo exterior. Al apropiarse de la escritura de los hilos a través del contacto, el cuerpo trasciende el tiempo presente y logra conectar con su antepasada. Es el tejido, entonces, el sistema de escritura que se presenta como un puente mediador atemporal, pero histórico.

El cuerpo que circula por la ciudad se empapa de los nuevos paisajes urbanos, pero que en el acto de asimilación, se homologan a los paisajes naturales del campo:

Ver películas
en el Prat de San Diego
olvidar noches
y el desorden del pasto
por calles
que poca agua llevan
más que la alcantarilla de tus ojos.

El escape de paisajes
en el abandono
y la sangre como saliva.

(Catrileo, 48).

La ciudad se construye por ausencia de la naturaleza, mientras que el cuerpo se empalma a la ciudad. Los paisajes se escapan porque no se logra un emplazamiento total en el *aquí-ahora* de la ciudad sin desprenderse de los paisajes previos a la diáspora. Existe una desorientación espacial evidente. Finalmente, se forma un espacio “abyecto” en términos de Julia Kristeva, en donde la enunciación se perturba por el trauma del desarraigo, articulándose en un doble tiempo: está tanto afuera como adentro del centro y la periferia.

En el poema “Niños ocres del sol”, la descendencia familiar aparece igualmente fundida entre los elementos de la ciudad –los cables- y el campo. La familia se “esparce” a modo de siembra, fracturando la distribución espacial rígida que propone una cartografía hegemónica:

como otro cuerpo en la pradera.

Estamos en un mapa que se fragmenta
y con cada piedra formamos un origen.

(Catrileo, 49).

Michel De Certeau destina un capítulo completo dentro de *La invención de lo cotidiano I Artes de hacer* a exponer la relación entre los caminantes o “mirones” y sus desplazamientos y quehaceres en las grandes ciudades. En particular, se refiere al ojo observador que sale del plano urbano de las calles para apreciar el movimiento desde las alturas. Subir a la cima de un edificio implica, para De Certeau, “separarse del dominio de la ciudad”, salir del estado poseído de caminante en la masa para ser lector del mundo (104).

En el poema “Las luces de la ciudad”, la voz poética observa desde una distancia aérea los movimientos de “un hombre” –indefinido, anónimo, caminante-:

Habitar caminos que siguen
en un hombre
que ha perdido la mitad de su juventud
una madre y una casa.

Recorrer bares de la estación
intercambiando señas y mujeres
con nudillos

en cada arruga de su camisa.

Recuperar la mueca incansable
colmar de humo mi botella.
Quiero ser la temible infancia
con toda la vida en sus remos.

(Catrileo, 51)

La ciudad desde arriba se vuelve una ciudad-panorama (De Certeau, 105). Los verbos iniciales de cada estrofa marcan un ritmo de desplazamiento –habitar, recorrer, recuperar- a modo de itinerario sobre las prácticas o formas de hacer que lleva a cabo el hombre. La ciudad es un “espacio” en tanto se practica y se cruzan cuerpos en movimiento. En otras palabras, esta aparece en tanto existen cuerpos que la atraviesan y le dan sentido (De Certeau, 129). Así lo vemos más adelante en “Caminé en su funeral de espigas”:

La idea del encierro de las palabras
surcos bailables
en un lugar
que nos guarde de los gritos
y la muerte.

Esta muerte
caminar hasta olvidar
que nadie espera.
Sentir el gemido viajero de mi cordura
crecer a la fuerza
hasta dominar la ciudad.
(Catrileo, 53).

La voz añora un “lugar” que pueda protegerla de la muerte que implica “caminar hasta olvidar”. El desplazamiento de los cuerpos por las calles – que los vuelve anónimos- hace aparecer la ciudad, y sólo es posible “dominarla” si se está en movimiento. Así como la herida

de la identidad – que se inscribe en el cuerpo- se articula como un lugar, la ciudad será un no-lugar, en tanto no posee una estabilidad histórica ni posibilita relaciones identitarias entre los/as sujetos que la circulan.

Por otro lado, propongo dos posibles lecturas para el cambio de la tercera persona –que observa al hombre que perdió parte de su juventud- a la primera persona –la voz que fuma y bebe- en el poema “Las luces de la ciudad” anteriormente citado. La primera, y como ya fue mencionado, obedece a la disociación que realiza el hablante, en este caso el padre, producto del extrañamiento que le provoca el espacio-tiempo de la ciudad. Se tensionan los discursos entre el “yo” de la ciudad que se pierde entre bares, mujeres y botellas; y el “yo” que pulsa el retorno al tiempo pasado, que se observa en los últimos dos versos referidos. Esto se encuentra en directa relación con la “memoria como ruptura” propuesta por Steve Stern, y a la cual ya nos referimos con anterioridad, en donde el dolor por la pérdida –en este caso, el desarraigo- surge para romper la cotidianidad de la vida.

La segunda tiene que ver con un fenómeno de coexistencia de voces que nutren la experiencia de la diáspora, entregando las visiones de mundo que cada una va desarrollando tanto en el *aquí-ahora* de la ciudad como el *entonces-allá* de la patria abandonada. A este fenómeno de producciones discursivas que permiten la presencia simultánea de voces diferenciadas en el universo del texto literario, es nombrado por el formalista ruso Mijail Bajtín como “polifonía”. En estos poemas, la ambigüedad en la enunciación poética permite tal coexistencia. Es más, la necesita para llevar a cabo una exposición más acabada de los agentes que integran la comunidad de la diáspora. Así, los diferentes discursos que recorren los poemas, y que pertenecen a distintas voces – el padre siendo niño, el padre en la ciudad, la hija, la descendencia nacida en la ciudad, etc.-, son también los enunciados del “gran discurso” que es el poemario.

Aunque la ambigüedad enunciativa no es requisito de la polifonía –es más, Bajtín precisa en que las voces deben permanecer independientes- propongo que en el contexto del poemario, sí funciona como herramienta para develar las voces de los agentes que nutren el discurso de resistencia de la diáspora en la ciudad. Y esto es posible ya que cada voz enunciativa es sujeto de su propio discurso, y no sólo objeto (aunque pueda aparecer de esta manera). Esta sería una particularidad de la intersección entre las propuestas del teórico ruso (que se

encuentra observando el género narrativo, particularmente las novelas de Fédor Dostoievski) y el género poético, que permite la coexistencia de múltiples interpretaciones (a veces contradictorias) dentro de los núcleos de sentido que son las frases poéticas o versos.

IV. ¿El río nos podrá salvar?

El último apartado lleva por título “Acción fluvial: inmersión”, y descansa suavemente en los temas que ha venido desarrollando el poemario. Los poemas se hacen mucho más cortos, pero no menos profundos en términos de contenido. Por un lado, la ciudad y el campo se encuentran abiertamente superpuestos. Se profundiza en el hecho de nacer de la diáspora en la ciudad. Finalmente, el cuerpo herido aparece para batallar la imposición del espacio urbano desde lo salvaje.

Los versos que abren esta sección poseen un tono mucho más conciliador y optimista:

Los elementos
arrastrados por el río crean
en su viaje herido
profundas llanuras fértiles.

(Catrileo, 59).

La erosión que provoca su propia existencia de río, entrega la posibilidad de la reescritura del lugar geográfico que ahora es “fértil”.

Por otro lado, como ya se ha señalado, el elemento agua carga con una historia que es familiar, pero también nacional. El poema “Descompuesto en el cauce”, quizás en el tono más explícito que podemos encontrar en todo el poemario, muestra un cadáver flotante. El río termina portando tanto vida como muerte –puede resultar evidente, pero es necesario puntualizar que el tiempo y los ciclos de la naturaleza, se encuentran gobernando el poema:

Se hundan los días
y un cuerpo desaparece.

El tono violáceo
hinchada su carne.

El agua no purifica
quema.
(Catrileo, 60).

El poema que sigue a este lleva por título “No tengo más que un río”. Allí se muestra la impetuosa relación natal con el espacio urbano, que no permite pertenencia alguna más que el propio río (que representa, por un lado, el vínculo familiar histórico que se enlaza a un territorio; y por otro lado, a través del simbolismo que va acumulando el elemento agua a través de los poemas, remite a un periodo nacional histórico cargado de violencias). Siendo estos recursos hídricos una de las pocas conexiones que señalan estabilidad, la voz se pregunta: “¿El río nos podrá salvar?” (Catrileo, 61).

Esta incógnita no se resuelve. El agua, que en unos versos porta la muerte de un cadáver, en otros actúa como vía de activación de la memoria familiar. Me refiero al poema “Cianotipo”, nombre que hace alusión a un procedimiento fotosensible en donde las fotografías se vuelven visibles por la acción de una solución acuosa. ¿Será, finalmente, que la salvación está dada por la revelación? Más que pensar la salvación como la liberación de todo peligro o violencia, se debe pensar como la liberación del olvido mismo. El olvido es el peligro. El agua es el medio portador de una historia que busca ser descubierta.

El poemario se cierra atendiendo las particularidades de la relación cuerpo-ciudad. En “Frente al enemigo”, el cuerpo se torna animal al acecho para enfrentarse a las violencias de habitar la periferia:

Nunca dijo que corriéramos
para salvarnos.

Nuestro rostro de frente
ante las balas.

Nuestros rugidos de frente
ante máquinas.

Nunca fueron olas.

(Catrileo, 65)

El encuentro del rugido frente a la máquina resume la relación entre los tiempos y escenarios que configuran al sujeto de la diáspora. No es una relación pasiva. Cada uno intenta flanquear la amenaza que significa la existencia del otro. El *aquí-ahora* como máquina exterminadora se impone con violencia ante la resistencia que se opone desde el cuerpo. Es la lucha de la comunidad diaspórica para no asimilar la identidad impuesta por el espacio-tiempo hegemónico.

Finalmente, el poema de cierre “Vamos a Santiago” convierte a la ciudad en una cápsula cerrada que se construye desde sus límites hacia adentro –por que aparece a medida que circulan las personas:

Se vuelve a construir
hacia adentro
como esos juguetes
que albergan huellas dactilares
en su paseo por la feria.

Le digo que la feria es como el río
y nosotros los animales
olvidados en el centro.

(Catrileo, 67).

La última estrofa permite una coexistencia paisajística menos violenta entre los elementos que representan las dos temporalidades en juego. El río existe porque escribe horadando su valle, y la feria aparece en tanto existen paseantes que justifiquen su existencia. El movimiento es parte constitutiva de ambos paisajes.

La gran diferencia reside, por supuesto, en que el río corre por el poemario de manera inagotable, siendo más estable que la ciudad, que escribe un orden aparente que se quiebra

ante los cuerpos que se resisten a su norma. Esta es, precisamente, la constante resistencia de la comunidad diaspórica: la lucha contra fuerzas externas –representadas en la urbe- que intentan eliminar su autodeterminación, homogeneizando los/as sujetos en las calles y avenidas. Pero aunque la ciudad no lo quiera así, en algún lugar, el río sigue corriendo; y escribe erosionando con el cauce, su propio valle.

SEGUNDO CAPÍTULO

TRASANDINA: MIGRACIÓN Y EXTRANJERÍA EN LA FRONTERA.

Los Andes. El trazado natural que divide una inmensa porción de tierra y mar en América del Sur. También es la gruesa línea de encuentro y separación entre Chile y Argentina. *Trasandina* es un adjetivo que nos sitúa simultáneamente a ambos lados de la cordillera.

Ante todo, los 39 escritos de *Trasandina* que alternan prosa y verso, se presentan como un viaje horizontal (propio de la lectura), que nos lleva constantemente a la ascensión, a lo alto del macizo, para así presentarnos una visión panorámica de los entornos que se construyen en el movimiento. Y es que la condición de existencia de *Trasandina* es precisamente el movimiento. Se es *trasandina* en tanto se está cruzando, en tránsito. ¿Es acaso esta la esencia de toda extranjería? ¿El eterno acomodo en un espacio ajeno? Abril Trigo, quien realiza un largo examen de los fenómenos migratorios modernos como una de las características que sustenta el desarrollo socioeconómico mundial, entiende a la migrancia como un estar “entre dos mundos”, donde el migrante “habita el tiempo espacio como un hábitat móvil” (277). La figura de *trasandina* toma distancia tanto de la tierra natal como del nuevo espacio-tiempo hegemónico que le recibe. No logra asimilarse en el aquí-ahora, ni encuentra reposo en las memorias de la tierra natal, cubiertas de violencia. Termina finalmente afincándose en su propia condición de viajera, lo único estable dentro del caos del desarraigo.

La identidad migrante, que es a la vez exilio de la tierra natal y extranjería en el nuevo espacio-tiempo al que se arriba, dibuja líneas de memoria que tensionan las imágenes de una infancia atravesada por la violencia. Es así que los paisajes protagónicos –Los Andes, los valles y la costa-, se empalman al cuerpo que los crea, empapados de olvido para sobrevivir en el nuevo espacio de anonimato de la ciudad.

Como una sentencia, el poemario se abre con estas palabras:

Derretirse o quebrarse

Jamás inmóvil

El cuerpo, al construirse en el movimiento, en la transformación, y al comulgar al mismo tiempo su existencia con los paisajes a los que se empalma, dará como resultado, trazados de

mapeos imposibles, abiertos hacia la nada. Esto lo revisaremos detenidamente en el las próximas páginas.

Tal como destaca la poeta Malú Urriola en el prólogo del poemario, la extranjería y la infancia son dos lugares que se encuentran, agrego, conjuntamente en el cuerpo migrante. Al hacer uso de la memoria, la infancia – o los residuos de ella-, que se entiende coloquialmente como un tramo del pasado, deviene en lugar. Por ser las dos directrices temáticas más importantes, el presente análisis se divide en dos apartados que atenderán con mayor profundidad, por un lado, las formas de producción de espacios y lugares desde la migrancia, y por otro, la infancia configurada como tiempo-espacio natal –o patria-.

Es necesario destacar que ambos ejes no aparecen totalmente independientes uno de otro. Pero sí, muchos de los escritos se inclinan con mayor acentuación al tratamiento de uno de ellos. Sobre todo a medida que nos acercamos al cierre del poemario, donde los versos y prosas se desbordan en imágenes de infancia violentada. Por esta razón, la propia voz se desprende del cuerpo para observarse a sí misma en la acción. Así, en el segundo apartado nos referiremos a la especificidad que toma esta forma de disociación que es, como vimos en el capítulo anterior, una característica constitutiva de la subjetividad migrante.

I. Ser trasandina, ser cordillera

Cada uno de los textos de *Trasandina* lleva por marca titular un número entre corchetes, siguiendo el orden natural del 1 al 39. Este conjunto cardinal, asocia los textos a una progresión lineal y un orden lógico. Al abrir aleatoriamente el poemario, gracias a esta marca, podemos saber a qué *altura* nos encontramos de la disposición textual, o del viaje de lectura propuesto gráficamente. Obedeciendo a esto, nuestro análisis marchará sobre tales cotas, en el orden lineal de la ascensión.

El texto [1]⁴, prosa poética inaugural que abre el poemario, nos muestra la relación que se establece con el lenguaje, así como también el vínculo emocional y sensorial entre el cuerpo y el entorno de la ciudad.

⁴De aquí en adelante se utilizará el número titular de cada texto del poemario. Para evitar ambigüedades con las citas, se agrega la cursiva.

“La palabra, silencio que amarrado lucha. La mano retiene y jala la palabra que como hielo se deshace al contacto” (Coñuecar, 17). La palabra es el significante del silencio. Este último se llena de materia y se vuelve táctil. Necesita de la palabra para existir. Así como la palabra no puede aparecer sin compañía del silencio, que no es vacío, sino puro contenido. La palabra, haciendo evidente su materialidad sonora en la voz, se deshace apenas pronunciada. En este sentido, el lenguaje evocado está más cerca de la oralidad que de la escritura; más cerca de la lectura que pronuncia y avanza, dejando atrás el recuerdo del contenido sólido que ahora es fluido. Poniendo en discusión la materialidad del lenguaje, en [3] se lee:

las palabras se evaporan
si al nombrarlas
dejan huella de algo líquido
como por ejemplo cuando digo
lágrimas o sudor
en cualquier verbo desaparecen
(Coñuecar, 19)

La referencia se vuelca hacia el fenómeno real que se sobrepone a la representación simbólica del significante. El vapor, las lágrimas y el sudor en su existencia líquida son incapaces de ser contenidas en los lexemas asignados. Así, el silencio y las palabras evanescentes, vienen a manifestar el intento de rescatar la esencia efímera de los procesos naturales, siendo la oralidad su parte humana representativa.

Esta lucha del silencio por significar aparece en el momento en que el cuerpo se pliega a la ciudad, revelando todos los ruidos, balbuceos, que son la materialidad sonora del espacio urbano:

Yo soy la ciudad, esta proyección hipertrofiada. Soy ecos, bosquejos, olas de mar, el grito del recién parido, el cansancio de una puta, una cruz, el rechinar de los árboles en el viento, el personal estéreo que acomoda los pasos de un adolescente que se parece a mí (Coñuecar, 17)

Los ruidos se vuelven cuerpo. Este se transforma en una aglutinación de sonidos no articulados, difusos y accidentales. En su conjunto, aparece la ciudad. Incluso la cruz, único

elemento dentro de la enumeración que por sí solo no tiene un ruido inmediatamente asociado, encuentra una posibilidad sonora en este flujo.

El cuerpo-ciudad sonoro se dice a sí mismo “proyección hipertrofiada”. Es una representación de sí que supera los propios límites de su tejido corporal. En este caso, hablamos de un mapa sensorial, una réplica que, en vez de cerrarse en los límites del trazado, se abre como una cartografía viva de sonidos e imágenes que se rescatan y se dejan ver en simultaneidad en el instante de la lectura. Y es que precisamente en nuestra posición de lectores, nos invita a visitar esta impresión que es también visual, por ser una acumulación de imágenes que tienden a lo particular, y no a lo general paisajístico. Estaríamos mucho más cerca de la apreciación estética infantil del entorno propuesta por el geógrafo Yi-Fu Tuan, en donde la percepción obedece más a lo sensorial inmediato, que a lo reflexivo (134). Por esto encontramos que el cuerpo se manifiesta desde el ruido: “Hago fuego para mis gritos” (Coñuecar, 17). Se alimenta la expresión espontánea de la emoción.

Debemos destacar lo específico de la acción perceptiva que se lleva a cabo. Para ello, entenderemos la percepción como es propuesta por Tuan, en donde se realiza una doble operación de respuesta a los estímulos, así como una selección de fenómenos que se registran mientras otros terminan perdidos o eliminados (Tuan, 13).

La ciudad es el escenario. No obstante, ninguna de las imágenes que se evocan son exclusivamente urbanas. Esto no significa que neguemos la existencia de ciudades costeras, donde el mar o los afluentes naturales sean protagónicos; más bien destacamos la nula presencia de estímulos más estrechamente vinculados a la acústica del núcleo urbano, como podrían ser automóviles, gritos populosos, etc. Las imágenes presentes en el texto nos llevan al terreno de lo local. A través del reconocimiento –“Yo soy”-, se busca lo conocido en el terreno de lo extranjero.

Así, el texto cierra presentando de manera incipiente la relación que guarda el cuerpo sensible con la identidad extranjera: “Esta ciudad es toda igual, mi patria es aún ajena” (17). La ciudad se vuelca para reproducirse a sí misma, logrando ser reconocible en sus atributos propios. Tales están dados, como vimos, por el encuentro entre el cuerpo y los elementos sensibles que rescata. La patria, por otro lado, se vuelve impropia y extraña. El vínculo emocional e

histórico con el espacio natal se encuentra en conflicto. Veremos más adelante que esta es una característica propia de la subjetividad migrante.

El segundo texto inaugura los poemas en verso, forma predominante en este poemario⁵. Continuando el autorreconocimiento, se realiza una descripción del Yo por corrección:

yo no hablo, me quejo
yo no zozobro, me ahogo
yo no consuelo, olvido
yo no me calmo, acaricio
yo no miro, invado
yo no beso, atrapo
yo no excito, congelo
yo no toco, entro
yo no acabo, me parto en dos
yo no traiciono, observo
yo no odio, alimento
yo no deseo, vienen por mi
yo no me escapo, peregrino
(Coñuecar, 18).

La negación de unas acciones, son corregidas por otras. No obstante, muchas de ellas, como situaciones verbales lingüísticas, no establecen relaciones de oposición ni se anulan mutuamente. El verbo “alimentar” no anula la acción de “odiar”, como sí lo haría (atendiendo a un eje semántico nocional) el verbo “amar”. Lo mismo ocurre con los pares “observar”/“traicionar” o “besar”/“atrapar”. La utilización de estos verbos en la fórmula “yo no X, sino que X”, provoca la actualización y posterior homogenización de sus significados. Es decir, se va a “alimentar” cada vez que una situación cause rechazo o reprobación. Por otro lado, otros pares poseen una relación de cercanía semántica mayor. Esto provoca que la

⁵El siguiente *Excursus* se encargará de revisar las diferencias de estructura entre los textos en verso y prosa. También, adelantando, explicamos por qué nos referimos como prosas poéticas a las prosas que forman parte de *Trasandina*.

acción gane especificidad en la corrección. Un ejemplo de esto son los verbos “escapar”/ “peregrinar”, “hablar”/ “quejarse”, “zozobrar”/ “ahogarse”, “consolar”/ “olvidar” o “calmarse”/ “acariciarse”.

En fin, esta serie de enunciaciones decanta en la formación de un temple personal de fuerza invasiva que será, finalmente, proyectado al paisaje natural: “yo soy cordillera, siempre estoy” (Coñuecar, 18). La única cláusula que no se encuentra negada es esta, la personificación de los Andes. El Yo-mujer y el Yo-cordillera quedan completamente imbricados ante el desbordamiento del carácter de una sobre la otra -en ambos sentidos, pues el nombrarse implica el doble acto de advertir un comportamiento humano y de revelar el temperamento del macizo-.

La continuidad cuerpo-personalidad-naturaleza, rompe con el paradigma occidental que divide mente y cuerpo como espacios diferenciados para la aprehensión del mundo. El “Yo soy la ciudad” y “yo soy cordillera”, borra el límite de la piel como línea interfaz entre el adentro y afuera corporal. La percepción, pero sobre todo los sentidos, son la puerta de comunicación que posibilita tal continuidad.

Desde una perspectiva antropológica, David Le Breton entiende que la condición humana en sus diversas prácticas sociales y experienciales tiene como primer espacio de representación y existencia al cuerpo. Por lo tanto, sostiene Le Breton, “no hay nada en el espíritu que no haya pasado primero por los sentidos” (2-3). En los poemas de *Trasandina*, la acción que llevan a cabo los sentidos tiene sus vectores de dirección tanto hacia afuera como hacia adentro. Esto permite, como vimos en [1] y [2], no sólo percibir los estímulos paisajísticos en términos sonoros, visuales y táctiles; sino relacionarlos de manera simultánea con procesos psicológicos y emocionales humanos.

Precisamente la estrofa inicial de [4], evidencia la importancia de los sentidos como portal de doble faz. El tránsito de un pasado de cuerpo hermético, a un presente de abierta percepción, permite establecer vínculos con el entorno y así abastecer su propia existencia:

no puedo ser sino autorreferente
la mudez escondió mi ego
la sordera mi arrogancia

mi ceguera procuró humildad
pero hablé y esta soy yo
a ambos lados de la cordillera
me extingo, me muerdo, me como, me muero
(Coñuecar, 21)

El acto de hablar rompe la represa de los límites corporales, y aparece el Yo vuelto hacia el mundo y “a ambos lados”, es decir, en la simultaneidad propia de trasandina. No obstante, el último verso vuelca la acción sobre el cuerpo mismo, poniendo en evidencia estos vectores de sentido contrario que coexisten sin anularse. Continúa más adelante:

esta soy yo y el mundo se desploma
el mundo
se mueve dentro de una cáscara
frágil y viscoso
un mensaje en las ropas de un refugiado
la espera apátrida donde
arremeten inútiles las palabras
(Coñuecar, 21)

El mundo aparece en su totalidad, y al hacerlo la perspectiva lo empequeñece y fragiliza. Mientras tanto, el refugiado y la “espera apátrida” reflejan el síntoma de desarraigo migratorio en el cual se es huésped en un espacio ajeno mientras se lleva a costas la ruptura con el *entonces-allá* de la patria abandonada. Trasandina es, entonces, ese espacio de suspensión espacial, de espera en un tiempo intersticial.

Como fue señalado en la introducción de este capítulo, el/la sujeto migrante no logra afincarse porque no ha resuelto la fractura entre los dos tiempo-espacios que le constituyen (el recuerdo de una patria y el nuevo escenario). Abril Trigo señala que el migrante, tanto como el/ sujeto de la diáspora, es inasimilable al territorio anfitrión. Esto trae consigo, dice Trigo, “que en el proceso [de traslado] el migrante termina enajenándose de ambos mundos, experiencia que se caracteriza por un vital sentimiento de *homelessness*” (277). El poema continúa señalando el abandono:

el mundo se recoge a sí mismo
y en el centro estoy yo
carente
empequeñecida y de alma afásica
(Coñuecar, 21).

Atrofiada hasta su inmaterialidad, la expresión más íntima del proceso se muestra “afásica”, es decir, imposibilitada de articular palabras que le describan. Los últimos versos de [4], completan la imagen cristalizando la no-pertenencia de la migrancia:

entonces esta soy yo
cotidiana, terrestre, bípeda
de un lado habito el otro
luego cruzo y estoy al otro lado,
nuevamente ajena
te acostumbras tan rápido a la tragedia, trasandina,
y siempre es tarde para regresar,
esta soy yo y en el fondo tengo la certeza
de aquellas cosas que nunca sucederán
(Coñuecar, 22)

Esta movilidad posicional entre lo que fue y lo que está siendo, genera una visión multifocal que es propia de la condición de extranjería. Se está fuera y dentro a la vez. Se está tanto en el centro neurálgico de la experiencia –“y en el centro estoy yo / carente”- como en su margen “luego cruzo y estoy al otro lado, / nuevamente ajena”-. Así también lo señala Gilda Waldman en su semblanza sobre el sociólogo polaco Zygmunt Bauman, en donde concluye que los múltiples exilios a los que tuvo que someterse Bauman le permitieron situarse en la ambivalencia y el desarraigo de la extranjería y así ampliar su análisis como observador “epistemológico privilegiado” (Waldman, 362). La primera estrofa de [6] manifiesta la asimilación del desarraigo:

si te encuentran mis palabras
y crees encontrarme en ellas
sólo digo sólo palabras

yo viajo más allá
más allá y más lejos
más allá desapareciendo
más allá embistiendo
adentro tuyo resistiendo
más perdida
más vieja
(Coñuecar, 24)

Nuevamente la experiencia supera la capacidad de nombrar. Pareciera que no hay discurso posible que pueda abarcar en su totalidad la identidad migrante, pues siempre se está en el extremo contrario, viviendo el contrapunto.

Por otro lado, así como las palabras no logran capturar los fenómenos naturales que refieren sin que estos pierdan su esencia evanescente -como vimos al principio con los estímulos líquidos- la escritura misma se transforma en un trazado vivo. Los grafemas se diluyen de toda arbitrariedad y regresan al estado más primario de su existencia, el ser una representación directa del mundo percibido:

vivo en las letras
en sus icebergs, en sus antárticas

sus archipiélagos y desiertos
orillas y profundidades
pacífica y atlántica
en su aridez y humedad
(Coñuecar, 24)

Esta relación sinestésica con el entorno también toca al lenguaje por ser una producción que nace desde el cuerpo, teniendo su extensión sonora en la voz, y material gráfica en la escritura. El trazado de las letras se transforma en paisaje –que es también cuerpo, por encontrarse empalmados a través de los sentidos-:

en mi cuerpo se escribe un mapa
desde lo cotidiano me hace viajar

reúno los años para mirarme en el espejo
a esa sola niña sola
a esa perpleja adolescente atómica
a esta veinteañera construyendo una mujer
una mujer sin verdad ni vereda
(Coñuecar, 24).

En simultaneidad, varias temporalidades sobrepuestas se adhieren a este mapa corporal. Hablamos de un mapa que más que una reconstrucción espacial, es un espejo temporal. Y esto tiene su asidero en una de las directrices dentro del poemario, y quizás su propuesta más innovadora: el mapa que se escribe en el cuerpo (y que revela su memoria) es temporal, porque la patria en el poemario es percibida como un tiempo y no como un lugar. Y este tiempo es la niñez, que a su vez deviene en lugar al ser entendida como patria. Los primeros versos de [7] lo revelan:

siempre seré una niña
la infancia será mi patria
la infancia será mi historia
la obra gruesa, mi no lugar
el destiempo
la no conciencia de los padres
el cuerpo a prueba de golpes
la desconocida muerte
(Coñuecar, 25).

Se ha signado a la niñez como patria. Se porta como una identidad histórica y relacional con los otros agentes –los padres- que construyen este relato fundacional de un carácter. Por lo tanto, es un lugar -en términos de Augé-. Pero también es un no-lugar ¿por qué? Es aquí cuando se cruza la subjetividad migrante con el peso identitario imborrable, pero conflictuado, de la tierra natal. Es casi imposible diluir el lazo afectivo que nos une al espacio-tiempo que escenificó nuestras primeras experiencias, ya sea que el lazo esté denostado o idealizado. Porque finalmente nuestra percepción se encuentra mediada no sólo por los sentidos, sino también por la memoria. No observamos pasivamente lo que tenemos en frente,

sino que apreciamos y reconocemos lo evidente por ser también personal, por estar vinculado a acontecimientos enraizados en nuestra memoria con un fuerte asidero emocional. Es lo que Yi-Fu Tuan ha llamado “topofilia”, el amor humano por los lugares (129). El mismo poema [7] contiene unos versos que nos iluminan en esta materia: “la infancia será siempre / un pueblo pequeño” (Coñuecar, 25). Esto nos lleva de vuelta al texto [1], y permite completar la imagen de los estímulos sensoriales –que tendían a lo local- distinguidos en la ciudad.

Por otro lado, ya que la migrancia es parte de trasandina, entendemos que también se produce una extrañeza hacia la patria abandonada. El sentimiento de ajenez es tan fuerte – alcanzando su máxima expresión en el retorno- que desemboca en la no-pertenencia. La patria queda desvinculada del sujeto y este, que habita su irremediable suspensión, queda abandonado a su condición de extranjería. En palabras de Abril Trigo, el sujeto migrante entra en una “alteridad irremediable [...] ya no es el que fue, y aquel que era le es un extranjero” (277). El siguiente apartado se encargará de profundizar en el espacio-tiempo de la niñez. Pero es necesario entender desde ahora la posición que se tiene respecto al *entonces-allá* para así comprender de manera más específica la relación que se construye con los entornos en un tiempo posterior.

Al constituirse la niñez como un lugar, el tiempo toma volumen y se extiende para encontrar un trazado material. En el poema [6] por ejemplo, el tiempo se escribe como un mapa en el cuerpo, pudiendo verse de manera simultánea todas las edades al reflejarse en el espejo.

En el caso del tiempo-espacio al que se arriba, al no haber una apropiación, la configuración del trazado resultará en mapeos imposibles o proyecciones difusas desde el espacio en el que se sitúa trasandina –la cordillera de los Andes-. En [37], que se subdivide en 9 prosas, se lee “la caída, la niña, *el tren hacia ningún lado*, las estaciones, la náufraga” (Coñuecar, 61, las cursivas son mías). O Por ejemplo, en [34] donde se insiste en este mapa que no direcciona:

las cordilleras son así, le digo
le hablo en clave, la pienso en fragmentos,
le dibujo un mapa hacia la nada
me niego a su regreso como patria nueva
(Coñuecar, 57)

Entendiendo el desarraigo en el *aquí-ahora* de la frontera, el cuerpo se conforma como territorio y único lugar seguro de apropiación. Proclamando esta continuidad semántica cuerpo-territorio, el poema [8] mira a la comunidad femenina migrante:

nosotras, que no tenemos nacionalidad
cavemos otro túnel adentro nuestro
o aprendamos a volar
es tiempo de habitarnos
crucemos la frontera
hasta eso que late
cambemos nuestros nombres
o intercambiémonos
yo tendría tu cuerpo y tú el mío
olvidaríamos lo amniótico, el epitafio,
la aridez de la tierra en la boca
el ruido del agua, el olor de las raíces
la mirada de la despedida
y desdoblarse
(Coñuecar, 26).

El cuerpo es un lugar que se habita e interviene, por lo tanto, puede ser permutado por otros cuerpos. Por supuesto, estos se inscriben bajo la experiencia del anonimato en la espera fronteriza.

Tal espera se encuentra vacilante entre la vida –expresada en la concepción uterina amniótica- y la muerte –o escritura sepultural-, con todos los sentidos activados y alerta ante esta marcha que termina en la invitación al desdoblamiento. Este está dado, sabemos, por el doble desplazamiento tempo-espacial que produce el extrañamiento tanto del lugar de origen como del territorio al que se arriba. Aquel violento desarraigo y pérdida del vínculo jurídico de una nacionalidad, desecha toda posibilidad de asegurar bienestar:

olvido que nadie se libra,
cuántas nosotras a diario
no cruzan fronteras, comen de la muerte,

es como la muerte, sólo pasamos de a una,
no sé si puedo alcanzarte
el desarraigo es la carta más segura,
soy tu Siria, tu Palestina, tu Wallmapu
tu isla para que te refugies
una patria de ambos lados
(Coñuecar, 26)

Dentro de la incertidumbre sobre el futuro –“no sé si puedo alcanzarte”- existe la certeza del cuerpo como lugar de refugio. Un cuerpo que se imprime de la historia de conflictos y resistencias por los territorios a los que alude: Siria, Palestina y Wallmapu. En este sentido, el cuerpo se articula como un lugar no sólo porque se empalma al entorno, y por extensión se convierte en paisaje; sino porque es portador de sentidos históricos vinculantes a comunidades que se reconocen y se cruzan no en su continuidad física, sino en la experiencia común que involucra conflictos, violencias, desplazamientos, etc. Es lo que Marc Augé en *Los <<no lugares>> espacios del anonimato* llama “lugar antropológico”. Allí, el etnólogo francés se propone examinar las formas de relación entre los individuos y los lugares cotidianos que habitan y recorren.

Es así que en oposición a los no-lugares –espacios de transitoriedad y anonimato- se encuentra el lugar o “lugar antropológico”. Este además de reconocer una identidad relacional e histórica, “es el lugar del sentido inscripto y simbolizado” (Augé, 86). El cuerpo se presenta como un espacio estable de representaciones simbólicas en el áspero escenario de la frontera.

Por supuesto, el ejercicio de la memoria es fundamental para rescatar estos puntos de convergencia histórica. El pasado se actualiza en el acto de recordar, como dice Beatriz Sarlo (9). En el caso de *Trasandina*, todo el cuerpo y sus sentidos se transforman en un receptáculo que captura y prolonga los recuerdos:

cuando nací los torturados aún gritaban
había olor a carne quemada en las calles
había cuerpos luchando en el fondo marino
había huesos restituyéndose en la tierra

y así, fuego, agua y tierra
sin aire para respirar ni para hablar
la gente desaparecía
y aún así osaron traer niños a este lugar
a mí me trajeron negociando un hogar
(Coñuecar, 28)

En estos versos del poema [9] se muestra una memoria personal enmarcada en una serie de hechos que la emplazan y vinculan a un periodo histórico. En términos de Steve Stern, la memoria personal o “suelta” se enmarca en un sentido histórico mayor dado por una memoria “emblemática”. En el caso de los versos citados, esta última memoria posiciona la experiencia vital de nacer, en un sentido interpretativo del 11 de septiembre –en un verso anterior en el mismo poema declara “desde que nací fue once todos los días”, tal como lo propone el artista visual chileno Alfredo Jaar quien interviene el calendario prolongando indefinidamente el 11 de septiembre-.

Como vimos en el capítulo anterior, Stern propone cuatro marcos de sentido o memorias emblemáticas que organizan el debate en torno al golpe de estado en Chile, y que permite entender los distintos paradigmas desde donde los individuos se disponen a recordar. La tercera memoria emblemática llamada “memoria como una prueba de consecuencia ética y democrática” representa postura crítica respecto al gobierno militar, por rechazar las violaciones, persecuciones y miedo infringido por los distintos aparatos estatales. Tales actos no se condicen con valores éticos y democráticos positivos (Stern, 5). Es desde aquí que trasandina se dispone a pensar la dictadura, trayendo al verso imágenes de los horrores.

Pero como el tránsito es el estado constitutivo de trasandina, y la cordillera su espacio de suspensión, encuentra una coherencia de sentido histórico entre ambos lados (tal como sucedió anteriormente con Siria, Palestina y Wallmapu):

hay sólo una palabra
en la que convergemos los cordilleros:
dictadura.
Su boca hambrienta,
deglución y signos

instituciones cancerígenas
que amenazan con devorarnos
cuando las comenzamos a leer
(Coñuecar, 29).

El pasado dictatorial de los setenta y ochenta de Chile y Argentina se vinculan a través de esta memoria emblemática. De cara a este pasado, *Trasandina* propone un ejercicio de reescritura que en vez de poner en evidencia la ausencia de quienes sufrieron los horrores dictatoriales, los convoca:

cada once de septiembre
todo sale de su lugar
se levantan los muertos
vuelven los desaparecidos
y la desidia de los apellidos con los que crecimos
da fe que la justicia es una religión de pocos
(Coñuecar, 28).

Tal como en el poema 48 de *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán, hay un testimonio que desdibuja los acontecimientos permitiendo volver a un tiempo previo a las muertes. Pero a diferencia de este, es precisamente la ejecución y posterior memoria del golpe de estado la que abre la posibilidad de traer al presente a aquellos por quienes se busca justicia. La memoria es el medio por el cual se viaja al pasado para hacerlo presente.

Otra estrategia consiste en una reescritura que haga presente una forma de rito funerario de desaparecidos, como se lee en el poema [11]. Particularmente a quienes fueron lanzados al mar en los llamados “vuelos de la muerte”

cuántas veces iremos a dejar otro muerto al mar
vestido de alegrías, colores y sonidos
nuevamente la noche nos encuentra
torturando un cuerpo que nos pide descanso
(Coñuecar, 31)

Lo inconcluso de la despedida y el paradero de los muertos produce la iteración del evento traumático –“cuántas veces”-. No poder vivir el luto de la muerte porque tampoco hay una seguridad de ella: están desaparecidos, ni vivos ni muertos.

El segundo verso trasforma el rito de despedida en un acto ciertamente carnavalesco, sino bullicioso. Esta ambigüedad entre lo sombrío y lo jubiloso se cierra con los dos versos finales que revelan la posición de los agentes enunciadore: son los mismos torturadores. Los versos que siguen ciertamente nos desconciertan aún más:

para cuando ya la oscuridad nos encuentra
con un cuerpo en las manos,
es ofrenda de tempestades
ya no decir te amo,
no hay un reloj de arena
en todas estas playas
y cada vez que fallo
es una bala en mi contra que te regalo
(Coñuecar, 31)

El acto de tortura y muerte se convierten en un ritual que entrega el cuerpo muerto como ofrenda. ¿O acaso la ofrenda es la declaración de afecto? Esta ambigüedad nos revela que la voz enunciativa, quien tortura, no es capaz de distinguir la violencia del cariño. Ciertamente no se trata de la misma voz que agencia la vida en la frontera. Pero sí podemos decir que emerge ante nosotras lectoras, la figura de un ejecutante de los crímenes de la dictadura.

Este mismo fenómeno se observa en otros textos que quedan vacilando entre varias voces. Como es el caso del poema [25], muy vinculado al poema que acabamos de leer, en donde esta vez es el cuerpo arrojado al mar quien toma la palabra. Y a su vez, nos deja resonando la posibilidad de ser la descripción de un parto desde el punto de vista de quien nace:

Yo aguantaba la respiración
abría los ojos
escuchaba latidos
de pronto las amarras y la ropa

no llegaba a la calma para mantenerme viva

[...]

y así,

brazada tras brazada

simulo que avanzo

me expulsa del útero

alguien que me da la bienvenida

dice: sobreviviste

y una leve sospecha dice fallaste

(Coñuecar, 48)

La coexistencia de estas voces en un mismo plano textual, nos remite al complejo escenario histórico político al que refiere trasandina, al establecer un vínculo común de violencias entre las dictaduras latinoamericanas, particularmente Chile y Argentina. Mijaíl Bajtín llama “polifonía” a esta forma de producción discursiva en la cual emergen múltiples voces que nutren y complejizan el entramado social del texto literario. Como puntualizamos en el capítulo anterior sobre *Rio herido*, al proponer el concepto de polifonía y establecer como punto base el carácter dialógico de la palabra, el teórico ruso se está refiriendo al género narrativo. Particularmente a las obras de Fiódor Dostoievski. No establece líneas de fuga o alcances que permitan entender cómo se aplicaría la polifonía cuando se trata de la poesía.

No obstante, si dialogamos con sus postulados veremos que la simultaneidad de voces que se observan en los textos de *Trasandina*, permiten multiplicar los lenguajes y puntos de vista en el tratamiento de los temas que propone. En este caso, la convivencia de múltiples agentes que forman parte del entramado social de un momento histórico que vincula dos territorios. Este punto de unión no sólo hace converger a los países trasandinos, sino que permite que la identidad migrante que se encuentra en tránsito y exilio, pueda reconocerse y portar una identidad—aunque violenta, vinculante— más allá de los límites del destierro.

En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín puntualiza que la polifonía opera cuando las voces son reconocibles de manera independiente (17). No obstante, la ambigüedad a nivel de enunciado que encontramos en *Trasandina*, permite que coexistan estas voces que luchan por hacerse presente a nivel de discurso. La ambigüedad, más que un obstáculo, es una

herramienta que amplifica el significado de los textos. Y es, precisamente, el punto de intersección entre la poesía y el fenómeno polifónico.

Regresando al espacio intersticial de los Andes, este se presenta como un lugar geográfico donde se materializa el desarraigo:

olvidar para escalar la montaña,
este adiós es un eco
y una avalancha
(Coñuecar, 46)

Es en el tránsito, en la simultaneidad de ser a ambos lados, lo que permite a la vez vivir el exilio de la patria y la no asimilación del nuevo tiempo espacio. Es así que el ángulo vertical de la cordillera irrumpe constantemente en el plano de la lectura, como se lee a continuación en versos de [2], [6], [10] y [26]:

no hay abismos en los ojos
una simplemente cae
(Coñuecar, 18)

el tiempo trepa por los edificios
el tiempo trepa por mi piel
el tiempo trepa y yo
me vuelvo vieja
(Coñuecar, 24)

sabía de los Andes, nuestro muro
donde rebotan nuestros corazones
(Coñuecar, 30).

y cuando lanzo algo al vacío
y mido la distancia según el tiempo de caída
algo de mi también se va
(Coñuecar, 49).

Mientras el cuerpo se presenta como un lugar seguro de apropiación, el entorno de la frontera materializada en los Andes, se construye desde el movimiento. Los versos recién presentados evidencian la consideración de vectores de dirección y velocidad que posibilitan la apertura dimensional. Esta es precisamente la diferenciación que establece el filósofo francés Michel de Certeau cuando distingue “lugar” de “espacio”. El primero implica una condición de estabilidad (coincidiendo con los postulados de Marc Augé, quien lee a Michel de Certeau para elaborar sus definiciones de “lugar” y “no-lugar”), posible de ser reconocido y apropiado, mientras el segundo se forma en el cruzamiento de movilidades (De Certeau, 129). Así ocurre cuando el espacio urbano es el escenario observado. La distancia y el movimiento provocan una cuantificación del entorno, como en [24]:

entonces cuento los edificios,
los pisos de los edificios, los peldaños
de las escaleras de los edificios,
repaso los libros que me esperan,
intento salir de casa
vuelvo a los momentos claros,
la personal e insondable niñez
(Coñuecar, 46)

Este poema retrata la experiencia de a pie, a diferencia de muchos otros que parecen observar desde una altura panorámica. La experiencia del caminante perdido en la ciudad, acerca el sentimiento de anonimato propio de la extranjería a todo quien se sume a la práctica colectiva de la circulación callejera. Las señaléticas, las calles, las salidas, todos los estímulos urbanos toman sentido cuando los cuerpos se desplazan y disponen de los espacios de la manera convenida.

Por otro lado, un espacio no intervenido que se abre en bruto ante el caminante, favorece la posibilidad de la improvisación por no haber trazados de circulación específicos como en la ciudad. La cordillera en *Trasandina*, además de presentarse como el espacio geográfico simbólico de la espera y el exilio, es también el punto de unión con un agente importante dentro del poemario.

Existe una segunda persona que ronda los versos desde el comienzo (antes de todo, se explicita en la dedicatoria una motivación que obedece a un otro/a: “Este libro lo escribí para ti”). A medida que avanzamos en la lectura, esta segunda persona va tomando materialidad e importancia sobre todo en la experiencia amorosa-erótica de la voz lírica. No obstante, para los fines de esta investigación nos interesa la labor específica que cumple en la relación que se construye con los entornos habitados desde la migrancia.

Sabemos que los espacios se crean a partir del movimiento de los cuerpos, quienes abordan las posibilidades de circulación. La cordillera no es la excepción. Esta aparece en su materialidad en tanto existen quienes la atraviesan y le dan sentido a sus irregularidades y texturas. En el poema [15] se solapan la travesía de la excursión cordillerana, junto a un encuentro erótico con un cuerpo-mujer que es también el cuerpo del macizo montañoso. El problema de la dimensionalidad inabordable es evidente:

esa mujer me queda grande
cuando intento abrazarla y caigo
ruedo,
el piso se abre y estiro la mano
es su gesto lo único que veo
mientras me hundo y ella inmóvil

mi abrazo se congela cuando intento rodearla
ella, montaña de nieve, estalactita, andina, inamovible
deja caer piedras por sus laderas
[...]

vivo en países distintos que no son los míos
vivo en climas distintos
un exilio acá y otro exilio allá
y todo es distinto cuando la beso
cuando alcanzo sus labios
cuando me cuelo por debajo y me trepo
y la desafío y el aire está en la cima

siemprenevada
(Coñuecar, 35).

De pronto la magnitud de la cordillera muta a una escala posible de aprehender. El cuerpo amante que es también el cuerpo cordillerano, transforma la hostilidad en afecto, posibilitando que el tránsito y el desarraigo sean habitables. En el poema [22] los cuerpos amantes se pliegan completamente al paisaje natural en el encuentro erótico:

como río en deshielo
crecen mis aguas
roban los bordes
hacia ambos lados de la cordillera
me parto, me abro, gimo
en inundaciones
arraso
encuentro un cauce
encuentro en el mar tu beso
y yo que iba desesperada
quedo quieta
con la esperanza
de recorrerte mundo
de abrir tus aguas con mi agua
de que mis olas lengua
se pierdan en tu sal
(Coñuecar, 44).

Dentro de toda la hostilidad del desarraigo y la inestabilidad exterior producto del doble extrañamiento de la migración respecto a la patria y al nuevo espacio-tiempo hospedador, los encuentros eróticos son la posibilidad de la estancia y el descanso. Propongo que la posición que toma la eroticidad lésbica, en el contexto de la identidad migrante que propone la figura de trasandina, es precisamente el de resistencia frente al tiempo-espacio hegemónico.

Para explicar esto, recojo los postulados del filósofo y materialista histórico francés Henri Lefevre quien, en su texto *La producción del espacio*, se propone entender las formas de

producción y reproducción de las prácticas sociales en el espacio público y privado. Lefevre establece una subdivisión de tres experiencias posibles de la práctica del espacio social. La primera de ellas llamada llanamente “práctica espacial”, se refiere a la práctica común de circulación que requiere un grado de competencia y una forma de performance específica (Lefevre, 92). Esta especificidad en el comportamiento tiene correlación directa con la clase, el género, la raza, etc., al momento de transitar en el espacio público (cómo caminamos, por dónde, hacia dónde, etc). En este marco, los encuentros eróticos-lésbicos en *Trasandina* responden a una “práctica espacial” (la posición de vulneración asignada al sujeto migrante), disponiendo un lugar de seguridad, cuidados y afectos.

Así, para cerrar este apartado, propongo que las prácticas eróticas lésbicas que se describen en *Trasandina*, responden directamente a un desacato respecto a la experiencia marginal de la extranjería y el exilio. Más aún, hacen frente al mismo sentimiento de desarraigo territorial propuesto en el poemario, ya que admite habitar tanto el cuerpo propio como el ajeno, y por extensión producto del empalme con el paisaje, todos los entornos que abrigan la experiencia migratoria. Se puede suspender, en el instante afectado por los cuidados, el destierro:

en este abrazo de cordilleras, caemos.

(Coñuecar, 45)

II. La infancia será siempre mi patria

Como ya fue mencionado en el apartado anterior, la infancia deviene en lugar por ser experimentada como patria. Así mismo, esta última toma relevancia en su temporalidad más que en su emplazamiento físico. Comenzaremos analizando los textos que se refieren al tiempo pasado en su generalidad, para luego dar paso a aquellos que abordan momentos específicos de la infancia. En su gran mayoría rodeadas de violencias y abandonos.

El poema [3] inaugura el tratamiento del pasado bajo un halo de aflicción. Se abre el viaje de la memoria para revelar la acción de terceros sobre el cuerpo que enuncia:

mi corazón se escapó

yo veía gestos y las palabras

no quería oír,

me resultaban ininteligibles
los ojos y las bocas desencajas

notaron que no hablaba
me estremecieron
hasta que abrí la boca
y salió sólo aire.
Había gritos en mi cabeza
que me hicieron pensar que decía
pero mi boca estaba cerrada
(Coñuecar, 19)

El intento de esbozar un momento en el pasado donde el entendimiento del lenguaje articulado en palabras está ausente – porque aún en ese momento no formaba parte del dominio de conocimientos, o porque no logra ser rescatado como parte del recuerdo-, se complementa con la lectura de la gestualidad. La intención se proyecta al gesto, y este se revela monstruoso: ojos y bocas desencajadas.

Por otro lado, el uso del pretérito “notaron”, devela la presencia de terceros que intervienen en el cuerpo. El lenguaje no sólo está atrofiado en su decodificación, sino también en su enunciación. La ilusión de decir se transforma en aire, fuerza del aliento sin contenido alguno. Hay una materia indecible en el planteamiento del trauma.

Ocurre entonces que el lenguaje queda en una posición fantasmagórica, difusa, en la que se hace presente pero no logra ser materializada del todo. Al rescatar este episodio de la cueva de la memoria, acontece una transferencia del rol de quienes se encuentran ejerciendo violencia. El propio lenguaje termina transformado en el ejecutor de la profanación:

tengo palabras clave
no les puedo bajar el volumen
las veo pasar como ráfagas
me toman del pelo, intentan montarme
se meten en mi cuerpo
(Coñuecar, 19)

Más adelante, el poema [5] refiere al momento previo al viaje migratorio. Estos versos son claves para ir asimilando las características del lugar que se abandona:

me había tomado del pasamanos
como si fuera una tarde cualquiera
vi mis piernas cruzar el aire
sentí el impulso
mis músculos ya no sostenían
y el agua ahí
cerré los ojos y mis pies cruzaron
la calle y la tierra
algo blando y la luz,
pensé en aquella mujer que me abandonó
entonces madre, le dije
acá es donde todo acaba.
(Coñuecar, 23)

Los últimos tres versos se disponen de tal manera, que podemos entender que el abandono fue el de la madre, y que el acto de salida de aquel espacio implica un cierre de este episodio. Así se reconoce en el poema [7], que contiene el verso que lleva por título este apartado. El panorama doloroso de la infancia queda expresado en diferentes imágenes: “el cuerpo a prueba de golpes”, “la sombra mezquina de una madre” o “ser rasgada desde adentro” (Coñuecar, 25). El poema se cierra entendiendo precisamente que la relación con la patria es el movimiento mismo, la salida que expulsa:

mi infancia será siempre
huir
(Coñuecar, 25).

Constantemente encontraremos versos que insisten en este carácter fugitivo, desarraigado, de la patria que es la infancia. Cruzado a la vez por supuesto, por imágenes que pueblan de horrores el pasado. El poema [13] encuentra esta unión condensada en la imagen de la niñez como un monstruo, que ya había sido anticipado en los poemas [3] (“mis monstruos en su jauría”) y [4] (“esta soy yo, bestia anestesiada por abrazos”):

un monstruo trepa por mi espalda
su hambre me empuja
se sube a mis hombros y abro la tierra
no hay raíces, sólo piedras
este es mi último viaje
cuando ya no sé si quedarme o irme
enseñarles un par de heridas o costras
[...]

al monstruo de la niñez
le canto, lo hago dormir
y con una respiración azul
lo saco de mi cuerpo hasta la próxima estación
(Coñuecar, 33)

La niñez monstruosa trata de ser acunada, pero lleva a su lado el desarraigo de una patria que no encuentra raíces. Para entender esta confusión entre la ternura de los cuidados y la violencia sufrida, acudimos a los postulados del psicoanalista húngaro Sándor Ferenczi, quien desarrolla la idea de la disociación que se produce en el infante al corromper los espacios de inocencia con el abuso por parte de un adulto. Mientras el niño desea y espera un espacio de contenciones, el adulto sobrepone sus deseos confundiéndolo con un agente maduro sexualmente (Díaz-Benjumea, 11). El poema [32] muestra claramente esta ambigüedad en el acto de recordar el instante en que se es ultrajado:

una mujer me llamaba,
decía que fuera con ella
que me enseñaría algunas palabras
yo usé las manos
también me dijo que hiciera eso
que hiciera aquello
que siguiera su dedo y pusiera mi lengua
hundía mi cabeza de niña entre sus piernas
era una mujer porque yo apenas era una niña

no pensaba ser mujer
tampoco pensaba en las palabras
apenas susurros que aprendía,
y cuando uní ese placer a la culpa
sellé mis ojos a quien sea para el cariño
quería abandono, contrición, constricción
no más juegos
que exigieran de mi una mujer
(Coñuecar, 55)

El poema nos deja en un limbo entre entender estos versos –en menor medida- como una iniciación sexual metafórica en la que transita la voz desde ser una niña a una mujer. Por otro lado, la forma cristalina en la que se presentan las imágenes, no dejan muchas dudas respecto a la posibilidad de estar frente a un abuso sexual infantil. El poema que sigue corrobora los postulados de Ferenczi, cuando versa: “que me da tregua cuando enfermo / cuida de mi para volver a atacar” (Coñuecar, 56).

Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*, expone los límites y posibilidades de testimoniar el trauma luego de vivirlo. Para ello, trae a colación a múltiples autores que admiten la existencia de una parte indecible del evento traumático. Entre ellos se encuentra Walter Benjamin, quien reafirma que la experiencia del *shock* –mirando a los horrores del holocausto de la segunda guerra mundial- vuelven imposible la transmisión completa de la experiencia, pues esta no podría ser puesta en relato (que es la única vía en la cual la experiencia se vuelve real) (Sarlo, 31). Sopesando estos postulados, Sarlo comprende que hay una unión irrevocable entre la experiencia, la narración y el cuerpo, postulando lo siguiente: “cuando la narración se separa del cuerpo, la experiencia se separa de su sentido” (Sarlo, 33).

Esta escisión cuerpo-narración, tiene su correlato clínico en la llamada “disociación estructural”, que consta de la “división de partes experienciales de la personalidad” (Díaz-Benjumea, 11). Este fenómeno provoca que en la narración de la experiencia traumática, se divida la percepción del *self* (el Yo), dando paso a una despersonalización que trasforma al sujeto que enuncia, en observador y observado (Díaz-Benjumea, 11).

El texto [37] se subdivide en nueve relatos en prosa que corroboran estos postulados al encontrarse múltiples veces el paso de la tercera a la primera persona, y viceversa.

En el primer relato, por ejemplo, se encuentran simultáneamente la primera, la segunda y la tercera persona. En un inicio se comienza describiendo las acciones de una niña en un bosque “de abedules y álamos”, para luego pasar en el mismo escenario a ser la enunciativa de la experiencia:

Hay un bosque de abedules y álamos siempre otoñados donde me encuentro a diario con esa niña. La niña no duerme. La niña juega, también se mira al espejo y dice un par de secretos. A ti no te gustan los espejos ni los secretos, conocías el reflejo de la escarcha que resquebraja la piel y pelea con la vejez. Me habían dicho que dejara de leer, que me diera un respiro y yo, dejé que me invadas. Toda niña y toda mujer conocí tu silencio y ese túnel, la caída, la niña, el tren hacia ningún lado, las estaciones, la náufraga.

Hay un bosque al que le doy la espalda y mi casa es sombra. El viento revuelve la soledad. El viento se lleva mi casa. He quedado sola y en la comisura de tus labios mi dedo vaga como por una vieja fotografía. Ese deseo sólo ocurre con una imagen, como de un jardín y tu oscuridad (Coñuecar, 61).

El pie inicial de cada párrafo es el mismo, provocando la sensación de lo unívoco de la experiencia (la niña observada y quien observa). Se suman a esto los objetos mediadores del espejo y el reflejo, como bisagra de la duplicación. Además, las imágenes que acompañan el escenario nos recuerdan lo que ya pudimos evidenciar en el apartado anterior: la importancia de la verticalidad (la caída), los trayectos imposibles (el tren hacia ningún lado) y las experiencias límites con la muerte en el mar (la náufraga). Por otro lado, la aparición de un “tu”, le da al relato un tono cómplice, confesional. El dedo en los labios y la vieja fotografía, encapsula el relato en una intimidad estremecedora.

La prosa IV muestra de manera más encarnada y explícita la violencia hacia el cuerpo pueril. Aquí, la primera persona toma distancia, disociándose más explícitamente en el relato:

Una noche me arrancaron la niñez, me lanzaron al suelo. Fui el botín de guerra. Hay animales que necesitan ofrendas. Entonces dobló el cinturón y *el cuero pintó el*

cuerpo de rojo. Escuchaba más, más. Las quemaduras en la planta de los pies, en la cara, la espalda, el cuello me enseñaron a vivir y en otro plano los sueños. Así nació la deuda de venganza.

Paños fríos en el cuerpo. No habló del dolor, habló no dejar marcas. El tacto se volvió un sentido incómodo. El primer desprecio y la lucha de odio que comenzaba (Coñuecar, 64, las cursivas son mías).

El extracto destacado en cursivas señala el preciso momento en el cual la voz que está relatando la situación de vulneración, pasa de un primer estado descriptivo de la experiencia en primera persona –“me arrancaron”, “fui el botín”- a mirar desde un ojo que se encuentra fuera de la escena. Ya no es “mi cuerpo”, es “el cuerpo”, totalmente escindido del momento, y de la persona.

No es la misión de este análisis ponderar los valores de verdad de los relatos, ni buscar quiebres en su coherencia. Caer en la ilusión de la equivalencia biográfica es desacreditar toda posibilidad de ficcionar una voz poética. Pero el derecho a recordar trasciende los planos de realidad, y la memoria no deja de insistir en revelarse con sus porosidades y residuos. A propósito de esto, Beatriz Sarlo postula: “No hay equivalencia entre el derecho a recordar y la afirmación de una verdad del recuerdo; tampoco el deber de memoria obliga a aceptar esta equivalencia” (Sarlo, 57). No es posible la fantasía de una memoria pura e higienizada. Pero tampoco es posible detener el advenimiento del recuerdo. La misma crítica argentina reconocer que “proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado” (Sarlo, 9). *Trasandina*, encuentra el punto de intersección de estos dos planteamientos, subvirtiéndolo planteado por Beatriz Sarlo: ya no es el derecho al recuerdo, sino el derecho al olvido. Ejercer conscientemente una memoria selectiva. Así, leemos en el tercer texto de [37]:

Hay un derecho a borrar recuerdos, no podía con la memoria, deshela la nieve y aparecía una madre por la puerta. Su estadía dependía de la cantidad de gritos y golpes que cerraban el plano de nuevo.

Los niños perdonamos demasiado.

Hay niños imperdonables.

Hay mucho silencio en esta habitación.

Hay mucho silencio acá adentro, acá, acá, donde hay un eco.

(Coñuecar, 63)

La voz enuncia un cansancio frente a la memoria, un sentimiento de “no poder” con ella. Por otro lado, la aparición de la madre (que ya sabemos no está en la posición de ejercer una maternidad de cuidados, sino de significar el abandono) obedece a algo cíclico: mientras la nieve se encontraba en estado sólido, ella no aparecía. Entendemos, por lo tanto, que hay fases en esta memoria cíclica, en la que se impone el olvido. Estas dos características, que son el agobio de la experiencia límite de violencias y los “elipsis” de la memoria, fueron rescatadas por el neurólogo francés Pierre Janet.

Janet desarrolla una teoría del trauma que tiene como base la disociación del Yo, producto de la imposibilidad de conectar los episodios traumáticos con el resto del relato de historia personal (Díaz-Benjumea, 11). Es así que podemos encontrar saltos desde la primera a la tercera persona, como lo evidenciamos anteriormente; y vacíos en el relato, retratado en la imagen de la habitación con “mucho silencio” (¿existen acaso grados de silencio? Pareciera un intento de entender el sonido desde la vereda contraria). Esto como consecuencia de lo insoportable y angustiante del recuerdo.

Por otro lado, estableciendo una diferencia con la disociación de Janet, Sigmund Freud postula la existencia de una respuesta mental activa frente al trauma: la represión. Aunque sabemos que Pierre Janet fue quien conceptualizó en primera instancia la disociación como parte importante del síndrome post traumático, el neurólogo austríaco agrega la existencia de una acción inconsciente, que se lleva a cabo a través de la represión en el proceso psíquico (Díaz-Benjumea, 11). Es más, como señala James Strachey en su introducción al ensayo “La represión” (1915), publicado en el tomo XIV de las obras completas de Sigmund Freud (1992), la angustia que aflora luego de un evento traumático, no es tanto una consecuencia de la elipsis en la memoria (como lo entiende Janet), sino más bien una de las principales fuentes impulsoras de la misma represión (Strachey, 139).

Si volvemos al tercer texto de [37] anteriormente citado, encontramos ciertos vínculos con los postulados freudianos. En primera instancia, la imagen de la puerta establece dos

dominios diferenciados, de los cuales sólo uno puede verse. Es decir, hay un plano consciente (el que está siendo observado) y uno inconsciente. Desde este último aparece la madre, que es el estímulo intolerable que se hace presente por la asociación establecida entre ella (la agencia representante, en términos psicoanalíticos) y otros estímulos. En este caso, los gritos y golpes (retoños psíquicos).

La segunda etapa de la represión estipulada por Freud, o la llamada *represión propiamente dicha*, es el “esfuerzo de dar caza” a todos aquellos estímulos que se vinculen con la agencia representante, para ser repelidas por el consciente (Freud, 143). Es así que una vez identificado el vínculo asociativo, los retoños psíquicos son rechazados y alejados de la consciencia. En el texto de *Trasandina*, se habla de un “plano cerrado”, luego de la expulsión de la madre y sus asociaciones, que por lo visto, aparece de manera cíclica en el consciente (“deshelaba la nieve y aparecía”).

Por otro lado, Freud reconoce que aunque la represión actúa repeliendo todo estímulo asociado a la agencia representante, esta no puede “mantener apartados de lo consciente, a todos los retoños de lo reprimido primordial” (Freud, 144), es decir, de la primera pulsión reprimida de la cual nacen las ramas asociativas. Continúa diciendo:

Si estos se han distanciado lo suficiente del representante reprimido, sea por las desfiguraciones que adoptaron o por el número de eslabones intermedios que se intercalaron, tienen, sin más, expedito el acceso a lo consciente (Freud, 144).

Si volvemos al texto señalado en el poemario, encontramos que se rescata la imagen del silencio: “Hay mucho silencio en esta habitación”. Se mira desde la ausencia del estímulo sonoro, más que desde la presencia de otros estímulos sensoriales. En el momento en que los gritos y golpes salen del plano, cerrándolo, es cuando el silencio impera. Pero a su vez, señala la presencia de un residuo sonoro –el eco-, que sabemos se va deformando de su estímulo inicial, para pasar a ser un resto informe e indiferenciable.

Entender la importancia de la infancia doliente de *Trasandina* como primer exilio, permite leer retroactivamente la relación que se forma en la migración posterior. Muy pocas veces es nombrado el emplazamiento físico de las memorias de la niñez. Pero algunos poemas – [10], [16], [17], [37] y el [39] – ceden espacio en sus versos para nombrarlo: la Patagonia.

Recordamos el intenso vínculo afectivo que se genera con los entornos que son cimientos de memorias muy intensas, descrito por Yi-Fu Tuan bajo el concepto de “topofilia”. De alguna manera, el exilio exterior no logra descartar del todo la fuerza pulsante de la memoria, que insisten en aparecer. Al igual que la gravedad, es una fuerza que dibuja líneas imaginarias hasta su centro. La trasandina encuentra palabras para esto:

Las sombras tienen sus velocidades. La sombra la tejieron detrás mío como una red, no sabía caminar, yo corría para que nada me alcanzara. Tuve excusa para nunca más apagar la luz. Y así dicen la Patagonia es bella, para mí es inolvidable” (Coñuecar, 67)

EXCURSO: REFLEXIONES SOBRE EL RITMO Y LA ENUNCIACIÓN

Los dos capítulos de la presente investigación se encargaron de develar los tratamientos específicos que cada uno de los poemarios sostiene sobre los temas de la migración y la diáspora, y su estrecha relación con la producción espacial y paisajística. Sobre todo, se atendió la pluralidad de significados que brotan desde los textos, sin que por ello caigan en una irremediable confusión o incoherencia. Queda por dedicar algunas líneas en torno al “cómo se dice lo que se dice”. Los párrafos siguientes se disponen a dibujar un panorama en torno a las herramientas poéticas y textuales de las que se sirven las obras de *Río Herido* y *Trasandina*, y que acompañan la elaboración del sentido sin estar desarticulados de este⁶.

Nos enfocaremos principalmente en dos ejes vertebradores del discurso poético que ganan especificidad en ambas obras: el ritmo y la enunciación. Además, expondremos brevemente la posición de la materia autobiográfica, en particular, la poetización del nombre propio que en *Río Herido*, por un lado, obedece a una traslación idiomática del apellido paterno; y por otro, la modificación del antropónimo autorial en un poema de *Trasandina*.

La cadencia versal (el ritmo) del primer apartado de *Río Herido*, está estrechamente ligado al núcleo temático de la “lengua como sistema roto”. Ya pudimos observar en el capítulo dedicado a la obra, que los versos operan en varios niveles de significación simultánea. En este caso, la lengua refiere tanto al órgano corporal, como al sistema de signos, y la capacidad de comunicar mediante ellos. Así, en consonancia con este primer estado de problematización, los versos breves van a ralentizar la lectura que se desliza en forma de *staccato*. Esto acentúa a cada verso como frase poética independiente.

El segundo texto de este primer apartado, es el único que rompe con el verso para posicionar a cada grafema como protagonista de su propio lugar. Si leemos horizontalmente, el resultado serán sonidos ininteligibles, ruidos que espejean por excelencia la idea de la lengua rota. Por

⁶En *El arco y la lira*, Octavio Paz se ha referido extensamente en torno a lo indisoluble del ritmo, la imagen y el sentido, en la poesía. Las reflexiones de este *Excursus* recogen las propuestas del autor mexicano en torno a la importancia del verso como célula del poema, entendiendo que su rasgo constitutivo (lo que convierte a la frase poética, al verso, en lenguaje poético), es el ritmo. “Sin ritmo, no hay poema; sólo con él no hay prosa” (Paz, 68). Entendemos entonces al verso libre como unidad que se pronuncia de manera continuada, atendiendo al corte versal como silencio entre estos núcleos significativos.

otro lado, si leemos verticalmente, encontramos un fraseo ininterrumpido; un núcleo de sentido único que pierde a las palabras en su construcción continuada: “NOHAYESTRUCTURANIORIGEN” (Catrileo, 12). La relación entre lo verbal y lo visual (la frase se encuentra justo en medio de la página) es muy estrecha y proporcional. Es una de las pocas propuestas -sino la única- de poesía visual, en *Río Herido*. Tanto la letra como el espacio vacante se necesitan mutuamente, donde el blanco de la hoja comunica tanto como las palabras que la dividen a modo de columna vertebral. La página ya no está sólo al servicio de la palabra: es a la vez soporte y contenido.

Pero esta es una excepción. Pues, por otro lado, el resto de los poemas que integran el apartado rompen la sintaxis gramatical, dejando indistintamente frases poéticas con más recursos lingüísticos, como “el movimiento de las aguas” o “sentenciada la boca”; y otras integradas sólo por verbos (“habitar”) o preposiciones (“en”) “sueltas” (como es el caso del tercer poema del apartado, al cual nos estamos refiriendo).

Por otro lado, no es sino hasta el séptimo poema donde encontramos un indicio del sujeto de la enunciación. Todos los poemas anteriores no presentan vestigios de sujeto expreso, es decir, son enunciaciones no-subjetivas (no se encuentran deícticos ni flexiones del verbo que delaten la presencia de un *yo* hablante, la gran mayoría se encuentra en infinitivo). En el verso en cursiva de este séptimo poema se lee: “es que estamos rotos” (Catrileo, 17). La primera aparición del sujeto que le delata como productor del discurso, se realiza a partir de una situación lingüística “nosotros”. Esto es muy relevante para entender la posición que tiene la colectividad en *Río Herido*. Es una exploración poética que no sólo atraviesa a un “yo”, sino que se vincula simultáneamente con una comunidad que espejea las propuestas experienciales de la identidad diaspórica desarrolladas en la obra. Así, el grueso de los textos va a alternar la aparición del “yo” y el “nosotros”.

Por otro lado, existe una recurrencia prosódica acentual grave en la gran mayoría de los versos. Esto provoca que la huella del ritmo se mantenga constante, y que a pesar de lo breve de los versos, sigan sumando magnitud y fuerza.

Pero todo esto va a cambiar a partir del segundo apartado. Las frases poéticas se alargan, por lo que la ruptura de la sintaxis es mucho más tardía. Ya casi no encontramos versos de menos de dos palabras. Por el contrario, se multiplican la cantidad de verbos en los poemas, lo que

dinamiza fuertemente las imágenes. El primer poema del segundo apartado, por ejemplo, está compuesto por la sucesión de los verbos: tener (“tengo”), decidir, escribir, arrastrar, nombrar y construir. Esta aparición de verbos en infinitivo es recurrente y sostenida en todo el poemario. Aún hacia su final, en donde se concentra la mayor aparición del sujeto de la enunciación de manera expresa a través del “yo”, se insiste en el infinitivo verbal.

Por otro lado, respecto a los recursos de puntuación, también hay una diferencia entre el primer apartado y el resto de ellos. Con muy pocas excepciones, cada estrofa cierra con un punto final ¿existe una necesidad de reforzar la clausura estrófica? Pensando que estamos en el terreno del verso libre, puede resultar innecesario el uso de puntos finales en estos contextos. No obstante, a partir del segundo apartado en adelante, se multiplica la aparición de la puntuación al interior de los poemas. De todas formas, esta presencia robustece la continuidad sintáctica entre versos, y vuelve literal muchas de las pausas con el uso de comas al final de algunos versos. Esto ocurre paralelo al cambio en el tratamiento de las temáticas. Las imágenes se van volviendo más cotidianas y cercanas a un relato, así como aumenta el caudal de adjetivos y verbos. En contraste con lo menudo de los primeros poemas:

| | |
|---|---|
| <p>Incurable lo que arrastran las piedras, sosteniendo el olvido.</p> <p>No hay alivio en la niebla del río. (Catrileo, 14)</p> | <p>Escucho el ritmo de las olas en su espalda saltamos un par de veces para no mojar el espacio de rocas para no llenar el blanco de días que se ahogan por el fuego.</p> <p>Nunca dijo que corriéramos para salvarnos.</p> <p>Nuestro rostro de frente ante las balas.</p> |
|---|---|

| | |
|--|---|
| | <p>Nuestro rugido de frente ante máquinas.</p> <p>Nunca fueron olas. (Catrileo, 65)</p> |
|--|---|

Los poemas anteriormente citados corresponden al primer y cuarto apartado respectivamente. Mientras el primero no muestra huella del sujeto expreso de la enunciación (incluso la segunda estrofa es totalmente impersonal, pensando que en la primera sí hay una continuidad gramatical de sujeto de la oración: “las piedras”), en el segundo abundan las huellas lingüísticas que delatan que el discurso posee una situación lingüística *yo* (“escucho”). Por otro lado, el tiempo se generaliza en el primer poema, mientras que en el segundo encontramos verbos flexionados que señalan temporalidades pasadas y presentes (“escucho”, “saltamos”, “dijo”, “fueron”). En suma, la cadencia versal de *Río Herido* pasa de una lectura corta y energética de las frases poéticas, a un progresivo engrosamiento de las imágenes que concretizan al hablante lírico y le sitúan en un contexto enunciativo más llano. Esto va trabado, por supuesto, a un desarrollo temático más extenso en términos de descripción y conexiones con escenarios extralingüísticos (a través del uso de deícticos que multiplican los lugares y tiempos referidos).

Principalmente, nos hemos aproximado al poema como texto-huella de una estructura enunciativa, haciendo un breve hincapié en sus elementos diferenciadores como discurso poético (en este caso, el ritmo y la imagen). Me parece importante rescatar ahora el extenso trabajo del crítico español José María Pozuelo Yvancos en torno a la teoría del lenguaje literario.

Pozuelo señala que, además del eje horizontal donde se van sumando los recursos fónicos, sintácticos y semánticos, el “discurso literarios es también una línea vertical donde todos aquellos recursos se integran en relaciones de dependencia de unos con otros” (Pozuelo, 197). Tomando como base los postulados del formalista ruso Roman Jakobson sobre la función poética y la recurrencia en la lírica –donde el eje paradigmático se proyecta sobre el sintagmático promoviendo un sistema de correspondencias-, Pozuelo destaca dos modelos

explicativos de la construcción recurrente en el discurso poético: los *coupling*, concepto acuñado por S.R Levin; y las *isotopías discursivas* postuladas por el lingüista francés Algirdas J. Greimas en el marco de la semántica estructural (Pozuelo, 199).

No me detendré en la utilización de estos conceptos. No obstante, me parece importante dejar propuesta la posibilidad de examinar con mayor detención las coherencias y conexiones semánticas entre los elementos del discurso poético. Con esto me refiero a develar cómo operan los factores lingüísticos y semánticos (y extralingüísticos en el caso de Levin, quien propone una recurrencia desde el eje semántico nocional) para articular al texto literario como una estructura de conexiones significativas profundas.

Aún así, me parece importante, tal como lo señala Pozuelo Yvancos, poner en evidencia una lectura vertical que trabe, a nivel semántico, el contenido de los textos. Y para ello, destaco cuatro recurrencias léxico-semánticas que se encuentran latentes a lo largo de todo el poemario:

1. Recurrencia semántica de elementos hídricos o acuosos. Aquí se encuentran sustantivos como “aguas”, “río”, “cauce”, “ola”, “océano”; y verbos como “llover”, “lamer”, “llorar”, “flotar”, etc. A medida que avanza el poemario, se integran otros elementos que caben dentro de esta recurrencia, pero que guardan una especificidad semántica urbana, como es el caso de “alcantarilla”, “acequia”, “pozo”, “zanjón”, etc.
2. Recurrencia semántica de elementos paisajísticos o naturales. En este eje se integran sustantivos como: “pájaros”, “piedras”, “barro”, “cielo”, “hierbas”, “volcán”, “pradera”, “desierto” etc. Tal como ocurre con la recurrencia semántica anterior, existe un grupo léxico que se integra a este acoplamiento paisajístico, pero que se diferencia por poseer semas (rasgos de significado) específicamente urbanos. Como es el caso de “calles”, “caminos” o “feria”.
3. Recurrencia semánticas de elementos que delaten lesión o herida, como los sustantivos “corte”, “tajo”, “herida”, “cesura”, “rotura”, “fisura”, “llaga”, “hemorragia”, etc. Y verbos como: “abrir”, “apuñalar” y “clavar”.
4. Recurrencia semántica de elementos relacionados con el lenguaje y la comunicación. En este eje se integran sustantivos como: “lengua”, “letra”, “lenguaje”, “fonemas”, “signo”, “grafía”, “papel”, “discurso”, etc. Y verbos como: “escribir” y “decir”.

A estas cuatro recurrencias, pueden sumarse dos más: un eje de recurrencia en torno a “órganos y tejidos corporales”; y otro en relación a “estatutos de parentesco y relaciones filiales”. Estos no poseen la misma frecuencia de aparición, pero sí forman parte de esta estructura jerárquica de significaciones internas que es *Río Herido*.

Es importante destacar que muchas de estas recurrencias se confunden y actualizan mutuamente por el uso de semas contextuales (clasemas). Un ejemplo de esto se descubre en los siguientes versos: “La grafía salvaje / del trueno / en papel / de otro.” (Catrileo, 25). En este caso, los sustantivos “grafía” y “papel” que corresponden a la cuarta recurrencia (elementos relacionados con el lenguaje y la comunicación), actualizan su uso por la aparición del adjetivo “salvaje”, y la alternancia con el elemento “trueno”. Así, se genera una continuidad que homogeniza las significaciones independientes: grafía-trueno-papel quedan integrados tanto en la segunda como la cuarta recurrencia.

Finalmente, queda por atender el sinuoso escenario de la remisión referencial biográfica que, en el caso de *Río Herido*, está dado por una traducción al español del apellido paterno desde el mapudungun: Catrileo > katriü lewfü > Río cortado, o como lo ha signado la autora, herido. El capítulo dedicado a esta obra no pretende explicarla por la vida de la autora, aunque es evidente el péndulo entre la biografía y la ficción. Rescatamos aquí los aportes realizados por Laura Scarano en torno a la relación entre poesía y autobiografía. En particular, la aplicación del concepto de “autoficción”, muy bien posicionado en la narrativa. A propósito de la relación entre el “pacto biográfico” (en donde los límites entre la autora y el sujeto lírico se borran) y el “pacto ficcional” (donde se admite una verdad verosímil dentro de la irrealidad del texto literario), y con plena conciencia de su ambigüedad, Scarano sostiene:

Sin duda, su mayor fortaleza [refiriéndose a la “autoficción”] radicaría en que pone en tela de juicio simultáneamente los dos axiomas contrapuestos sobre el género: la negación absoluta de relación entre *yo* lírico y autor y, al mismo tiempo, su ingenua equiparación (Scarano, 413).

La traslación idiomática y posterior reinterpretación del apellido paterno en *Río Herido*, se presenta como un artificio que pone en evidencia el carácter ficcional del contenido poético, sin desatender por ello la centralidad de la figuración autorial “como dato decisivo que opera en el proceso integral de la semiosis” (Scarano, 413). Esto es, nuestro compromiso como

lectoras. Este artificio desemboca en un desplazamiento metonímico que se mueve a nivel del contenido del nombre (por ser una traducción), y que viene a representar también la experiencia de una comunidad (la diaspórica) presente en la textualidad de la obra (constantemente hayamos remisiones hacia la colectividad desde las filiaciones familiares, evocaciones de niñez, etc).

Otro es el caso de *Trasandina*, donde el último poema apela a una “Ivón”, quien es interpelada constantemente: “ven a buscarme Ivón”, “yo arrastraba tus cadenas Ivón”. El artificio consiste en la modificación del antropónimo autorial (Ivonne Coñuecar), que permite mantener la filiación identitaria del nombre a la vez que se ficcionaliza y se aleja a través del diálogo. A veces ajena y aparte, y otras veces propia y espejo del yo. Así lo muestra el siguiente fragmento:

“las fronteras me nombran
pero no te conocen Ivón,
tengo un número, me asignaron un turno
debo dejar que me revisen
que comprueben que yo soy yo,
o tú Ivón,
por si me llevo algo de sus patrias
trasandina de la nada”
(Coñuecar, 72).

Este juego al interior del poema tiene su centro de gravedad en el nombre. El desplazamiento metonímico producto de la cercanía léxica del antropónimo, y las sugerencias de correspondencia a nivel de contenido, permite tensionar la lectura en direcciones opuestas: no abandonamos la ficción, pero tampoco podemos negar el haz de realidad que se proyecta al poema, como es señalado por Scarano (414). Dentro de las llamadas “autoficciones poéticas”, la teórica literaria destaca una forma específica de textos que incorporan el nombre propio. Los denominados “metapoemas autorales”. En ellos, “el poeta deviene poema” o “el autor deviene texto”, gracias al magnetismo que provoca el nombre propio (Scarano, 414). El juego retórico que se produce en el poema que nos convoca, nos suspende en un vaivén que no encuentra solución. El extrañamiento está tan presente como la irremediable

familiarización. La pregunta persiste en la ambigüedad: “¿quién nombra el nombre en el poema?” (Scarano, 419). Parece ser la duda inextinguible del pantanoso terreno de las evocaciones biográficas. Quedamos, en última instancia, habitando la certeza del juego.

La cadencia versal de *Trasandina* se encuentra en la vereda contraria al poemario de Catrileo. Los versos se mantienen largos desde un inicio, y casi en la totalidad de ellos encontramos verbos y sujetos gramaticales fuertemente posicionados. Además, los poemas parecen tener plena consciencia de que su escenario ideal es la recitación: la gran mayoría de los cortes versales obedecen a los descansos naturales de la oralidad. Por ello, la frase poética, o verso, tiene una gran solidez semántica y gramatical pues, al tener un fraseo más largo y un dinamismo de acción más continuado, el resultado es una cadencia versal suave. Las pausas son una oleada de marea baja constante que entrega ligeramente la siguiente frase, mientras la anterior se recoge para fundirse de nuevo en el sentido del poema. Veamos un breve ejemplo con el siguiente extracto del poema [3]:

estuve paralizada
antes que descubriera
los límites de la jaula
mis monstruos en su jauría
y la madera del ataúd

mi corazón se escapó
yo veía los gestos y las palabras
no quería oír,
me resultaban ininteligibles
los ojos y las bocas desencajadas
(Coñuecar, 19)

El corte versal tiene un propósito lógico. En la primera estrofa, el verso inaugural manifiesta un estado pretérito al tiempo de la enunciación. La caída al siguiente verso está dada por el adverbio de tiempo “antes”, que robustece las temporalidades del poema concatenándose sintácticamente, además de introducir el sintagma subordinado. Acto seguido, se presentan los tres objetos directos de manera independiente en cada uno de los versos restantes: los límites de la jaula, los “monstruos en su jauría” y la madera del ataúd.

La segunda estrofa, por otro lado, tiene a sus tres primeros versos declarando nuevamente el estado pretérito en el cual se encontraba el sujeto de la enunciación. Cada verso es un pilar autónomo de sentido y de imagen, que operan bajo la forma sujeto + verbo (excepcionalmente en el tercer verso, donde el sujeto se encuentra tácito). Mientras que los últimos dos poseen una continuidad sintáctica donde el verso “los ojos y las bocas desencajadas”, cae ganando autonomía como sujeto gramatical. Un cierre poderoso, para una estrofa que da vida a una escena que perfectamente podría ser parte de un rodaje de Hitchcock. Y no me parece sorprendente que esta asociación emerja: la cadencia versal de *Trasandina* está muy cerca de una alocución teatral.

El sujeto de la enunciación aparece expreso desde el primer texto dentro del poemario. Por esto, no amerita mayores reflexiones en este sumario más que declarar su absoluta asistencia y relevancia en el transcurso de los poemas.

Por otro lado, algo que sí resulta apremiante es la revisión del uso de prosas. A diferencia de *Río Herido*, el poemario de Coñuecar alterna poemas en prosa y verso en el transcurso de la lectura (siendo la segunda la forma más empleada).

Octavio Paz destaca que la diferencia esencial entre prosa y poema está dada por la presencia del ritmo. Sólo a través de él, nos aseguramos que no haya prosa. Pero una prosa entendida en sentido estricto: lineal, conceptual y explicativa. Porque claro, el poeta mexicano cabalga sobre el hecho de que lo esencial de la poesía, lo que permite a un poema ser llamado poesía, no está dado exclusivamente por el corte versal o la métrica, sino el ritmo y la imagen. Así, aquellas obras no versadas pueden ser llamadas poemas, dice Paz, pues

Las frases no se suceden obedeciendo al orden conceptual de relato, sino presididas por las leyes de la imagen y el ritmo. Hay un flujo y reflujo de imágenes, acentos y pausas, señal inequívoca de la poesía (Paz, 72).

Por esta razón llamamos prosas poéticas a los textos no versados que integran *Trasandina*. En ellos, el sentido de las oraciones está dado por imágenes que se acumulan para cerrarse en el texto mismo. Las comas y puntos se disponen a modo de partitura, pausas y silencios que oxigenan las frases. No se explica, se exhibe.

Un examen detenido de las correspondencias discursivas dentro de *Trasandina*, podría atender con mayor lucidez la cohesión entre los textos que integran el poemario. Tal como en *Río Herido*, ofrecemos aquí un esbozo inicial de recurrencias semánticas, que pretenden develar una primera instancia de organización interna vertical. En este caso, son tres las correspondencias léxico-semánticas que destacamos:

1. Recurrencia semántica de elementos o manifestaciones corporales. En esta recurrencia se encuentran sustantivos como: “mano”, “gritos”, “pasos”, “ojos”, “corazón”, “boca”, “cabeza”, “tacto”, “pecho”, “sangre”, “lengua”, “neuronas”, “útero”, “respiración”, “lengua”, etc. Y verbos como: “latir”, “gritar”, “pensar”, “morir”.
2. Recurrencia semántica de elementos relacionados al lenguaje y la comunicación. Este grupo lo conforman sustantivos como: “palabra”, “silencio”, “relato”, “verbo”, “guión”, “mensaje”, “letras”, “libro”, “hojas”, “diccionarios”, etc. Y verbos como “leer”, “decir”, “pronunciar” y “escribir”.
3. Recurrencia semántica de elementos paisajísticos o naturales. Aquí encontramos sustantivos como: “raíces”, “viento”, “olas de mar”, “cordillera”, “icebergs”, “antárticas”, “archipiélagos”, “mar”, “territorio”, “nieve”, “volcanes”, “bosque”, “tormentas”, etc. Y verbos como “habitar”, “caminar” y “recorrer”. Dentro de esta recurrencia, encontramos una subdivisión dada por elementos paisajísticos que se diferencian por poseer semas particulares del horizonte urbano. Ejemplo de ellos son los sustantivos: “ciudad”, “calle”, “edificios”, “pueblo” y “túnel”.

Por supuesto, estos lexemas van a actualizarse por el uso de semas contextuales que complejizan aún más el entramado semántico interno. Unos versos del poema [6] declaran: “vivo en las letras / en sus icebergs, en sus antárticas”. Los sustantivos “icebergs” y “antárticas”, junto al presente en primera persona del verbo vivir, convierten a las “letras” en un lugar geográfico capaz de ser habitado. Simultáneamente, los dos sustantivos que inicialmente forman parte de la tercera recurrencia semántica, se empapan del trazado grafemático propuesto por el sustantivo “letras”, desatando un acoplamiento de todos ellos tanto en la segunda como la tercera categoría de recurrencias.

En suma, los apuntes que se perfilan en el presente *excursus* pretenden motivar futuros exámenes de las estructuras y movimientos internos de los poemarios que aquí se presentaron (u otros de mayor interés para la lectora, por supuesto). Es imprescindible desenmascarar a la poesía de su popular hermetismo y organización antojadiza. Así, lograremos demostrar que aquella, guarda en su centro un armazón de relaciones lógicas capaces de ser identificadas, y que sustentan ese *no sé qué* que aflora en el instante de la comunión lectora con el poema.

CONCLUSIONES

El análisis de la presente investigación se ha centrado, sobre todo, en las formas de aparición de los espacios y lugares, y la relación que guardan con el cuerpo como primer espacio de representación y existencia. Para ello, recogimos los postulados del fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty y el antropólogo David Le Bretón, para cubrir nuestras conjeturas con un entendimiento integral de la experiencia, en donde esta no se entiende como algo ajeno al cuerpo, sino como un continuo de representaciones simbólicas que abarcan tanto la inmediatez sensorial, como lo histórico particular de cada sociedad. Sobre todo, los lemas “mi cuerpo es aquello gracias a lo que existen objetos” (Merleau-Ponty, 109) y “la existencia es, en primer término, corporal” (Le Bretón, 7), resumen nuestra dirección de análisis metodológico investigativo sobre el tema del cuerpo.

Me dispongo a continuación, a cosechar los principales hallazgos de lectura que permitieron desarrollar la hipótesis de trabajo de la presente investigación. Esta hipótesis plantea que las poéticas contemporáneas de *Río Herido* y *Trasandina* dan cuenta de cuerpos empalmados a los entornos que describen, dando origen a una “cartografía corporal” construida ya no como un mapa estático, sino como un mapa de lo sensorial, es decir, de los sentidos que perciben los entornos vivos. En la aparición de estos entornos, producto de la experiencia de los cuerpos movilizados en el medio, se produce una diferenciación entre espacio (Lefevre) y lugar (Augé), que se regirá por las diferentes formas de vinculación de estos con los cuerpos, que circulan de maneras específicas tanto física y afectivamente. A la par, al encontrarnos en la vereda de los fenómenos migratorios modernos, estos entornos guardan una relación conflictiva con la memoria del *entonces-allá* de la patria recordada, y del *aquí-ahora* del espacio tiempo hegemónico (Trigo, 274). Es así que las obras evidencian una disociación tempo-espacial de las voces, dando lugar a una “polifonía” poética, que guarda directa relación con los distintos agentes que aparecen al pensar el desarraigo de una patria y el tránsito en nuevos espacios y lugares (familia, personajes que poblaron la infancia, el “yo” del pasado, entre otros).

En una primera instancia, *Río Herido* mueve la sustancia de su contenido temático en varios planos de significado. *Katrü-lewfü* (río herido o cortado) es tanto la resignificación de la memoria paterna a través de la traslación idiomática del apellido; la descripción paisajística

imbricada al cuerpo de las memorias personales y colectivas; y una propuesta expositiva en torno a las relaciones entre la comunidad diaspórica y los entornos pasados y presentes.

Es en este escenario que el cuerpo inscribe la identidad diaspórica a través de la herida que simboliza el desarraigo de la tierra natal. Es así, que el cuerpo se configura como lugar (Augé), por ser un espacio de representaciones simbólicas personales y colectivas, que se inserta en un entramado histórico comunitario y nacional. El agua será el elemento portador de la experiencia sensible, que se rige por lo cíclico de la naturaleza, y que abraza simultáneamente la vida (sobrevivencia de la comunidad diaspórica y sus memorias en un espacio tiempo hegemónico que busca homogeneizar su existencia) y la muerte (factor presente en la historia nacional, por los horrores de la dictadura).

Es así que la ciudad, que es el escenario posterior al desplazamiento migratorio, se configura como espacio (tal como lo entiende Michel de Certeau, en donde aquel se construye en la intersección de cuerpos en movimiento), versus el propio cuerpo, que posee una estabilidad mayor en términos de afincamiento, reconocimiento y apropiación.

Finalmente, la exposición de los entornos naturales se da a partir de una “cartografía viva”, es decir, un registro de imágenes que obedecen a los elementos móviles de la naturaleza empalmados al cuerpo, y no a los referentes clásicos de los mapeos referenciales. Esta propuesta, proponemos en nuestra lectura, nace desde y para la comunidad diaspórica en respuesta a una forma de representaciones hegemónico-estratégicas, es decir, a conceptualizaciones del espacio relacionadas a un orden impuesto. Es lo que Henri Lefevre entiende por “las representaciones del espacio” (92).

Por otro lado, en *Trasandina* emergen los espacios y lugares desde dos fuentes: la suspensión espacial y temporal en la “espera apátrida” de la extranjería; y desde las memorias violentadas de la infancia, que desembocan en un desarraigo con el *entonces-allá* de la patria abandonada.

El empalme cuerpo-entorno, en *Trasandina*, estará regido por esta vacilación entre la imposibilidad de afincarse en el espacio-tiempo al que se arriba, y el intento de escapar de las memorias violentadas de la infancia.

Es así que finalmente, el cuerpo se va a configurar como único lugar (Augé) posible de ser apropiado, ya que representa un refugio de cara al espacio áspero (y “en tránsito”) de la frontera.

La particularidad que encontramos en este poemario, es que los encuentros eróticos-lésbicos entre la voz poética y la amante, van a ser un lugar de resistencia de cara a una “práctica espacial” (Lefevre) asignada a los cuerpos migrantes, que supone deben precarizar sus afectos y vulnerar su pertenencia, por “no pertenecer”.

El punto de unión más fuerte de ambos poemarios, además de referir a fenómenos migratorios, es la presencia de múltiples voces que nutren las experiencias, y complejizan el entramado identitario e histórico de los escenarios a los que aluden. En particular, ambos poemarios hacen referencia las violencias ejecutadas durante la dictadura militar en Chile.

Esta aparición de múltiples voces, multiplica los significados latentes en las frases poéticas, dando paso al fenómeno de la “polifonía” (Bajtín). Nuestra lectura propone que, en la intersección del fenómeno polifónico y la poesía, la ambigüedad propia de los textos poéticos funciona como herramienta que posibilita la aparición de múltiples agentes, más que como obstáculo que imposibilita una clara diferenciación entre ellos, como lo postularía Bajtín.

En suma, en ambos análisis particulares de cada una de las obras, se atiende los contenidos temáticos referentes a la migrancia, los entornos, y los agentes que nutren el entramado histórico personal y social.

Aunque esta investigación posee un *Excursus* que dispone apuntes sobre un análisis estructural, estos no clausuran del todo las formas subterráneas en las que los elementos lingüísticos construyen sus relaciones jerárquicas de significación. Me parece que un futuro análisis más detenido en torno a las formas enunciativas y posiciones del sujeto, además de las recurrencias semánticas, podrían desembocar en un examen detallado sobre las implicancias del género sobre el tratamiento temático propuesto.

Por otro lado, insertar esta investigación en un examen comparativo de poéticas referentes a la ciudad y los paisajes⁷, permitirá comprender de mejor manera cómo se actualizan las formas de producción y relación de los espacios y lugares y los sujetos que los crean, habitan y circulan.

Me parece cada vez más urgente situar a los fenómenos migratorios como ejes de articulación primarios no sólo de producciones literarias nacionales, sino artísticas y sociales. Sobre todo, ante esta emergencia de un sentimiento de extranjería que nos escinde de nuestra propia realidad inmediata y fugaz. Revisar retroactivamente la implicancia de los movimientos migratorios modernos, es también poner en evidencia el fenómeno como elemento constitutivo de la formación de estos lugares incómodos y porosos llamados identidades.

⁷Rescato aquí un estudio realizado por Macarena Urzúa Opazo (2013) llamado “Poesía chilena del paisaje y la ciudad: cartografía de una tradición poética. Hacia una estética de la poesía postdictatorial” [artículo en línea]. 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 8, 108-126.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. "El pacto ambiguo". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos I* (1996): 9-18
- Augé, Marc. *Los <<no lugares>> espacios del anonimato*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Editorial Gidesa, 2000.
- Bajtín, Mijail. Problemas de la poética de Dostoievski. México: FCE, 2005. Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Calles, Juan María. "La modalización en el discurso poético". Tesis Universitat de València, 1997. Impreso.
- Catrileo, Daniela. *Río Herido*. Santiago: Edicola, 2016.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. Trad. Alejandro Pescador. México D.F: Universidad iberoamericana, 2000.
- Clifford, James. "Diásporas". *Cultural Anthropology*. 09 Mar (1994): 302-338.
- Combe, Dominique. "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía." Trad. Ángel Albuín González. *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Cabo. Madrid: Arcos, 1999. 127-153
- Coñuecar, Ivonne. *Trasandina*. Coyhaique: Ñire Negro, 2017.
- Díaz-Benjumea, Lola J. "Conceptualización y clínica de los fenómenos disociativos: una revisión detallada de las diferentes posturas [Howell, EF, 2005]." *Aperturas psicoanalíticas: Revista de psicoanálisis en internet* 29 (2008): 11. Recuperado de: <http://www.aperturas.org/articulo.php?articulo=541>
- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, 2005.
- Freud, Sigmund. "La represión". *Obras completas. Tomo XIV*. Trad. José L. Etcheverry. Amorrortu editores, 1992. 135- 152

- Gutiérrez Arancibia, Tamar. "Retornar *weichafe*: la poesía como puente a lo que nunca ha existido, *Río Herido* y *El territorio del viaje* de Daniela Catrileo". Tesis Universidad de Chile, 2019. Impreso.
- Kristeva, Julia. "Sobre la abyección". *Poderes de la perversión*. México D.F: Siglo XXI, 2006. pp. 7-45.
- Legrand, Pablo Andrés Aros. "Cuerpo de mujer: La ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile." *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 9.1 (2017): 5-15.
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Lefevre, Henri. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutierrez. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Editorial planeta, 1993).
- Milone, Gabriela. "La ficción de los sonidos: Por un materialismo fónico." *Revista Landa* 8.2 (2020): 247-254
- Moraga-García, Fernanda. "Catabática: cartografías de subjetividades fronterizas." *Revista Literatura y Lingüística* 26 (2012): 47-59.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, D. F.: Fondo de cultura económica, 1996.
- Pozuelo Yvancos, José María. "Estructura y pragmática del texto lírico". *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, S.A., 1989. 195-225.
- Puig, Luisa. "Polifonía lingüística y polifonía narrativa." *Acta poética* 25.2 (2004): 377-417.
- Rain, A. Pujal, M. and Mora, E. "mujeres mapuche en la diáspora y el retorno al wallmapu: entre micro-resistencias de género y despojos coloniales." *Chungará (Arica)* 52.2 (2020): 347-360.
- Ramirez, Mario Teodoro. *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*. México: FCE, 2013.

- Said Soto, Samir. "Imaginarios espaciales del sur en la poesía de Jaime Huenún e Ivonne Coñuecar" *Nueva Revista del pacífico* 71 (2019): 181-196.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado; Cultura de la memoria y giro subjetivo..* México: Siglo XXI, 2006.
- Scarano, Laura. "El continente oscuro: Poesía y autobiografía." *Hispanismos del mundo: Diálogos y debates en (y desde) el sur*. Ed. Leonardo Funes. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016. 411-421.
- Stern, Steve. "De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)". *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas "in-felices"*. Comp. Elizabeth Jelin. España: S.XXI editores, 2000.
- Strachey, James. "Nota introductoria." *Obras completas Sigmund. Freud*. Trad. Leandro Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. 137-139
- Trigo, Abril. *Migrancia: memoria: modernidá*. Santiago: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. (273-291)
- Tuan, Yi-Fu. "Topofilia y Entorno". *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Trad. Flor Durán de Zapata. Madrid: Melusina, 2007.
- Urzúa Opazo, Macarena (2013): "Poesía chilena del paisaje y la ciudad: cartografía de una tradición poética. Hacia una estética de la poesía postdictatorial" [artículo en línea], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 8, 108-126. http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-macarena-urzua-opazo-orgnl.pdf
- Vicuña, Cecilia. *Palabra e hilo*. Edinburgh: Morning Star Publications, 1996.
- Waldman, Gilda. "Vida y pensamiento desde la extranjería." *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales* 62.230 (2017): 359-366.