

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
CENTRO DE ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS

SÓLO CUENTO CON MI LENGUA

Hablas políticas y campos en disputa en *Tributo del Mudo*, de Diana Bellesi, y *La Bandera de Chile*, de Elvira Hernández

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos.

Autor:

Germán Cossio Arredondo

Profesora Patrocinante: Alicia N. Salomone S.

Santiago de Chile 2008

Agradecimientos . .	4
Epígrafe . .	5
I. PREÁMBULO . .	6
II. Narrativa de una narrativa: el despliegue de nuevas enunciaciones en dictaduras del Cono Sur. . .	8
De crisis en crisis . .	13
Un campo en disputa . .	15
Una poética del exilio y una política urbana . .	17
Disputas por la legitimidad, integraciones de la alteridad . .	23
III. <i>Tributo del Mudo</i> o la palabra es un espacio público. . .	27
Una metáfora sobre otra metáfora . .	29
La escritura. . .	33
Lo Otro como estrategia. . .	36
Una recepción despolitizada. . .	43
Toda partida es ya una vuelta. . .	47
IV. <i>La Bandera de Chile</i> : cartografía urbana de una apropiación. . .	50
Todo el país era la casa . .	54
La textura de la bandera. . .	59
Un balbuceo . .	68
Genealogía de una recepción. . .	69
La toma de la bandera. . .	73
V. Convergencias, querellas, distancias y roces. . .	77
Escrituras del mercado. . .	84
Campo y género. . .	89
Hablas políticas/ cuerpos despolitizados. . .	94
Bibliografía . .	101
Artículos de revistas . .	102
Publicaciones electrónicas . .	102

Agradecimientos

Por su compromiso, quisiera agradecer a Alicia Salomone, quien hizo de esta investigación, más que un tema de tesis, una experiencia.

Agradezco el apoyo y la “Beca de Estadías Cortas de Investigación, 2007”, otorgada por el Departamento de Postgrado y Postítulo de la Vicerrectoría de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile.

A todas aquellas poetas que escribieron desde el asombro, el enmudecimiento, el horror y el silencio.

Epígrafe

“Qué quiere el poder. Ni siquiera al sujeto que lo tiene. Quiere ser el instante completo que abolió la duración y la diferencia. Igual a sí autónomo, eterno. La madre en cambio desea caminar por la pradera entre sus hijos. Aceptar la muerte y poner su heredad en la diferencia. Sueña y el sueño está hecho del detalle.” D. Bellesi, El jardín.

“No pertenece a la mayoría ni a la minoría. No es de vanguardia o neo-vanguardia, ni marginal, ni underground. Nunca fue poeta joven. No se exilió adentro ni afuera. Ha estado ausente y ahora hace número. (...). Desde hace 10 años trabaja en un proyecto de su interés: ‘La verdad es una mentira necesaria’ para lo cual no logró conseguir auspicio institucional. (...) No le interesa la cultura, le interesa la luz”.

Elvira Hernández.

Aun cuando afirmo, estoy interrogando.

Jacques Rigaut.

I. PREÁMBULO

El historiador no puede descartar los lazos que lo unen a su propio presente, pero puede explicitarlos. De este modo destruye la ilusión de que la narración histórica refleja el curso real de los hechos. Al indicar que su punto de partida no es el Renacimiento o el siglo XVII, sino su propia época, el historiador permite que el lector capte su narración como construcción. En la medida en que su elección e interpretación de los hechos están determinados por este punto de referencia, éste se constituye en el verdadero comienzo de su narrativa. Si la narrativa se muestra como una construcción, la ilusión de que sólo sea un reflejo de la realidad desaparece. Tal comprobación hace que la narrativa sea criticable y constituye un paso importante para la escritura de una historia literaria.

Peter Bürger

El presente ensayo empieza con una confesión: la necesidad de declarar que la escritura que se despliega en este trabajo posee una mirada estrábica; por un lado, este ensayo despliega sus líneas descriptivas sobre *Tributo del mudo*, texto poético escrito en 1982, por la poeta argentina Diana Bellesi (1946); por otra parte, la atención también va a recaer sobre otro texto de poesía, titulado *La Bandera de Chile*, escrito en 1981, pero publicado con posterioridad, por la poeta chilena Elvira Hernández (1951). Si bien nuestra escritura irá privilegiando el análisis de un texto por sobre otro, incluso separados por capítulos independientes, advertimos de entrada que en cada análisis rondará el espíritu de la letra del otro texto poético, produciéndose una contaminación intertextual ahí donde centremos nuestra investigación, defraudando a aquel lector que busca en esta escritura una separación tan total como aséptica de cada texto estudiado. No ha podido ser de otra forma, es más, ha sido totalmente conciente y programático en tanto hemos querido no sólo abordar crítica y descriptivamente cada uno de estos textos sino además hacerlos dialogar entre sí, entendiendo que diálogo implica establecer sus diferencias así como explicitar aquellos aspectos que tienden a compartir, en lo textual y contextual. Convergencias y querellas que permiten la emergencia de perspectivas que en general son veladas a la crítica cuando ésta se esmera en no querer salir de la letra misma.

Puesto ya el parche antes de la herida, entenderemos que así como todo canon, un corpus es siempre un recorte arbitrario donde las explicaciones y justificaciones razonadas que validan esa decisión tienden a quedar un pie atrás frente a la decisión misma. Corpus del cual hemos decidido sacrificar la heterogeneidad en aras de la exhaustividad, entendiendo que con esta selección podremos establecer aquellas líneas interpretativas que nos hemos propuesto llevar a cabo, siguiendo algunos ejes relacionados con la representación que estos textos hacen tanto de su tiempo (su tiempo actual, pero también un tiempo pretérito que corresponde a las influencias que ese mismo texto reconoce y a aquellas de las cuales se tiende a desmarcar) como de su contexto político, social, cultural y literario. Es decir, la figuración que estas obras recrean de la historia reciente, interrogando sobre sus propias condiciones de existencia y posibilidad, más allá de los límites de una crítica literaria instalada en la academia, ya que tenemos la conciencia y la esperanza de poder acceder a espacios de significación social más amplia.

Con lo anterior tenemos la certeza de que las lecturas se desarrollan dentro de un horizonte de expectativas (las del crítico especializado y las del lector común), y que dentro de ese horizonte, plantear una objetividad es totalmente vano, ya que la historia mudará esos patrones de objetividad por otros, al interior de un ciclo de lecturas que alterará el valor de uso de estos textos. Por lo tanto, más que una apología de los beneficios de la subjetividad, lo que se pretende es reconocer conscientemente la construcción de un corpus como una operación que dota de sentido a lo real, construyendo nuevas significaciones y simbolizaciones sobre una ideología ya establecida. Si algo hemos querido plantear es un recorrido de lectura, o sea, una posibilidad de traducción, que a la manera del epígrafe, se inicia en nuestros postdictatoriales y neoliberales días y sobre esta marcha establecer una construcción narrativa, no sólo sobre los acontecimientos que se sucedieron en el contexto dictatorial de tales producciones sino también acerca de las miradas que se establecieron históricamente sobre esos mismos textos. Que la historia mudará nuestra lectura, posiblemente, pero esta escritura se establece en la certeza de que una parte de la historia de estos países –a treinta años de ocurridos los hechos- aún permanece abierta, más allá de los intentos oficiales de desplegar los siempre frágiles dispositivos del olvido y la represión.

II. Narrativa de una narrativa: el despliegue de nuevas enunciaciones en dictaduras del Cono Sur.

Primero aceptar la abstracción del mundo, sufriendo su frialdad y aquí en este horizonte vacío, en el que, cegados por nuestra miseria nos movemos desesperadamente, buscar, buscar lo real hasta que caiga en nuestras manos un encuentro, un acontecimiento

Toni Negri

Uno de los elementos en común que poseen estos dos textos, es haber sido escritos en períodos de crisis en el marco del concierto de las dictaduras militares latinoamericanas, que se sucedieron principalmente en la década de los setenta y ochenta. No sólo crisis política, a nivel internacional y a nivel local en cada país, sino además crisis económica de un modelo industrial-fordista frente a la irrupción de un modelo neoliberal post-fordista. Estas dictaduras, especialmente la argentina y la chilena, establecerán una gran vinculación con este nuevo modelo económico mundial; en Chile será la dictadura militar –cuyo período va desde 1973 a 1990- comandada por Augusto Pinochet, quien implemente violentamente el sistema económico global; en Argentina, si bien los militares (1976-1983) no lograron imponer el modelo (en rigor, lo hicieron los gobiernos posteriores), sí establecieron una serie de medidas que sentaron las bases de su futura aplicación.

Apertura del mercado local hacia el exterior, con el consiguiente y progresivo deterioro del mercado interno, ya que estimulaba –mediante la reducción de los aranceles- la inversión extranjera con la entrada de capitales y de bienes de consumo; desindustrialización de las economías nacionales (revocando el proceso histórico anterior de industrialización, basado en la sustitución de importaciones); privatización de las empresas del Estado, a manos de unos pocos simpatizantes y adherentes del régimen; liberalización de la moneda y de los créditos, con el respectivo endeudamiento de la población; minimización del rol integrador del Estado en paralelo a un significativo crecimiento del campo de acción del mercado. Todos elementos que constituían y portaban una ideología de reforma nacional nunca antes vista. No por nada la junta militar argentina denominó a este cambio de paradigma “Proceso de Reorganización Nacional”.

Pues bien, todos estos cambios verdaderamente revolucionarios¹ en el aspecto económico, y que varían en grados dependiendo del país visto, fueron acompañados de una violencia política sistemática por parte de los agentes gubernamentales –violencia que tampoco tenía antecedentes en la historia de cada país, no a ese nivel-, que buscaban en su lógica de guerra, aniquilar lo que era considerado opositor al modelo que se pretendía implementar y obviamente a los sujetos que representaban tal oposición. Torturas, desapariciones, exilios, relegamientos, detenciones arbitrarias, fusilamientos sin juicios ni procesos, causas perdidas de defensa y sin tramitar, centros de detención,

¹ Revolucionarios en el sentido de nunca antes vistos, practicados y padecidos en la historia tanto de Chile como de la Argentina.

Tomás Moulián, en *Chile Actual: Anatomía de un Mito*. Santiago de Chile: LOM, 1997, habla de revolución en el mismo sentido.

fosas comunes y otros sistemas criminales acompañaron la irrupción de los militares en el poder y la emergencia de este nuevo orden. El resultado fue una sociedad totalmente intervenida, desarticulada en sus procesos cívicos y anulada en sus capacidades de reacción. Una ciudadanía desintegrada frente a un estado dictatorial que imponía un modelo unidimensional de la realidad, con un discurso altisonante y unificado, en lo que era la eliminación directa de toda posible manifestación de otredad, tanto con dispositivos institucionales como discursivos.

Esta docilización de los sujetos, que buscaba eliminar todo diálogo de la esfera pública, sacando de circulación los discursos que habitaban lo colectivo, permitía a su vez la irrupción y permanencia de un solo discurso, el discurso del régimen militar basado en el lenguaje del mercado. Podían circular los bienes, no las personas. Este discurso dictatorial no incluía la interpelación, ya que implica y sostiene un fundamento de verdad no cuestionable ni dirimible, fundamento que existe antes de todo discurso

La sociedad disciplinaria intenta reorganizar los comportamientos humanos según imperativos de coacción, que nada tienen que ver con pretensiones de validez normativa [por lo tanto] La acción regida por sentidos (meanings) públicamente comunicados que hacen posible una socialización de las prácticas privadas y su interpretación dentro de marcos reflexivos capaces de ser corroborados discursivamente, es sustituida en la sociedad disciplinaria por una acción orientada por un sistema mudo de refuerzos positivos y negativos que expresan sin mediación las relaciones de fuerza constituidas en la sociedad. El espacio público administra (o procura administrar) los sentidos que sean necesarios para mantener el adecuado funcionamiento de esa operación disciplinaria.²

Con esto se establece una dinámica monológica, donde el discurso es unidireccional (expresado en bandos), desde el Estado hacia los sujetos –ya no ciudadanos- que lo componen. Esta obturación de los discursos y de las prácticas permite la legitimación de la intervención dictatorial, siempre sostenida en aras de mantener los intereses superiores de la nación, o como ellos prefieren llamar: la Patria, que para efectos de la dinámica militar funciona como un sistema de exclusiones, donde el opositor es visto como lo extranjero, subversivo que atenta contra lo tradicional y todo lo que porta lo valórico que sostiene a esta nación. Si no son subversivos, entonces la exclusión opera desde el terreno del conocimiento disciplinario que administra la normalidad, connotándolos como insanos o locos (como veremos más adelante con las Madres de Plaza de Mayo). De una u otra forma, quedar fuera de los márgenes de la Seguridad Nacional –de la cual los militares son garantes- es entrar en el terreno de lo caótico, lo que implica la exclusión (exilio) o la muerte, ya que tanto la dictadura militar chilena como la argentina usaban un lenguaje basado en un saber medicalizado, donde la abundancia de metáforas higienistas daban cuenta de una sociedad que como un cuerpo enfermo debía ser purgado y saneado; asimismo, aquellos elementos que contaminaban este cuerpo, como una enfermedad o un cáncer, debían ser extirpados.

La dictadura operaba un *nosotros* en contraposición a un *ellos*, donde ese nosotros va más allá de una comunidad de ciudadanos y de distintas subjetividades, es decir, no se estructura a partir de una discusión generada por la propia comunidad sino que es impuesta. Incluso este nosotros militarizado está fuera de la historia, en tanto ha existido desde el origen de la Patria. Por ello el discurso autoritario es performativo, ya que la

² José Joaquín Brunner. *La cultura autoritaria en Chile. Santiago de Chile: FLACSO, 1981, pp. 163 y 166.*

palabra dictatorial además de tener un tono aseverativo, genera conductas concretas y prácticas. Con esto, naturalmente, la circulación de los sentidos de los que hablaba recién Brunner, se anula, anulándose también la dispersión de los significados y la proliferación de las ambigüedades. El sentido es ahora unívoco, establecido y portado por la maquinaria estatal a través de los medios de comunicación, que intervenidos -y a través de la censura- monopolizan la producción de estos mismos significados. Una de las características que justamente encontraremos más adelante en la escritura de estas poetas es la capacidad insurrecta de generar nuevas interpretaciones al momento de ser abordadas críticamente, lo que no sólo permite una recepción diferenciada sino que además genera un diálogo entre estas mismas recepciones críticas.

Unido a lo anterior, veremos que en la medida en que permite y promueve la confrontación (en contra del monologuismo dictatorial; en contra del consenso postdictatorial), estas poetas se encuentran integrando la diferencia, la recepción de todo aquello que la dictadura no había contemplado en su modelo de homogeneización fascista. De ahí que en adelante una de las tesis de este ensayo sea el devenir sujetos de estas poetas, en tanto apelan a una ciudadanía que interpela lo otro y que se constituye en referencia directa con los demás. Ellas intuyen que toda constitución de un yo va unido a la convergencia con un tú, y en esta aproximación la posibilidad de establecer y generar nuevos sentidos al interior de renovadas y solidarias redes cívicas, lo que también incluye la divergencia, la querella y los antagonismos, procesos que veremos insertados en el campo cultural y literario.

Si por un lado se han cortado todos los canales de comunicación entre los sujetos y el Estado, y asimismo se han obstruido todas las vías de contacto entre los mismos sujetos, incluidos los espacios públicos que permitían tal establecimiento, entonces lo que queda es la reclusión en la esfera de la vida privada. Es ahí donde la dictadura instala la comunicación, en el espacio íntimo del privatismo familiar y desde donde el Estado puede ejercer y validar su autoasignado y paternal tutelaje sobre una sociedad que supuestamente no ha podido gobernarse por sus propios medios.

La crisis que enmarcaba la producción de estas poetas no será únicamente política y social. Es también la literatura la que ha entrado en un momento de revisión de sus condiciones de posibilidad; la dictadura no hará más que exacerbar esos cuestionamientos que ya se vislumbraban desde antes de los golpes de Estado llevados a cabo por los militares tanto en Argentina como en Chile. Postular, como algunos lo han hecho³, que la crisis de la literatura y de la escritura se debe a las dictaduras militares es otorgarle una importancia que no alcanzan a acreditar; es más, veremos que plantear un antes y un después de la dictadura, aún en el plano de la narratividad, es entrar en la lógica que justamente los militares enunciaban, al momento de especificar que con ellos arribaba una renovación nunca antes vista ("Proceso de Reorganización Nacional"), estableciendo un corte temporal ilusorio entre ellos y sus antecesores. Pues bien, muchos acontecimientos ya se estaban gestando desde tiempo atrás, lo que las dictaduras hicieron fue precipitar la emergencia de estas mismas crisis.

³ Ver Thomas Harris. "Las voces de los 80". En *Mapocho*, n° 51 (Primer semestre de 2002), pp. 58-73; Raúl Zurita. *Literatura, Lenguaje y Sociedad (1973-1983)*. Santiago de Chile. CENECA, 1988. (Folleto mimeografiado); Javier Campos. *La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973* (G. Millán, R. Rojas, O. Hahn). Concepción: Lar, 1987. De este último libro ver el Prólogo. Sin restarles ningún merecimiento a la calidad crítica de estos textos, se puede vislumbrar en ellos un intento más que explícito de correlacionar los cambios que sufrió la literatura con las circunstancias puntuales del golpe militar en Chile en 1973.

En el plano de la escritura, ya Walter Benjamin se preguntaba en la década del '30⁴ sobre el rol de la literatura y la experiencia en tiempos de crisis, en tiempos sombríos. Sin forzar tanto el paralelo histórico, perfectamente podemos traer a escena tales interrogantes: ¿Cuáles son las posibilidades de transmisión de la experiencia individual de un sujeto en el marco de una sociedad regida por la modernización y el mercado?⁵ ¿Cuál es el estatuto de la narración en tiempos donde el (los) relato(s) ha(n) quedado supuestamente obsoleto(s)? ¿Cómo expresar la experiencia del horror? ¿Cuál es el rol de la literatura en tiempos donde la comunidad ha sido disuelta y con ella una memoria común? Estas preguntas guiarán la escritura de esta tesis, sirviendo de base a una metodología de análisis del discurso, donde se pueda poner en funcionamiento tanto el enunciado como la enunciación que conforman estos poemas, en tanto esto permite visibilizar las estrategias discursivas como los nudos semánticos de los textos escogidos.

Pues bien, son estas interpelaciones a las que se enfrentan estas poetas al momento de producir sus textos. Ambas intentarán elaborar una escritura que conforme una poética de la crisis, creando un escenario que permita dar cuenta de la imposibilidad de continuar usando un lenguaje que ha expirado frente a los acontecimientos vividos por ellas mismas. Lenguaje que no sólo es impotente para la narración de una época dictatorial sino, además, lenguaje que no alcanza a transmitir la experiencia femenina padecida en dictadura, ya que se entiende que no sólo el Estado militar es sumamente patriarcal, donde se ha cambiado la figura tutelar del padre por la del soldado, sino que principalmente ellas exhiben la conciencia de estar trabajando con un lenguaje que les ha sido negado históricamente, un lenguaje que ha portado y que *ha sido* la exclusión y que por lo tanto carga con toda la exclusión retroactiva que la marginación de lo femenino ha tenido de la esfera de lo público. Elvira Hernández y Diana Bellesi saben que la única forma de expresar la experiencia de lo femenino es violentando este lenguaje desde dentro, para así expresar y denunciar la exclusión de las que han sido víctimas. No sólo de lo público, veremos, sino en tanto público, excluidas de la escritura, excluidas del canon literario y de la institución académica. Las formas de esta violencia variarán de una autora a otra.

Ambas narradoras saben que la poesía es capaz de llevar a cabo la tarea antes descrita. Más allá de la filosofía o de la sociología, es el arte y la literatura la que da cuenta de estos procesos que en ciertos momentos o períodos de la historia no se alcanzan a vislumbrar en el momento de su aparición sino tiempo después, cuando se logran teorizar y sistematizar; sin embargo, ellas logran expresar no sólo esa experiencia personal en su misma actualidad sino además captar ese incipiente fenómeno e intempestivo acontecimiento en plena dictadura

Estas zonas laberínticas de la memoria...con su saber de la discontinuidad y la fragmentación, no apelan a una voluntad de conocimiento que las reconcilie nostálgicamente con la totalidad dañada ni que suture sus cortes para reintegrar lo cortado, lo fraccionado, a una nueva plenitud del origen. Insisten más bien en la rotura de la serie, en el quebrantamiento de los grandes conjuntos ahora

⁴ Ver principalmente de Walter Benjamin. *El Narrador*. Madrid: Taurus, 1991. Y *Para una crítica de la violencia: Iluminaciones IV*. Buenos Aires: Taurus, 1998. Sin embargo, este mismo tópico lo podemos rastrear en el texto de Jean-Louis Deotte. *Catastrofe y Olvido: Las Ruinas, Europa, El Museo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

⁵ No olvidemos que uno de los horizontes ideológicos de la dictadura, por lo menos la chilena, era la modernización del estado, lo que paradójicamente implicaba la disminución de su rol.

divididos en partes que ya no son recomponibles bajo la protección de una totalidad armónica.⁶

La configuración de la escritura se encuentra escenificando la crisis de conciencia del sujeto moderno, por lo que postularemos a estas escritoras como sujetos transicionales entre dos épocas, el fin de una modernidad latinoamericana y el inicio de una postmodernidad globalizante. La perplejidad que sostienen estas poetas resulta del fenómeno donde todavía un período no se alcanza a retirar ni todavía el otro momento resulta totalmente cristalizado. Aquí entenderemos la postmodernidad -adscribiendo a ciertos autores, como Idelber Avelar (2000) o Rosi Braidotti (2000)- como el paso del Estado al Mercado, fenómeno epocal realizado básicamente en Latinoamérica por las tecnocráticas dictaduras militares.

A diferencia de las acepciones en que está de moda usar el término, en este libro empleo la palabra posmodernismo para señalar un momento específico de la historia. Es un momento en el cual las transformaciones profundas del sistema de producción económica están alterando también las estructuras sociales y simbólicas tradicionales. En Occidente, el desplazamiento de la estructura fabril a aquella basada en los servicios y la información implica una redistribución global de la fuerza laboral, por la cual el resto del mundo y especialmente los países en vías de desarrollo suministran la mayor parte de la producción mal pagada y realizada en el exterior. Este cambio conlleva la decadencia de los sistemas sociosimbólicos tradicionales basados en el Estado, la familia y la autoridad masculina.⁷

Esta escritura resulta de esa perplejidad. Esa crisis de conciencia se advierte en los poemas, tanto en las temáticas como en la forma significativa de espaciar y fragmentar la letra en la hoja. Esos poemas fragmentados pertenecen a una conciencia que se sabe desplazada del tejido social; conciencia que nace de la disolución del incuestionable rol cívico que tuvo la literatura en la modernidad y en la conformación de los Estados nacionales

El mismo momento en que la literatura se hace independiente como institución, el mismo momento en que se realiza por completo en su autonomía, en que radicalmente se vuelve idéntica sí misma, coincide con el colapso irreversible de su tradicional razón de ser en el continente. Mientras que la literatura históricamente había florecido a la sombra de un precario aparato estatal, ahora un estado cada vez más tecnocrático dispensaba sus servicios; si siempre había sido instrumento clave en la formación de una elite letrada y humanista, ahora esa elite la dejaba de lado por teorías económicas más eficaces, importadas de Chicago.⁸

De ahí la posición marginal que ocupará la literatura en el período dictatorial, con mecanismos y procedimientos estatales que la iban relegando a un puesto de menor relevancia en la cultura (que en general la crítica literaria haya sido desplazada de los medios de comunicación por el incipiente mercado de las reseñas periodísticas, es un síntoma más) pero además con dispositivos explícitos de censura, que si no determinaban

⁶ Nelly Richard. *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 2001, p. 79.

⁷ Rosi Braidotti. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 27.

⁸ Idelber Avelar. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000, p. 49.

totalmente una escritura cifrada, como una parte de la crítica lo ha querido ver, sí provocaban estrategias que evitaban que fueran sacados de circulación: recitales de poesía, producciones autoeditadas y hechas circular de mano en mano (como el caso de *La Bandera de Chile*), escrituras alegóricas y muchas veces elípticas, etc. Todo esto configuró un panorama de la poesía en dictadura que acercaba la escritura a lo coloquial, todas formas enumeradas que desafían el precario y vigilado mercado editorial que existía en aquella época. De lo restante de la cultura en otro ámbito, y obviando la represión sobre la producción que salía de las mermadas fuerzas opositoras, la dictadura hizo de lo popular un mero folklorismo de ornamento, que como un producto turístico (*souvenir*), era propicia para el consumo light de las masas.

De crisis en crisis

De la dificultad que presentaba lo político y lo económico hemos arribado al trance por el que pasaba tanto la escritura como la literatura. *Tributo del mudo* y *La Bandera de Chile* se enmarcan en el contexto de una crisis de la representación que se empieza a dar a mediados de los setenta tanto en Argentina como en Chile, con sus particularidades propias, obviamente; sin embargo, en ambos países esta crisis va a tomar la forma de una pregunta sobre la construcción de lo literario, resignificando el fenómeno de la intertextualidad, la contaminación de los discursos y los géneros y de las posibilidades de la relación entre la literatura y la realidad. Si va a existir una dificultad en el período de la dictadura –dificultad a la que nosotros nos enfrentaremos tanto al abordar a Bellesi como a Hernández-, ésta será la de agrupar a estas poetas en algún colectivo llamado Generación. Creemos que es también este tipo de estudios historiográficos literarios los que se encuentran en jaque al momento de pretender fijar hermenéuticamente a estas poetas. Sólo con Elvira Hernández ya tenemos que cruzaba varias generaciones, desde finales de los setenta hasta principios del dos mil, pasando por la llamada “Generación del noventa”. Por su parte, Bellesi nunca adscribió la militancia a algún movimiento literario (de los tres principales que existieron en la dictadura argentina), y aunque poseía afinidades con uno por sobre otro, eso no la convertía necesariamente en numeraria de alguno de ellos.

Con todo esto, es difícil unificar criterios acerca de las características generales de la poesía producida en dictadura, pero visto lo anterior, podemos establecer que tanto la intertextualidad como la paulatina disolución del hablante poético son dos fenómenos que se dan en ese período y que los textos que revisaremos compartirán problemáticamente en tanto hemos dicho ya que la constitución de un nuevo sujeto será unos de los horizontes ineludibles de esta poesía. Mientras algunos agoreros ya anunciaban la muerte del sujeto, y con ello la muerte del autor, estas poetas producían una escritura en dictadura que buscaba la conformación de una nueva voz, de una nueva ciudadanía y por extensión la irrupción de una participación política en el frágil entramado social de la época, poblando con la letra lo colectivo. La enunciación de esta poesía será una enunciación femenina, que desea dejar en evidencia cuál es la situación o posición de estas autoras frente a la cultura en la cual escriben. El también preocuparnos de la enunciación y su sujeto nos permitirá en este ensayo hacer un recorrido acerca de la recepción que han tenidos estos textos en cada país, vislumbrando los punto de encuentro de esta crítica como así sus diferencias y desaciertos. Veremos que en esta metacrítica, uno de los puntos más comunes es encontrarse con recepciones que sólo se atenían al texto y a la letra. La noción de enunciación nos ayudará a salir de la claustrofobia del texto para insertarlo en un plano de significación mayor que

lo puramente verbal, reintegrando el enunciado a su situación de producción, donde la diferencia sexual, en cuanto realidad sémica, juega un papel fundamental

El sujeto de enunciación que se debe considerar en el análisis es precisamente el conjunto de todas estas manifestaciones, ni sólo pura forma lingüística, ni sólo pura materia extrasemiótica, sino la resultante de un proceso social y cultural... Volver a introducir la dimensión sexualizada y psíquica en el sujeto de la enunciación significa enlazar las formas textuales de su inscripción en el discurso con los procesos comprensivos del sentido que ya han configurado su posición... La mujer que habla y se inscribe en el discurso señalando en él las huellas de su propia enunciación, está ya configurada, por ser mujer, en un espacio de significado, es ya forma significativa... Por tanto, para poder leer e interpretar correctamente las formas de su enunciación no se puede suprimir el conjunto de los procesos de significación que la han constituido como un cierto tipo de "actor social".⁹

No podemos negar que la mujer en otros períodos de la historia ha tomado la palabra, pero indudablemente ha sido una palabra prestada por los sistemas de representación establecidos desde el imaginario masculino. Las mujeres han entrado en el lenguaje y en la historia a condición de que sea el lenguaje y la historia de lo patriarcal. Tanto Elvira Hernández como Diana Bellesi tienen la intención de insertarse en un circuito mayor de influencias, tradición de la cual creemos no necesariamente está conformada únicamente por mujeres sino también por aquellos escritores que en el pasado -o bien siendo contemporáneos de ellas- han sabido establecer y producir una escritura afín a la de nuestras escritoras, es decir, una escritura que integre la diferencia, corroyendo los sistemas de exclusión que producía el poder; una escritura que desestabiliza los rígidos sistemas de representación de géneros.

En dictadura se abre un campo inédito en la interrumpida y precaria tradición de las mujeres que escriben; si bien tanto en Chile como en Argentina existen escritoras que anteceden a las que producen una escritura durante parte de los setenta y los ochenta, éstas en su aislamiento no logran instituir un campo propio, un espacio cultural y escuela poética personal, son más bien geniales excepciones o irrupciones en corrientes literarias que no les pertenecen. Sin embargo, en el período del régimen militar aparecerá un discurso constante de mujeres que escriben, se leen y se critican, estableciendo un campo de especificidad propia, incluso "desde los 80 se evidencia en la Argentina una búsqueda, por parte de las escritoras, de modelos femeninos para su práctica de escritura; una práctica que implica tomar la palabra, instalar la voz en el discurso, apropiarse lo otro, extraño o extranjero, transformándolo, recuperar voces que como un murmullo discontinuo vienen desde atrás"¹⁰.

Por ello no es extraño encontrar a estas escritoras participando activamente en la crítica poética (Bellesi dirigía una revista de poesía), los encuentros literarios, conferencias académicas, tertulias, presentación de otros(as) escritores(as), participando activa y clandestinamente en la creación de un discurso tan literario como político que buscaba redeterminar los límites y las condiciones de la literatura.

Estas son, a pesar de sus diferencias y experimentalismos estilísticos, las características a las que se enfrentaban ambas poetisas al momento de producir una poesía

⁹ Patricia Violi. *El infinito singular. Cátedra, Madrid, p. 160-161*

¹⁰ Alicia Genovese. *La Doble Voz, Poetas Argentinas Contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998, p. 53.

en pleno período dictatorial. Si ciertas nociones de la crítica feminista –sobre todo la formulación del concepto de género- nos pueden servir de apoyo como metodología de análisis en el abordaje de los textos que estudiaremos, no es menos verdad que otros conceptos que no pertenecen a esa área serán fundamentales a la hora del examen del corpus que hemos seleccionado.

Un campo en disputa

A partir de lo dicho, ya podemos cartografiar el espacio social y cultural en el que se inscriben las producciones de estas poetas. Un espacio literario marginal en el contexto de una dictadura que veía en las manifestaciones artísticas otra forma de expresión subversiva. Ese mismo espacio literario era poblado por diferentes escritores(as), críticos, académicos e incluso editores, cuyas posiciones se encontraban determinadas por la posición específica que ocupaba cada uno en esa periférica área. De ahí que hayamos considerado necesario un acercamiento a los textos *Tributo del Mudo* y *La Bandera de Chile* desde el concepto que acuñó el sociólogo francés Pierre Bourdieu (2002) de campo intelectual, en tanto nos permite dar cuenta de las relaciones que se establecen entre los actores de este campo, además de las significaciones críticas que podemos extraer de los textos producidos al interior de éste, e incluso de las relaciones que los mismos autores(as) mantienen con sus obras, ya que el campo

constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado de tiempo.¹¹

Es decir, plantear el sistema literario como un campo intelectual que acoge e incluye el corpus que revisamos, nos permite la comprensión no sólo de estos textos sino también vislumbrar elementos de estas mismas autoras en su relación recíproca con su producción, o sea, ni la obra ni su creador por lados independientes ni el texto determinado socialmente, ya que nuestras poetas “no se conectan de modo directo a la sociedad, ni siquiera a su clase social de origen, sino a través de la estructura de un campo intelectual, que funciona como mediador entre el autor y la sociedad”¹². Este concepto nos ayudará a entender que el campo que enmarca a estos textos, por muy marginal y acotado que sea en el circuito dictatorial, no es un área de relaciones ‘neutras’ sino de relaciones que entran en franca competencia ‘y conflicto’ por la legitimidad cultural, ya que a la referencia social que establece cada autor y cada texto se le asocia con una referencia intelectual y artística determinada.

Con esto ya se allana el camino para plantear que tanto Hernández como Bellesi se enmarcan en un espacio cultural-literario que las determina en una posición y función concreta y que dentro de ese espacio se establecerán relaciones de poder determinadas, dependiendo de varios elementos (uno será definitivamente el género). Y por ello nos encontraremos en más de alguna ocasión con que este campo está estructurado de forma jerarquizada, donde su misma verticalidad asigna posiciones concretas a cada autor y a cada obra, lo que muchos llaman el canon. En más de algún pasaje de la tesis nos

¹¹ Pierre Bourdieu. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor, 2002, p. 9.

¹² Pierre Bourdieu. Op. Cit. p. 5.

daremos cuenta, por ejemplo, que el sistema del campo literario que se establecía en dictadura, en ambos países, va reproduciendo ciertas acciones propias de las prácticas dictatoriales y a las cuales paradójicamente este sistema se oponía, por lo menos en el discurso, discriminando ciertas producciones femeninas.

Por lo tanto estas autoras y estos textos se encuentran disputando una zona de ese campo de poder, no tanto contra las obras -para lo que nos interesa- producidas por hombres, o en menor significación contra obras escritas por mujeres, sino contra ese lenguaje que reproduce lo patriarcal y sus sistemas de dominación y hegemonía, contra ese lenguaje que porta lo dictatorial, con todo el horror y la culpa que implica esa voz (lenguaje cómplice), sabiendo que esa escritura puede ser producida tanto por hombres como por mujeres. En esta oposición a ese lenguaje encontraremos la función política de estas poetisas y sus textos, en la noción de que poseen propiedades por su posición definida y por su grado de participación en el campo cultural. Esa función política será lo que Bourdieu denomine el 'peso funcional', y que se refiere a la autoridad que mantiene cada obra y cada autor en este mismo campo, en relación directa con la posición que ocupa en éste.

Es difícil insertar un concepto como el de campo cultural sin integrar, veámos, las relaciones de poder que se dan al interior de este mismo campo. Ello, con mayor razón si nos estamos refiriendo a la producción poética de dos mujeres que pertenecían a ese espacio excluido que resultaba ser la literatura. Por esto creemos necesario que junto con trabajar con el concepto de Bourdieu, integrar al estudio crítico la noción de género desarrollada por Joan Scott (1996) quien plantea que con respecto al género habría dos instancias íntimamente relacionadas; por una parte, sería "un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos [por otra parte, el género sería] una forma primaria de relaciones significantes de poder"¹³. Para Scott "Los cambios en la organización de las relaciones sociales corresponden siempre a cambios en las representaciones del poder, pero la dirección del cambio no es necesariamente en un solo sentido"¹⁴. De esta forma, algunos de los elementos principales que sirven de fundamento a las relaciones basadas en las distinciones entre los sexos y el género serían:

a) Los símbolos que mantiene una cultura, referidos a representaciones múltiples y muchas veces opuestas. En el caso de lo femenino, por ejemplo, Eva y María.
b) Conceptos normativos que expresan las representaciones de los significados de estos símbolos, conceptos que buscan restringir la pluralidad multisémica e interpretativa de sus metáforas (de lo que significa ser mujer u hombre; conceptos de lo femenino o masculino, etc.). En general, los conceptos que predominan no son producto del acuerdo social sino del conflicto en el que se generaron.
c) La investigación debería tratar de develar el origen histórico de esas concepciones binarias que tienden a naturalizarse. Según Scott, este tipo de tarea debería incorporar "nociones políticas y referencias a las instituciones sociales"¹⁵.
d) El último elemento que configura el género tendría relación con la identidad subjetiva, esto es, historizar y desencializar la investigación, relacionándola directamente con la construcción concreta de las identidades genéricas de los individuos, sus construcciones sociales y 'representaciones

¹³ Joan Scott. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". Extraído de www.cholonautas.edu.pe, p. 23.

¹⁴ Joan Scott. Op. Cit. p. 23.

¹⁵ *Ibid.* p. 24.

culturales' que se estructuran en un momento determinado (Scott plantea que las biografías han respondido a esta necesidad).

El 'campo intelectual', campo de poder, y las nociones de género antes descritas nos ayudarán a abordar críticamente no sólo a estas autoras y su relación con los(as) otros(as) escritores(as) de su época, pasando por el marco histórico en que se elaboró la producción de sus textos –una cultura dictatorial de los setenta y ochenta; una institución literaria con sus especificidades propias- sino además el análisis interpretativo de los mismos textos en diálogo y tensión con las otras producciones del mismo campo.

Una poética del exilio y una política urbana

Como veíamos, tanto *Tributo del mudo* como *La Bandera de Chile* se encuentran problematizando las relaciones naturales que construye y sostiene el proceso dictatorial, entre ellas la noción de género, afirmando la arbitrariedad de toda representación. En este esquema podrán desarrollar tanto la escritura como permitir la lectura de sus textos de ficción. Con ello, estos textos devienen formas de interrogar lo real y sus variadas y subrepticias maneras de constitución. De ahí que sea posible postular que el discurso de ficción de este espacio marginal, que es la institución cultural literaria, se opone al discurso autoritario, al igual que otro tipo de discursos, como el de las ciencias sociales, por ejemplo. Asimismo, el sujeto construido en estos textos poéticos –sujeto múltiple, fragmentado, en diálogo constante con la historia y con otros individuos- se opondrá al intento del Estado militar de configurar no sólo un discurso único y monológico sino también de estructurar un cuerpo social unitario y coherente.

Tributo del mudo apuesta por la inclusión intertextual, en tanto al interior del texto se suceden y superponen variadas voces femeninas que compartirán más de algún elemento: ambas son poetisas y han vivido –padecido- un exilio. La una, poetisa de la china imperial, que en su errancia va configurando una poesía epigramática; la otra, poetisa y voz en sordina anclada en un paisaje de ensoñación, cuyo marco y fondo son los sangrientos sucesos que acarrea la dictadura, empañando y contaminando la naturaleza que la hablante describe, y que pertenece al paisaje del Delta. Ambas poetisas, separadas por miles de años, se establecen como contemporáneas en la medida en que la experiencia se iguala: al hecho de querer escribir poesía, se suma la prohibición cultural y social de una palabra que no les pertenece y que por lo mismo las margina de aquel espacio que pretenden ocupar. El espacio social de la escritura.

Por su parte, *La Bandera de Chile* configura una hablante que se identificará con uno de los emblemas de la cultura patriarcal-militar: la bandera. Esta identificación le permitirá establecer las acotadas y excluidas condiciones culturales en las que se desenvuelven las prácticas femeninas, estructurando una lengua que transita por espacios urbanos sitiados por la maquinaria militar y que resultan referentes directos de la lógica mortuoria estatal. Luego, el sujeto que se empieza a configurar deviene ciudadano(a) y en tal participación política adquiere la posibilidad de denunciar, al igual que *Tributo...*, las condiciones de exclusión, no sólo por ser mujer sino también por ser mujer poetisa. Veremos que la apropiación no lo es tanto de un emblema sino del lenguaje mismo, que la hablante de *La Bandera* usará para llegar a enunciar la imposibilidad de usar tal lenguaje, ya que históricamente es ese lenguaje, como decíamos anteriormente, el que ha portado la

exclusión. Ella se apropiará de ese lenguaje para expresar su silencio, escenificando una condición de género histórica: la mudez.

Ambos textos, en el marco de las nociones de campo intelectual y del concepto de género, nos permitirán apreciar que el poder no es nunca homogéneo en su ejercicio ni que sus prácticas de resistencias –inmanentes a toda opresión- son siempre unitarias; al contrario, las respuestas son generalmente de carácter plural y heterogéneas socialmente hablando, lo que comúnmente se entiende como discursos híbridos. La misma condición de exclusión de una oficialidad cultural les permite a estas poetisas poder desarrollar sus escrituras en un campo que por poco institucionalizado, como todo espacio minoritario, permitía un desplazamiento que se contraponía al anquilosado espacio que alcanzaba a administrar la dictadura.

A las preguntas que hemos formulado y que dicen relación a la literatura, el mercado y la experiencia y su narrabilidad, se sumarán otras formulaciones en esta tesis que refieren al lugar que ocupa el poder y principalmente con interrogantes que cruzan los textos analizados, preguntándose en todo momento por el espacio que ocupan las manifestaciones literarias que justamente se oponen a ese poder. Bellesi responderá con el periplo que ella realiza por toda América desde el año '69 hasta el '75, cuando vuelve a la Argentina y se recluye –autoexilia- en una localidad del Delta, desde donde producirá *Tributo*. La respuesta de Hernández será más directa y violenta, pero no por eso menos política; en la desterritorialización que hace de los símbolos patrios y referentes urbanos que han sido tomados por una dictadura militar de derecha. De todas formas la respuesta es más simple, por el sólo hecho de producir una escritura poética, de hacer circular tácticamente unos textos ficcionales, ya se encuentran requiriendo una legitimidad negociadora, ya se encuentran disputando una parcela del campo intelectual y ya se encuentran desestabilizando las representaciones que el poder –venga de donde venga- impone sobre lo real. De esto no se concluya que las respuestas del margen son siempre programáticas y concientes, muchas veces las reacciones no sólo eran una sorpresa para el poder sino también para la misma resistencia.

En el mismo acto performativo de la escritura, estas poetisas concentran la noción de una palabra política, ya que la escritura será uno de los pocos espacios públicos que resten por ocupar, y en cuanto escriban abrirán nuevas zonas que permitan a los individuos participar ciudadanamente en la sociedad, devolviéndoles la capacidad de un juicio crítico e incluso la capacidad de una discusión moral y ética, que era justamente lo que el control represivo buscaba negarles. En la producción de estas escrituras estas poetisas no sólo construyen una voz para denunciar las condiciones históricas del género sino que también brindan un lenguaje que (re)construya los sentidos y permita la circulación de la ambigüedad polisémica en la cultura.

La apropiación lo es de un espacio público, pero también entenderemos que estas escritoras se apropian de otro espacio que el poder dictatorial buscaba expropiar: sus propios cuerpos. En la escritura poética de estos textos se aprecia la constitución de un deseo propio, y por propio, femenino. Ya sabemos de sobra, con Foucault, que el poder se ejerce sobre los cuerpos, y que éstos se organizan como se organiza el poder a gran escala. Contra esto, los cuerpos escriturales de estas poetisas (y también los cuerpos biológicos; el cuerpo nómada de Bellesi; el cuerpo detenido y torturado de Hernández) desafían todo intento de codificación que sobre ellos se cierne, configurando otras de las aristas de la noción política que hemos querido ver en estas producciones

Refiriéndose a las estrategias discursivas de la Junta chilena, Hernán Vidal ha argumentado que las voces oficiales hacen que el cuerpo humano desaparezca

del texto (1982). Pero la escritura de oposición... devuelve al cuerpo al centro del discurso de manera que pueda hablar la verdad sobre su propia opresión. Mostrando los abusos notorios a que ha sido sometido, el cuerpo expone pues las estrategias del régimen y obtiene una nueva identidad como combatiente.¹⁶

Será la constitución de este cuerpo que se niega a cualquier designación dictatorial el que sea capaz de sostener una nueva voz, una nueva enunciación que producen estas escrituras poéticas, ya que “después de tantos deterioros de la facultad hablante, escribir un libro, recurrir a la elocuencia de jugar con el arte de las palabras, es una manera superlativa de recobrar la voz”¹⁷. A la función política añadimos también el carácter restaurador de una escritura que les permite a estas autoras recuperarse a sí mismas, no en una nueva totalidad de sentido con carácter orgánico (lo que las habría acercado a los postulados y objetivos del régimen militar) sino para reestablecer el yo fragmentado de sus historias de vida, a través de una diégesis que permitía un relato y por lo mismo dotar de sentido a sus biografías.

No ha sido azaroso el intento de politizar la cuestión poética de estos textos. Así, lo hemos querido ver como una narración de violencia y disputa en torno a las representaciones del poder de la escritura y de la querrela por la hegemonía de las representaciones sociales y culturales. Con esto se busca deconstruir los discursos que articulan los sentidos de un poder estatal, pero además descubrir aquellas manifestaciones que se oponen a él, como es el caso de *Tributo del mudo* y de *La Bandera de Chile*, que pugnan en el espesor de lo verbal justamente contra estos relatos que legalizan sus prácticas de opresión y marginación. Una escritura opaca contra la supuesta transparencia de los discursos del régimen militar. Y decimos transparencia ya que las dictaduras que se dieron en ambos países tendían a establecer discursos que naturalizaban y aplanaban las categorías y nociones que establecían en sus comunicados a la población; comunicados que tendían a opacarse frente a una deconstrucción crítica de esos mismos mensajes estipulados. Para nosotros el caso más paradigmático tenía que ver con el tratamiento simbólico y contradictorio que el Estado le daba a los signos mujer y familia, ya que por un lado se glorificaba el rol de la mujer –mientras estuviera en el ámbito privado y hogareño- en su importancia en la reestructuración del ordenamiento nacional y, por otro lado, se denostaba y marginaba todas aquellas manifestaciones de lo femenino que no residieran en los roles que la dictadura les tenía asignado de antemano (madre de familia, esposa abnegada, profesora, etc.). Entonces teníamos una glorificación discursiva de la ‘defensora moral de la Patria’, en paralelo a un conjunto de acciones de mujeres que descontextualizaban los nexos entre lo femenino, lo privado y lo maternal. Como fue el caso de aquellas mujeres que salieron del ámbito privado y empezaron a circular por lo público/masculino, resignificando el signo mujer y politizando esas mismas prácticas, en tanto, ya sea en Argentina como en Chile, ellas explotaban discursivamente –en lo que fue un aprovechamiento estratégico¹⁸ del mismo planteo de las dictaduras- el representar una maternidad: eran las madres y familiares de los detenidos-desaparecidos.

¹⁶ Francine Masiello. “La argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura”. En: *Ficción y Política*, Buenos Aires: Alianza, p. 26.

¹⁷ Nelly Richard. Op. Cit. p. 66.

¹⁸ Si bien estos colectivos de mujeres fueron censurados, esta represión no fue similar a otros movimientos sociales que trataron de circular públicamente (donde la represión por parte de los organismos de seguridad llegaba a la tortura y la desaparición), ya que operó fundamentalmente en el plano discursivo, donde el Estado dictatorial buscaba desacreditarlas, catalogándolas de mujeres dementes (“las locas”) o “meros instrumentos del marxismo Internacional”.

La dictadura buscó cohesionar el núcleo ideológico de la familia al identificar – doctrinariamente- a la Mujer con la Patria como símbolo nacional de garantía y continuidad del orden, mientras disgregaba los contornos físicos y corporales del territorio familiar al someter a seres y parentescos a la violencia de su represión homicida. Es decir que, por una parte, la emblemática de la Madre como guardiana natural de los valores sagrados de la Nación fue oficialmente levantada en representación patriótica de la Vida mientras que, por otra, la guerra política contra los enemigos de la seguridad nacional utilizó la figura de la Muerte para sumergir a las madres de los detenidos-desaparecidos en la clandestinidad del duelo.¹⁹

Richard acierta en el tratamiento ambiguo que el Estado totalitario hizo del signo mujer y del ideologema de la familia; sin embargo, creemos que el duelo de los familiares y de las madres de los DD.DD no se hace en clandestinidad sino justamente en un ámbito contrario. Ellas pueblan lo colectivo con un luto abierto que expresa no solamente su búsqueda y su deseo de reparación, también en su práctica ciudadana escenifican las contradicciones de un organismo autoritario que basaba su progreso y supuesto desarrollo económico²⁰ en la detención y desaparición forzosa de aquellos ciudadanos que no acataban la lógica dictatorial. La función política de estas producciones poéticas se encontrará en relación directa con lo recién expresado: textos que visibilizaban los cuerpos, iniciando e integrando nuevas voces en lo social, en un marco donde el Estado justamente operaba a contrapelo, haciendo desaparecer y silenciando los cuerpos opositores.

Desde ya estamos en condiciones de postular que estas poetisas se inscriben en estos movimientos sociales de mujeres en dictadura que hemos descrito. Movimientos que se encontraban íntimamente relacionados con el tema de los derechos humanos. Movimientos que iban más allá de propuestas feministas, aunque integraban e incluían a éstas, y que pretendían denunciar las prácticas de discriminación sexual de un sistema patriarcal, prácticas que no sólo incluían al Estado dictatorial sino que muchas veces también eran parte de una izquierda opositora. La discriminación de género no era un atributo propio del Estado autoritario; existían prácticas y discursos que mantenían esa discriminación en espacios considerados marginales y excluidos. Uno será la institución literaria y académica.

Por lo tanto estas mujeres politizaron el espacio privado –lo que las conecta y afilia con otras prácticas producidas por mujeres en otras épocas- pero también resignificaron el espacio público y las representaciones que éste mantenía del signo mujer, poblándolo de nuevas configuraciones críticas que obligaban a un replanteamiento del quehacer político. Esto último lo consideraremos inédito

La realización de la política es algo más que una referencia al poder del Estado, a las organizaciones institucionales, a la organización de la economía y a la dialéctica del ejercicio del poder. Es también repensar la organización de la vida cotidiana de mujeres y hombres; es cuestionar, para negar –o, por lo menos, empezar a dudar- la afirmación de dos áreas experienciales

¹⁹ Nelly Richard, *Op. Cit.* p. 200.

²⁰ Y digo supuesto en la medida en que los sistemas económicos que se han implantado en ambos países no han estado ajenos a crisis propias del modelo. Por un lado, años después de instaurado el sistema, éste hace crisis en Chile (1982); por su parte, el mismo modelo tiene a su haber una serie de fisuras y crisis en el último tiempo en la Argentina (finales de 2001). Crisis que no son únicamente económicas sino profundamente políticas. Por último hay quienes sostienen que de no haber sido por las dictaduras militares que se sucedieron en Latinoamérica, hubiese sido muy difícil implementar el sistema económico neoliberal en estas tierras.

tajantemente cortadas, lo público (político) y lo privado (doméstico), que sacraliza estereotipadamente ámbitos de acción excluyentes y rígidos para hombres y mujeres.²¹

Estas prácticas y estos discursos sentarán las bases para que en los noventa, por lo menos en Chile, la demanda feminista tuviera relación con la identidad y legitimación en esas mismas instituciones que ellas habían previamente cuestionado en dictadura.

La noción de género como representación -que incluimos en el campo intelectual- va a permitir entenderlo como resultante de los discursos y los códigos que transitan por la cultura. Aplicados a los textos favorecerá desencializar las identidades de los sexos, minando el determinismo identitario y biológico que postulaba el sistema autoritario y además, lo hemos dicho, denunciar los modos en que la misma dictadura y el sistema patriarcal convierte lo convencional en natural, haciendo de lo masculino una hegemonía. Estas escrituras poéticas darán cuenta de que estos procesos son históricos -por lo mismo, construidos- y por lo tanto son posibles de desconfigurar y de volver a articular.

Tanto Elvira Hernández como Diana Bellesi se posicionarán frente a sus escrituras, pero también lo harán frente a la cultura y al campo que enmarcan esas mismas producciones, obligando a estas escritoras a definir posiciones frente a los discursos masculinizantes y patriarcales que circulan también por ese campo, ya sean textos literarios como discursos sociales. A este enfrentamiento resultará una poesía dialógica, que aún en la confrontación incluye los demás discursos de una sociedad, siendo esta inclusión otra de las nociones políticas que veremos emerger en estos poemas: la materialidad de un poema como un espacio que reclama y soporta varias voces en convergencia y divergencia. En esto también se puede apreciar la característica intertextual de esta poesía, la que comparte en general con la poesía escrita en dictadura, ya que en el enunciado poético femenino resultan legibles otros discursos, configurando una textualidad material diversa. La lectura de lo intertextual buscará en este trabajo hacer emerger todos aquellos discursos que aparecen implícitos en los poemas y que mayoritariamente estarán vinculados con la temática dictatorial y las conceptualizaciones tanto de una experiencia de género como de una especificidad femenina. La misma práctica intertextual pone en jaque las representaciones que el poder se hace de lo genérico en tanto las evidencia y las expone, pero además creemos que cuestiona la construcción de un canon basado en un criterio que nunca ha considerado la variable de género en la constitución de un corpus determinado.

Tributo del mudo se constituye en la vastedad de un mundo que se va simbolizando en una naturaleza que permanece sobre los ciclos de las estaciones, y sobre éstas los significantes que se reiterarán una y otra vez en el poemario y que reforzarán la idea de un paisaje donde la hablante se recluye para desplegar una mirada sobre el mundo, los acontecimientos (dictadura) y sobre sí misma y su oficio, pero siempre estableciendo una integración que se entiende rota o perdida. Una certeza que busca religar lo que ha sido desunido por la maquinaria estatal autoritaria. Por otra parte, *La Bandera de Chile* comparte la conciencia de saber desde donde se establece la enunciación (su posición en el campo) y desde ahí generar una reflexión que incluya los tópicos que hemos descrito más arriba y que pertenecen a una subjetividad de mujer; sin embargo, si en *Tributo* el lugar era el del exilio, en *La Bandera* el espacio de escritura dirá relación directa con una emblemática dictatorial atravesada por zonas ya no de ensoñación sino de referencia a los espacios materiales que ocupaba el poder autoritario y desde donde desarrollaba toda una simbólica

²¹ Julieta Kirkwood. *Ser política en Chile: los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago: Cuarto Propio, 1990, p. 181.

de muerte. En *Tributo* la naturaleza deviene en un ámbito privado que se politiza y a ratos se desfamiliariza (*unheimlich*) por el contacto con los acontecimientos de esa época; en *La Bandera* la hablante sale a la calle, circula por los tópicos dictatoriales, resignificando el espacio público. En ambas poetas se está configurando el espacio que han decidido poblar, y desde ese espacio que ellas trastocan, empezar a escribirse, exhibiéndose como una nueva enunciación al interior de una sociedad que todavía no era capaz de establecer las representaciones figuradas de una experiencia social dictatorial. Estos poemas logran definir las características de un proceso social en momentos en que todavía las demás disciplinas no eran capaces de describir y explicar. Y en tanto la poesía logra precisar el conflicto, puede trabajar sobre él, aún integrando formas oblicuas que permitan la captación de sentidos en el marco de la imposibilidad de captar, en toda su manifestación, lo real.

Lo recién expuesto ya puede constituirse como respuesta a una de las interrogantes que se formulaban anteriormente y que decía relación con el estatuto de la literatura en tiempos de dictadura, estableciéndose la escritura de estos textos como una crítica del presente de la cual era posible extraer sentidos a partir de la experiencia. Poemas que diseñaban un orden discursivo y simbólico propio, no alejándose de un deseo colectivo sino que justamente sirviendo de escenario a esta erótica de lo social. Estos poemas -y la literatura en general- se configuran entonces como ámbitos de lo heterogéneo, restaurando espacios que habían sido profundamente dañados por la imposición de la amnesia dictatorial. Estos dos textos se enfrentan a esas zonas limítrofes que la dictadura convierte en experiencias cotidianas (la muerte, los miedos, el silencio, la tortura, etc.), y por lo mismo, tanto *Tributo* como *La Bandera* se encuentran trabajando inestablemente sobre el olvido, en un intento de dar respuestas nunca totales sino fragmentarias y balbuceantes sobre aquellas zonas que tendían a rodear la terrible realidad de esa época.

La misma proliferación de relatos ficcionales que se dan en el campo intelectual-literario va oponiéndose al intento de la dictadura de suprimir de la historia las conflictivas sociales y las coyunturas biográficas. Nelly Richard se refiere a ella como las “tecnologías del olvido”, dispositivos que hacen de la memoria un objeto más en la veloz circulación mercantil, lo que impide no sólo la narración de los sujetos sino también el despliegue de un juicio ético. La memoria en dictadura se transforma en un producto intercambiable, lo que paraliza toda configuración y elaboración de significaciones históricas al interior de narrativas testimoniales. En la medida que el poder obturaba la comunicación entre los sujetos, empantanaba la posibilidad de construir vínculos de sentido que les permitiera enunciar lo que estos mismos individuos callaban. Las narraciones en dictadura son reciclables y por lo mismo toda expresión artística se oponía a la velocidad mediática de la estética autoritaria. Poéticas de la memoria que configuraron recuerdo no sólo en el contexto de la dictadura sino además en el marco de una Transición basada en las categorías del consenso, que entenderemos junto a Tomás Moulián²² como la etapa superior del olvido, en cuanto evitaba lo que el mismo proceso dictatorial buscaba evadir: la multiplicación de los sentidos que lleva necesariamente a un conflicto, del cual puede emerger una verdad.

Si bien el tópico de la memoria no será central en esta investigación, si creemos importante establecer estos textos poéticos en referencia a la configuración de diferentes relatos que van representando diversos recuerdos. La esquizofrenia actual que se da entre la Historia oficial portada por los medios de comunicación (y la enseñanza formal) y la multiplicidad de relatos que afloran del período dictatorial, hacen relevante establecer las vinculaciones que estos textos mantienen con una memoria nacional. Si el olvido

²² Tomás Moulián. Op. Cit. Para el autor, el consenso no sólo es la etapa superior del olvido, es también la decisión del olvido absoluto. Decisión que sostendrá las bases de un mercado neoliberal.

tiene que ver con el silencio, entonces la vinculación se estrechará, ya que el texto de Elvira Hernández se encuentra constantemente apropiándose de un silencio que, veámos, correspondía al silencio al cual habían sido relegadas las mujeres históricamente. La hablante de *La Bandera* declarará ese silencio y en la medida en que lo declara, lo suspende e invalida. Por su parte, la memoria también será un elemento que se repita como signifiante en *Tributo*, al punto de establecer que el canto al cual se refiere la hablante es un canto que como alegoría de la función poética impide, mediante la palabra, la proliferación del silencio y del olvido.

Si la razón de ser de las dictaduras fue la eliminación física y simbólica de toda resistencia a la imposición de la lógica del mercado, ¿cómo ha determinado el triunfo de tal proyecto el destino de la memoria histórica en América Latina? ¿Cómo se puede plantear la tarea del duelo –que en cierto sentido es siempre la tarea del olvido activo- cuando todo está sumergido en un olvido pasivo, esa clase de olvido que se ignora a sí mismo, sin advertir su condición de producto de una poderosa operación represiva? Si el neoliberalismo instaurado después de las dictaduras se funda en el olvido pasivo de la barbarie de su origen, ¿cómo se podría, para usar la memorable expresión de Walter Benjamín, aferrar ‘la imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer’, riesgo de desaparición hoy anclado en una mercantilización inaudita de la vida material y cultural que parecería impedir la existencia misma de la memoria?’²³

Como si no bastara con contemplar el horror, estas producciones poéticas de mujeres también buscan encontrar en sus ficciones un sentido a los acontecimientos en dictadura. La pregunta por la función real que han cumplido las mujeres en la obstinación de la memoria tanto en Argentina como Chile (y en la historia en general) quedará entre paréntesis. Si vamos a postular que las narrativas poéticas que presentamos tienen la capacidad de una restauración del sentido y por lo mismo de una frágil reparación a aquellos(as) que fueron víctimas del estado opresor. Lo siguiente es preguntar ¿cómo reparar la memoria de las víctimas? Recordando que estos relatos tenían la capacidad de hacer aparecer los cuerpos al interior de los textos y por lo mismo creer en la función de la literatura como un medio de establecer un cuerpo, para iniciar el rito funerario del entierro y posterior duelo en aquellos que les ha sido vedado dar una sepultura a sus *desaparecidos*. He ahí la frágil reparación para aquellos que la dictadura les quitó no sólo el derecho a la vida sino también el derecho a la muerte. Esta es la ofrenda de ambas poetisas, asumir en el espacio público la tarea de recordar²⁴, transformándose esta compensación que brinda la literatura en otra de las aristas del entramado político que hemos postulado para estas poetisas.

Disputas por la legitimidad, integraciones de la alteridad

²³ *Idelber Avelar. Op. Cit., p. 284-285.*

²⁴ Para aquel lector que desee ahondar más en esta temática, ver Carla Peñaloza. “Las mujeres en la transmisión del recuerdo de los detenidos desaparecidos”; María Eugenia Horvitz. “Entre lo privado y lo público: la vocación femenina de resguardar la memoria. Recordando a Sola Sierra”. Ambos artículos en: www.cyberhumanitatis.uchile.cl, N° 19, Invierno de 2001.

Tanto en Chile como en Argentina la aparición de las dictaduras se da en el horizonte de un discurso que justifica plenamente tal intervención, basándose en los acontecimientos político-sociales anteriores que se venían desarrollando en cada país y que tenían como común denominador una incipiente violencia tanto civil como estatal. Violencia y acontecimientos que serán leídos como caos por parte de esa fuerza militar golpista; caos que será necesario reparar y organizar. El discurso dictatorial propondrá una estructura maniquea donde lo otro se encuentra totalmente reprimido e invisibilizado, proponiendo una sola vía de estructurar sentidos y configurar representaciones, estableciendo un dispositivo monológico que impedía tanto la circulación de los discursos de los individuos como la posibilidad de ocupar el espacio público donde ese diálogo fuese posible. En la lógica del libre mercado lo único libre son los bienes y las mercancías, donde los individuos no devienen sujetos y por lo mismo la sociedad se desarticula en la dificultad de configurar ciudadanos que puedan por sí mismos establecer sentidos y ambigüedades semióticas. La verdad es una prerrogativa del estado dictatorial.

La retórica de la violencia se sumaba a una crisis de la representación que cundía en la narrativa, lo que hizo que el arte buscara nuevas formas de poder conectarse con lo real, cuando lo real justamente se hacía cada vez más inestable. Poder dar cuenta de ese momento crítico de la historia -que se inició antes de la dictadura- fue uno de los derroteros de la narrativa escrita en el período que hemos estudiado, y las respuestas múltiples tenían que ver en términos generales con la inclusión de la diferencia, con la experimentación de las voces incluidas en los textos en un lenguaje que mantenía una relación oblicua con la realidad (alegorías, metonimias, metáforas etc.), con la escenificación de una paulatina desaparición y fragmentación del sujeto poético y narrativo (lo que emulaba el período autoritario, donde los individuos tendían a la reclusión, desaparición y mudez) o su contraparte, el intento de hacer aparecer justamente al sujeto -y al cuerpo- en la textura ficcional producida en ese momento, en un gesto a contrapelo y subversivo de aquella lógica mortuoria que mantenía en la clandestinidad a los individuos opositores. En la medida en que incluía la diferencia e integraba lo otro, proponía un tejido social múltiple que se diera cita en la materialidad de esas mismas producciones, lo que la crítica ha entendido y leído como la intertextualidad, lo que hacía circular ya no sólo los bienes de consumo, el capital o la mercancía sino además los discursos (sociales, políticos y culturales), los sentidos y los cuerpos en el espacio de lo colectivo.

Estas escrituras buscan rearticular restos de sentido por sobre aquello que la dictadura denominaba el caos, resignificando fragmentos de certezas que a esa altura de la historia ya se encontraban diseminadas en la incomprendibilidad de los acontecimientos. Se renuncia a los grandes relatos y explicaciones en tanto son conscientes de que no es posible articular una única verdad monumental, a la manera del intento de la dictadura, sino que las condiciones dan la posibilidad de plantear pequeñas, colectivas e híbridas verdades que documenten la experiencia histórica de ese período y la imposibilidad de representarlo en su totalidad. La misma naturaleza de estas respuestas dan cuenta de una pluralidad de producciones, no existiendo una única escritura de mujeres en dictadura, integrando desde la elite hasta la cultura popular. Estas voces hablarán no sólo *por* el Otro -estableciendo una narrativa testimonial- sino principalmente *desde* el Otro. La poeta argentina integrará otras voces, incluso voces femeninas del pasado y de otras culturas (exotismo); por su parte, Elvira Hernández se apropiará de un símbolo para hablar *otramente*, prestando su precaria voz a un signo de la dictadura y del mundo militar, transformando la emblemática dictatorial desde dentro, boicoteando un modelo neoliberal postmoderno y autocomplaciente.

Más allá de la poética del exilio de Bellesi y de la política urbana de Hernández, en ambas existe un poderoso tratamiento de alteridad en el marco de una conciencia escritural que expulsa al sujeto poético de la cronología lineal del tiempo tradicional y lo (re)inserta en el acontecimiento del instante, único capaz de dar cuenta de esta escritura del encuentro que producen estas poetas. En este doble movimiento, la historia y el acontecimiento poético superpuestos, se articulará la “función adánica” de Bellesi, la constitución de un sujeto que en el despliegue de su mirada va creando el mundo. Estáticamente recorre los paisajes oníricos de una geografía que no reniega de los sucesos acaecidos en dictadura sino que los integra en un marco poético mayor. En *La Bandera*, el nombrar se encontrará en relación directa con un paisaje desolado por la maquinaria estatal militar, donde la hablante oscilará –en su recorrido- entre la marca de los lugares transitados y los fragmentos de una condición de género que es primeramente expuesta y denunciada y en segundo lugar configurada en la misma escritura poética.

Si bien para Javier Bello

La poesía chilena del siglo XX se ha caracterizado en sus diversas fundaciones por una hiperinflación del sujeto como transgresión de un sustrato de lenguaje preexistente, una plataforma que desde las elites dirigentes del siglo XIX se configuró como un elemento uniformador y, por consiguiente, como un uso del orden social; la poesía argentina, en su generalidad, acusa una tendencia hacia la desaparición del sujeto ante la vitalidad de un lenguaje que se entendió y concibió en libertad desde las esferas políticas²⁵

En Bellesi no operaría esta tendencia, ya que como lo hemos reiterado – y volveremos a reiterar durante este ensayo- es justamente la constitución de un sujeto poético como nueva enunciación una de las aristas de la escritura política de la escritora argentina. El sujeto construido en *La Bandera* aparte de fragmentario, como su escritura, es balbuceante en su habla, lo que también la alejaría de esta supuesta generalidad que ha constituido la poesía chilena en el siglo XX. Pareciera ser que estas características que percibe y propone Bello no serían inmediatamente aplicables no sólo a una escritura de mujeres en dicho siglo sino que a una producción femenina en el contexto de las dictaduras militares que se sucedieron en el Cono Sur.

Escrituras de exploración sobre un terreno que ha sido excluido de toda participación social, pero también mantenidas al borde aún en el contexto de un margen mayor que correspondía al campo literario que se configuraba en los setenta y ochenta. En la medida en que estas producciones pretenden configurar el escenario para la emergencia de un deseo propio se encuentran buscando legitimar su propia escritura, inscribiendo la experiencia femenina en el texto. Por ello, uno de los acercamientos críticos debería ser desde la articulación que brinda la noción de género en tanto producto del devenir histórico y resultado de las relaciones sociales, lo que lo convierte en una representación modificable en el tiempo. La noción de género brindará una visión sobre estas funciones en tanto legitimadora de las relaciones de poder que se configuran en el campo social e intelectual.

La revisión de las recepciones críticas que han tenido nuestras autoras nos dará un panorama de las dificultades e incomodidad que muchas veces acusan estas hermenéuticas frente a estas escrituras poéticas femeninas. Sitiadas en ubicaciones erráticas por falta de códigos y categorías que permitan aproximaciones más integrales que las que puedan brindar sistemas de lecturas basadas en representaciones masculinizantes

²⁵ Javier Bello. “Diana Bellesi. Inmóvil transparente: Crucero Ecuatorial”. En: www.cyberhumanitatis.uchile.cl, N° 19, Invierno 2001. Páginas sin numerar.

y patriarcales, estas producciones no se dejan fijar en un primer momento por la estructuración de sistemas generales de explicación, como lo sería por ejemplo la formación de las llamadas Generaciones, donde “esa ubicación oscilante, dentro y fuera del sistema de poéticas, le da a las autoras una identidad extraña, como si fueran extranjeras dentro de una cultura que parece aún agazapada en el concepto de escritura neutra e indiferenciable”²⁶. Críticas que, en general, más que insertarlas en un campo intelectual mayor ha buscado una homogeneización que resulta en una visión docilizadora de una escritura altamente confrontacional. La mirada crítica académica que muchas veces no puede o no ha querido escapar a la determinación del propio texto, quedándose en la letra, finalmente lo que hace es despolitizar todo lo que de políticas tienen estas producciones, desconflictivizando una poesía que justamente busca enunciar una voz propia, disputando un espacio social y cultural determinado.

Escrituras no integradas y por lo mismo laterales que cuestionan jerarquías discursivas y problematizan prácticas llevadas a cabos en los bordes de una cultura tan verticalista como militar, descentrando las significaciones de un poder patriarcal que no alcanza a ver las figuraciones de una subjetividad femenina, ya que sólo se la representa a través de íconos o funciones categoriales que no dan cuenta de la especificidad de una experiencia. Escrituras actuales en tanto actual es la problemática que ponen en juego, evidenciando una cultura que si bien ha integrado nuevos discursos a su espacio público transicional (no hablaremos de democrático), no ha podido desmarcarse de antiguas prácticas de género propias de la dictadura e incluso anteriores. He ahí una de las funciones mnémicas de estos textos, la irrupción poética que incomoda una sociedad autosatisfecha en la liviandad del mercado. Una memoria que en nuestros días es constantemente evocada pero no vivenciada, relegándose a circular como tema mediático, nunca como acontecimiento. La brecha que existiría entre lo vivido y lo narrado (crisis de la literatura) también afectaría la práctica de esta memoria, que para estas poetisas es siempre una construcción colectiva.

En medio de los agoreros de la muerte (muerte de la Historia, muerte del Sujeto, muerte de Dios, muerte del Texto y del Autor) estas escrituras constituyen una incipiente voz que restaura ciudadanías y propone nuevas utopías, lo que reintegra estas prácticas a la historia, estableciendo nuevos actores sociales antes excluidos, en lo que crearemos un función política pero también –en la medida en que restituye lazos de solidaridad- profundamente moral. En medio de la “abstracción del mundo” (epígrafe), estas producciones nos devuelven a lo real y al acontecimiento como un proyecto colectivo, inacabado y por lo mismo abierto a la escritura y al diálogo cívico, funciones básicas de una poesía que se establece como una ética del encuentro al interior de una historicidad esperanzadora.

²⁶ Alicia Genovese. Op. Cit. p. 51.

III. Tributo del Mudo o la palabra es un espacio público.

***Tachada de la historia soy leyenda, marca impresentable mientras tu, fundas Roma.
Diana Bellesi***

Para Beatriz Sarlo (1987), en el contexto de los setenta, aparecen fenómenos que si bien tenían antecedentes directos en acontecimientos político-sociales anteriores, poseen características específicas que no se habían dado en la historia reciente de la Argentina, esto es, la violencia de la represión ejercida desde el Estado, unida a una violencia paraestatal, en conjunto con una incipiente militarización de la política. Si bien reconoce cierta violencia constante en los movimientos de izquierda, ésta no había sido tan sistemática como lo será desde el período que se abre con el asesinato de Aramburu en 1970; a su vez, que la clase militar había participado más que activamente en política, a través de planteamientos, reclamos y hasta derrocamientos, ni que decirse tiene. Sin embargo, para esta autora es la primera vez, exceptuando la represión a los huelguistas de la Patagonia en 1921, que las fuerzas armadas llevan acabo sistemáticamente la eliminación física de las fuerzas opositoras, de acuerdo a procedimientos tan formales como clandestinos y novedosos, y al mismo tiempo, construyendo un discurso legitimador de esas mismas prácticas.

En ese contexto de un aumento en la militarización de la política como asimismo una politización de las fuerzas militares, asistimos al golpe de Estado que tuvo lugar el 24 de marzo de 1976, derrocando al constitucional gobierno de María Estela Martínez de Perón. Asume la Junta de Comandantes, conformada por el Teniente Gral. Jorge Rafael Videla, quien es nombrado presidente de facto, el Almirante Eduardo Emilio Massera y el Brigadier Gral. Orlando R. Agosti, comenzando el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, que también estuvo asistido por José Martínez de Hoz, quien fue designado ministro de Economía, anunciando el 2 de abril su plan para contener la inflación, detener la especulación y estimular las inversiones extranjeras. Siendo la gestión del ministro de Economía totalmente funcional a los objetivos que los militares se habían propuesto. En medio del clima económico que habría de imperar, la Junta Militar impuso el terrorismo de Estado que, fuera de enfrentar las acciones guerrilleras, desarrolló un proyecto planificado, dirigido a destruir toda forma de participación popular, o sea, una guerra sucia librada contra el pueblo, la eliminación de toda forma de oposición, coartando a las víctimas mediante la tortura y el secuestro; fábricas, universidades y espacios privados intervenidos paramilitarmente y un exilio masivo.

Uno de los procedimientos que usó el gobierno de los generales, con el fin de mantener un poder hegemónico y limitar el desarrollo de los movimientos de masas, fue la imposición de una forma de amnesia civil, lográndolo a través de dos mecanismos: en primer lugar, con el ofrecimiento de “la plata dulce”, basado en un liberalismo monetario y que funcionó como una tentación en la que cayó la clase media argentina comprando bienes importados y con viajes al extranjero; y en segundo lugar, exacerbando el espíritu nacionalista a través de la creación artificial de fenómenos patrióticos, como el triunfo en el Mundial de Fútbol y el fracaso de la guerra de las Malvinas, sin olvidar el conflicto del Beagle, lo

que casi provoca una guerra con Chile en 1978. Una dictadura que impuso un modelo de fusilamientos clandestinos; desaparición de cuerpos (algunos sedados y arrojados al Atlántico); usurpación de bienes; una cultura del miedo y de la censura. Así, el 24 de marzo de 1976 se publica en el Diario *La prensa* el siguiente comunicado:

Comunicado N° 19, Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales.²⁷

E incluso el tráfico de los hijos de los desaparecidos, algunas veces adoptados por los mismos militares. Los niños robados o aquellos niños que nacían en los centros de detención, fueron, en muchos casos, inscritos como propios por parte de militares, o si no, sufrían otros destinos como la venta ilegal o el abandono en centros de acogida o institutos:

Durante la dictadura, los militares consideraban que los hijos de los desaparecidos debían perder su identidad. Por eso los hacían desaparecer y los entregaban a familias de militares. Ellos pensaban que la subversión era casi hereditaria o que se transmitía a través del vínculo familiar. De la misma forma que a los hijos de desaparecidos se intentó quitarles su familia, a la sociedad en general se intentó quitarle esos antecedentes que, como los padres de esos chicos, eran considerados subversivos.²⁸

En el ámbito de la intervención social y económica, el gobierno militar llevó a cabo, bajo la tutela de Martínez de Hoz, una serie de reestructuraciones económicas, financieras y desindustrializantes, que afectaron principalmente a la pequeña y mediana empresa nacional, duplicándose la deuda empresarial y las deudas externas, pública y privada; asimismo, se minimizó el rol asistencial e intervencionista por parte del Estado y desarticuló y revocó el proceso económico de industrialización -basado en la sustitución de importaciones y que se había llevado a cabo en los períodos anteriores- debido a la creciente incapacidad de competir con productos extranjeros. La dictadura, Martínez de Hoz mediante y apoyado por bancos extranjeros y organismos internacionales, implementó una serie de medidas, dejando que el mercado se regulara libremente, lo que generó una deuda externa de proporciones, un alto índice de quiebras y una inflación disparada al finalizar la dictadura. Esta disciplina estatal fue compartida por una parte la población, que ahogaba su conciencia en la llamada "plata dulce", deseando lo que la lógica dictatorial les podía ofrecer: la emergencia de un poder omnipresente que garantizara un orden y un cambio de dirección apuntado a la privatización de sus propias vidas, a lo cual no habían podido acceder en los gobiernos anteriores.

²⁷ Extraído de <http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html>

²⁸ Página 12, 10 de diciembre de 2005. Extraído de <http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html>

Una metáfora sobre otra metáfora

Los discursos colectivos, a su vez, también sufrieron el modelo de la monopolización y privatización. Este modelo contemplaba dos planos: una apropiación técnica, referida a los instrumentos, donde el estado interviene los medios de comunicación masiva (televisión, radioemisoras, periódicos, etc.), y una apropiación de las ideas y del pensamiento civil, entendida generalmente como censura. La dictadura se erige, a partir de esto, como generador único de pensamiento, excluyendo la posibilidad de un diálogo social y colectivo, y por lo mismo, impidiendo la generación de ciudadanos, únicamente de individuos que se relacionan con el Estado de manera monológica y unidireccional. Ambas apropiaciones llevan indefectiblemente a la instauración de una cultura no sólo del silencio sino también del miedo. “La cultura desaparece del escenario público, pero ni enteramente ni como totalidad; ningún poder es capaz de prohibir toda expresión libre de cultura, porque ésta no depende tanto del texto o medio que la exprese, como del sentido que la sociedad le asigna. (...) la cultura del miedo es primero un murmullo y después un alarido”²⁹.

El Estado totalitario impone un silencio, pero a la vez se erige como un único sujeto capaz de generar y emitir un discurso oficial, creando su propio lenguaje por sobre todas las demás voces. Esta negación a aceptar la libre circulación de los demás discursos contemporáneos a la dictadura, también se remite a la desvalorización de todo lenguaje anterior, de todo lenguaje histórico que no se haya insertado en la misma lógica, lo que provoca que la dictadura militar ponga fin a la Historia como un devenir, es decir, que realiza un corte artificial, estableciendo un antes y un después de su intervención. Paradójico por cuanto si bien la dictadura trató de imponer un modelo neoliberal, basado en un mercado que se regulaba a sí mismo, no todos los bienes eran de uso público, y entre ellos, los discursos y las representaciones simbólicas con sus respectivas prácticas, las cuales quedaban bajo la supervisión del Estado.

Esta restricción de los discursos civiles (políticos, sociales y culturales) también favorecía el olvido y anulaba la conciencia, es más, en cuanto silencio permitía también la supervivencia, ya que “toda disidencia era considerada como una enfermedad, un malestar en el cuerpo social que debía ser purgado por la población en general”³⁰, lo que implicaba que la polifonía de voces era marginada de la esfera pública. De esta forma, el Estado autoritario trataba de imponer no sólo un único discurso sino además la construcción de un cuerpo social unitario, coherente y orgánico, o lo que nosotros llamaríamos un sujeto unificado. Representación que iba acompañada, por parte del Estado, con un discurso biologicista acerca de los acontecimientos que se estaban dando, y que se habían dado en la historia reciente de la Argentina. La metáfora del cuerpo enfermo referido a la sociedad, con tumores o cánceres que había que extirpar o aniquilar era la base que demostraba las prácticas genocidas o la misma llegada al poder para así sanear la inflación, las pugnas políticas o la misma emergencia de los focos subversivos, en fin, en todo “diagnóstico oficial del gobierno [que se daba] para explicar de un modo didáctico y convincente el pasado inmediato de la República Argentina, para justificar el acceso al poder, la legitimidad de la permanencia en él y los objetivos históricos propuestos”³¹.

²⁹ Francisco Delich. “Teoría y práctica política en situaciones de dictadura”. En *Metáforas de la sociedad argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986. Citado por Adrián Melo; Marcelo Raffin. *Obsesiones y fantasmas de la Argentina*. Buenos Aires: Del Puerto, 2005. p.107.

³⁰ Francine Masiello. Op. Cit., p. 12.

³¹ Francisco Delich. Op. Cit., p. 109.

A este diagnóstico clínico de una sociedad enferma a la que hay que asistir sigue entonces una terapia acorde a la enfermedad: un conjunto de acciones higienistas que terminarán con una sociedad muda, dividida y con más de treinta mildesaparecidos. Una sociedad entera convertida en hospital, reclamando una cirugía mayor, donde la enfermedad era el caos, y el caos, opuesto al orden civilizador, es siempre la cara visible del mal. Sin embargo, la terapéutica fue tan dolorosa como la enfermedad, o aún más violenta, un bisturí esterilizado que cortó indiscriminadamente, arrasando los -a esa altura- ya débiles lazos que conformaban la sociedad civil al Estado y la nación a sus referentes históricos.

En relación con lo anterior es interesante notar el rol de las metáforas, alrededor de las cuales las sociedades no sólo recrean su propio imaginario sino además organizan su propia imagen. En estas metáforas es posible encontrar los discursos que avalan las prácticas estatales y asimismo aquellos discursos que tienden a corroer o por lo menos a cuestionar estos dispositivos del poder. Ya hablamos de la metáfora de la enfermedad como representación del estado de la sociedad; sin embargo, vemos que una metáfora reemplaza a otra, y así podemos leer metonímicamente la guerra de las Malvinas, iniciada el 2 de abril de 1982, en plena crisis social, política y económica, donde fueron enviados en su mayoría jóvenes sin instrucción militar, sin pertrechos y provenientes, en un gran número de provincias pobres del interior del país, a pelear contra una potencia naval. No está de más decir que el fervor por la guerra, que costó seiscientos muertos, se inició con un delirio patriótico por parte de la sociedad argentina, capitalizado por la dictadura y por una sensación histórica de que las Malvinas “fueron, son y serán argentinas”, resurgido cada cierto tiempo por tal o cual grupo social.

Cuando se produjo el desembarco, también allí se instalaron las metáforas, alegres primero cuando una carcajada gigantesca se alzó en el momento en que el gobierno proclamaba solemnemente que no regía el Estado de sitio en las Malvinas; solamente regía para veinticinco millones de argentinos que aplaudían desde el continente; y fueron inservibles cuando el límite llegó con la tragedia de los primeros muertos en combate, aquellos, nuestros compatriotas.³²

Por mientras, Galtieri seguía en su postura y pidiendo “que nadie se confunda. Tengo cuatrocientos muertos y si es necesario, para salvaguardar el orgullo razonable, el orgullo histórico de la Patria, la argentina está dispuesta a 4.000 o 40.000 muertos más, o a 5 ó 6 años de lucha. La Argentina de América Latina no va a arriar la bandera ni levantar la bandera blanca”³³.

Más allá del delirio patriótico, una de las pocas voces que visibilizó la estrategia metafórica impuesta por el estado, fue Néstor Perlongher, quien en ese momento levantó la voz para acusar que

en nombre de una abstracta territorialidad, que en nada ha de beneficiarlas, las castigadas masas argentinas (o al menos considerables sectores de ellas) se embarcan en la orgía nacionalista y claman por la muerte (...) Es casi lógico que un estado paranoico como el argentino genere una guerra: la producción de excusas para un delirio xenofóbico (...) (y) paso adelante que tienda al olvido de

³² Francisco Delich. “El 2 de abril como metáfora”. En: *Op. Cit.*, p. 188.

³³ Leopoldo F. Galtieri. Citado por *Noticias Extra*, n° 7, Buenos Aires: Perfil, marzo de 1992, p. 10.

las masacres y el saqueo, y permita mediante un ritual sacrificial, fortalecer la fuerza del Estado. Esto no es nuevo.³⁴

La otra parte de la población estaba preocupada por el Mundial de Fútbol. Estaban en guerra, pero la guerra no estaba; estaba en otra parte, en otro país, no en la Argentina. El 14 de junio, día en que se rindió Argentina, no hubo metáfora que sostuviera ni las banderas colgando de los balcones ni la derrota que significó, a la postre, el derrumbe político del régimen militar.

Por otra parte, en el ámbito de la cultura, no es menos cierto que los espacios ocupados en el campo de la expresión escrita también llegan a ser metafóricos. Si bien la ocupación física de los espacios públicos tenía serias restricciones, tanto la crítica como la literatura reestructuran espacios discursivos impresos; es más, tanto los críticos como los escritores son concientes de esa posición periférica impuesta por el régimen y tienden a explotarla, es decir, a capitalizarla en aras de la propia producción y también como una de las variadas formas de enfrentar la dictadura. Se constituye, así, una literatura minoritaria que desafía, en su campo, las formas impuestas de la expresión oficial, retrabajando los lenguajes de la autoridad y recurriendo, desde ciertos márgenes de libertad que brinda la marginalidad, tanto a voces colectivas como mensajes políticos. Lo que Deleuze y Guattari (1975) entenderían como una desterritorialización, es decir, la subversión marginal de los códigos estatales imperantes. Este fue el caso de lo que se observó en Argentina, donde las voces literarias surgieron desde aquellos espacios en los que si bien los dispositivos de poder y control no desaparecían, continuando los intentos contra la libertad de expresión, si tendían a volverse más difusos, permitiendo la aparición de estas expresiones heterogéneas o de doble discurso, constituyendo una crítica a la cultura.

Con todo, y en relación a una de las citas anteriores (ver nota al pie nº 3), existían ciertos espacios donde la dispersión del poder era más visible, es decir, no copaba todo lo real, lo que posibilitaba la emergencia de otras simbolizaciones y la producción de significados que se erigen como variadas manifestaciones opuestas al poder, lo que no sólo corroe la dominación sino además escenifica una lucha por la hegemonía entre los controles estatales y estas producciones entendidas como resistencias. Ni el poder nunca es homogéneo ni sus resistencias son siempre unitarias; ambas instancias dan cuenta de la fragmentación de las instituciones oficiales y de la pluralidad de expresiones críticas que aparecieron durante el, hasta ahora, llamado Proceso³⁵, por lo menos en una segunda fase, signado por un cierto declive, ya que el período 1976-1979 es entendido como el período más duro, lo que comparte el poeta Daniel Freidemberg, cuando plantea “que los últimos años de la dictadura fueron momentos de bastante seguridad [...] no digamos seguridad física, pero sí de seguridad intelectual, en el sentido de que empezábamos a encontrar modos de movernos, de actuar [...] empezaron a surgir los recitales, aparecieron nuevas revistas”³⁶.

Es en este escenario donde podemos insertar el concepto de campo cultural desarrollado por Pierre Bourdieu (1966), ya que nos permite vislumbrar la sociedad

³⁴ Néstor Perlongher. “Todo el poder a Lady Di”. En *Prosa plebeya*, Buenos Aires: Colihue, 1997. p. 177.

³⁵ No deja de llamar la atención que hasta el día de hoy se siga nombrando el período de la dictadura militar argentina (1976-1982) como “El Proceso”, tanto por detractores como por adherentes y simpatizantes. No deja de llamar la atención, no sólo porque sea un concepto utilizado por toda la sociedad argentina (un concepto paradójicamente democrático: pertenece a todos) sino porque además el concepto lo acuñaron los mismos militares, para (re)presentarse y validarse ante la sociedad civil, en tanto proceso de reorganización nacional.

³⁶ Daniel Freidemberg. “Entre la fragmentación y el riesgo”. P. 28. Citado por Alicia Genovese. Op. Cit., p. 42.

argentina en pleno proceso dictatorial como un campo de poder regido por fuerzas competitivas entre sí, o sea, podemos llegar a entender esa cultura integrada por distintas fuerzas que se definen en tanto entran en tensión con otros puntos del mismo campo cultural, o lo que es lo mismo, en la medida en que establecen una posición determinada al interior de este espacio intelectual. Esta posición es entonces una función, un sistema relacional que se instala en cuanto los grupos de interés son delimitados por sus discursos y por sus prácticas, aún sean marginales, generando una capacidad de negociación y apropiación que va a permitir que estos individuos -para nuestro caso la poeta Diana Bellesi³⁷, con una obra específica: *Tributo del mudo* (cuyas citas abreviaremos en adelante como T.M.)- puedan reclamar cierta legitimidad e ir adquiriendo ciertos grados de poder y, por qué no, de autonomía en este mismo campo, aunque en el caso argentino veremos que este sistema se da con sus propias especificidades, ya que realmente no se advierte, en muchos casos, lo que podríamos denominar una política confrontacional y sistemática en este terreno, cuyo contexto es una sociedad reprimida y también represiva. Por lo que su aparición en el horizonte provoca cierta confusión y desconcierto no sólo para los que manejan y aplican el poder sino también para gran parte del campo en el que se insertan estas voces divergentes.

Así, será el espacio marginal donde situaremos el texto de Diana Bellesi, cuya obra, al igual que muchas de las obras de los escritores e intelectuales que escribieron en esa época y en ese contexto, transita tanto por la periferia como por ciertos elementos discursivos de la cultura oficial. El espacio marginal también ofreció ciertas regalías que permitían la producción de los textos: un espacio transicional y dinámico, en contraposición a la inmovilidad que pretendía el régimen. Lo que brindó cierta seguridad a las expresiones de oposición, tanto para las efímeras como para las planificadas.

Bellesi puede captar la particularidad de estas disputas que se dan en el ámbito discursivo; pero es más, no sólo logra visibilizarlas sino también las integra en su práctica, en cuanto creemos que ya el acto de producción escritural es una forma de insertarse en estas luchas, que no refieren necesariamente a ocupar espacios al interior de un campo más hegemónico o central. Son luchas que se dan al interior de un campo intelectual más marginal y acotado, con y contra aquellos que pueblan ese espacio. Por eso, y no por

³⁷ Diana Bellesi nació en Zavalla (Provincia de Santa Fe), en 1946. Estudió Filosofía en la Universidad Nacional del Litoral. En la actualidad reside alternadamente entre Buenos Aires y El Delta Paraná, donde se dedica a la coordinación de talleres de escritura. Ha publicado *Destinos y propagaciones* (Ecuador, Casa de la Cultura de Guayaquil, 1970), *Crucero ecuatorial* (Buenos Aires, Sirirí, 1980), *Tributo del mudo* (Buenos Aires, Sirirí, 1982), *Danzante de Doble Máscara* (Buenos Aires, Último Reino, 1985), *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* (Buenos Aires, Nusud, 1991). A los que se agregan *Contéstame, baila mi danza* (Buenos Aires, Último Reino, 1984), una traducción de poetas norteamericanas contemporáneas reeditadas bajo el título de *Diez poetas norteamericanas* (Caracas, Angria, 1995), *Paloma de contrabando* (Buenos Aires, Torres Agüero, 1988; con textos producidos en los talleres de escritura realizados dentro de las cárceles de Buenos Aires), *Eroica* (Buenos Aires, Último Reino-Libros de Tierra Firme, 1988), *El jardín* (Buenos Aires, Bajo la Luna Nueva, 1993), *Crucero ecuatorial/Tributo del mudo* (Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 2ª ed., 1994), *The twins, the dream* (junto con Úrsula K. Le Guin) (Houston, Arte Público Press, 1996), *Colibrí, ¡Lanza relámpagos!* (antología) (Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996), *Lo propio y lo ajeno* (ensayos) (Buenos Aires, Feminaria, 1996), *Sur* (Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1998). Recibió en 1993 la beca Guggenheim y en 1996 la beca "trayectoria en las artes" de la Fundación Antorchas. Reseña extraída de *La doble Voz. Poetas argentinas contemporáneas*, de Alicia Genovese, p. 97. A esto hay que sumar los siguientes libros recientes: *Mate cocido* (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2002), *La rebelión del instante* (Buenos Aires, Edición a secas, 2002), *La edad dorada* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003), *La rebelión del instante* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005) y *Variaciones de la luz* (Buenos Aires, Bajo la Luna, 2007).

las declaraciones concientes, los manifiestos intencionales o las prácticas voluntarias³⁸, la escritura de esta poeta se vuelve política, porque comparte la tensión de la escritura de ese período, aquella tensión que intenta ordenar las experiencias dentro de la historia reciente de la argentina. Escritura contextualizada en el proceso militar, pero además enmarcada en acontecimientos de tipo más general,

Si [...] se ensayara una síntesis de los principales factores externos que incidieron en la conformación de la poesía que empieza a escribirse en los años '70, no debiera dejar de tomarse en cuenta el resquebrajamiento del proyecto continentalista esbozado en la década anterior; el derrumbe de los mitos políticos de corte redencional; el tembladeral socioeconómico que involucra y desarticula la vertebración clásica de la burguesía argentina; todo ello en un mundo donde los ideologismos tradicionales perdieron ascendencia y donde la violencia generalizada sumió, tanto a las comunidades económicamente más evolucionadas como a las más afectadas por el subdesarrollo, en un clima de idéntica irracionalidad y extravío. Entre los factores de orden interno, vale decir estrictamente literarios, pareciera haberse verificado el agotamiento de los recursos provenientes del coloquialismo extremo, del entusiasmo metafórico, de la búsqueda de la brillantez expresiva y, como resultante del mismo, el repliegue auto-crítico de la poesía.³⁹

Un lenguaje que en su despliegue (in)tentará una respuesta a las inquisiciones que rondaban, de una u otra forma, toda escritura en dictadura: ¿Qué lugar ocupa el poder? ¿Qué lugar ocupan las prácticas escriturales que se oponen al poder? ¿Cómo narrar y por lo mismo encontrar un sentido a una experiencia indecible o traumática?

La escritura.

Aunque gran parte de la intelectualidad y de los sectores populares permanecen desvinculados, por lo menos hasta 1981, año en que empiezan a circular algo más los discursos, no es menos cierto que la imposición del silencio no fue total. Ya vimos que el poder presenta fisuras por las que se cuelan variadas manifestaciones de disidencia intelectual. Una de estas disidencias fue la institución literaria, la que entendemos como un conjunto de prácticas y discursos que generan y administran un saber específico e histórico y que si bien se relaciona con el mercado, se da también en la academia. Esta institución aparece, entonces, con más claridad al final del régimen militar, aunque estuvo presente

³⁸ En entrevista realizada el 13 de febrero de 2007, en Buenos Aires, Alicia Genovese contaba la resistencia y la poca recepción que tuvo su libro *La Doble Voz. Poetas Argentinas Contemporáneas* (1998) en el ámbito intelectual. Lo paradójico fue que esta resistencia era compartida no sólo por los intelectuales académicos de ese entonces, los cuales le reprochaban cierta conducta feminista: “¿Alicia, por qué no incluiste a un hombre en el estudio?” “¿Alicia, por qué hacer un libro sólo de mujeres?”, sino principalmente por las mismas poetas integradas en el estudio (a excepción de Diana Bellesi), quienes no compartían el hecho de verse estudiadas como integrando parte de un circuito o sistema literario ya sea en dictadura como postdictatorial. Para las poetas estudiadas su producción era una escritura poética más, indiferenciada.

³⁹ Santiago Kovadloff. “La palabra nómada”. En: *Lugar común, Buenos Aires: Ediciones El Escarabajo de Oro, 1981*. Citado por Jorge Fondebrider: “Treinta años de poesía argentina”. En *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, p. 17.

desde el inicio de éste, con distintas producciones, ya sea en novelas, cuentos, grupos literarios, y lo que nos incumbe, la poesía.

Pareciera haber un acuerdo entre distintos críticos cuando afirman que uno de los rasgos que caracteriza la poesía de finales de los '70s y de la década del '80, es su imposibilidad de estructurarla y abordarla desde la categoría de generación. Si bien se utiliza para periodizar otras producciones poéticas en ciertos momentos de la historia argentina (generación del 22, generación del 40, del 50, del 60), las configuraciones determinadas y la significativa multiplicidad y complejidad de producciones que copan esta década hacen muy difícil poder organizarla en un par de categorías. Incluso, la aparición pública de los tres movimientos poéticos más marcados al final de la década del 70 y principios de los '80, el Neorromanticismo, con su revista *Último Reino*, quienes sostenían el papel insurgente del poeta, incluso contra la modernidad; el Neobarroco, con *La Danza del Ratón*, quienes abominaban del sencillismo sesentista, buscando recuperar el espesor de la lengua en una nueva significación y el Objetivismo, con *Xul*, quienes, desconfiados de las generalizaciones, se concentraron en nombrar lo más elemental y mínimo de la expresión, colindando con el sinsentido de lo real, no pudieron establecerse como una gran generación, no únicamente por diferencias y querellas estéticas sino además por grandes diferencias políticas. Es más, para lo que nos convoca, tendremos que decir que aunque las fronteras y las filiaciones –las militancias estéticas- se encontraban bien delimitadas, y el campo mismo bastante resquebrajado, ninguno de estos tres movimientos poéticos alcanza a dar cuenta de una producción femenina, y eso que cada uno de ellos tenía entre sus filas a poetas mujeres, cuya(s) escritura(s) no logra(n) establecer alguna especificidad, siendo *absorbidas* por las distintas concepciones y técnicas poéticas de cada grupo, impidiendo de esta forma la visibilización de un nuevo corpus poético, o como veremos más adelante, una nueva enunciación. Lo que ha provocado que esta producción, la femenina, haya quedado excluida del mapa poético que empezaba a poblar el campo cultural e intelectual de principio de los 80s, es decir, producciones femeninas que no encuentran una *ubicación* medianamente *estable* ni un espacio definible. La misma Diana Bellesi nunca comulgó completamente con uno de estos movimientos, estando su actividad concentrada en el consejo de redacción de la revista *Diario de poesía*, que desde 1986, en tiradas trimestrales, viene siendo un referente en el ámbito de las revistas poéticas, en tanto su política crítica buscaba rescatar poetas olvidados, resemantizar obras canónicas y consagrar jóvenes autores, y del cual Bellesi participó hasta 1991. Aparte de estar vinculada, desde sus orígenes, a la publicación de la revista *Feminaria*.

Es en este contexto donde podemos situar el texto poético *Tributo del mudo*, producido entre los años 76 y 79, luego de un periplo de la autora por Latinoamérica y parte de Norteamérica, siendo publicado en la Argentina en 1982. El libro se estructura en cuatro secciones (“Jade”; “Tributo del Mudo”; “Persecución del sueño” y “Nadie entra aquí con las palabras”) y ya desde el título el texto expresa la intención de construir un espacio que involucre una experiencia escritural femenina, en un mundo que no incluye ni una palabra ni una memoria femenina. El texto será la instalación de una palabra femenina en un contexto dictatorial que tiende a homogeneizar las producciones, por lo que entenderemos que esta escritura⁴⁰ está evidentemente preocupada por la configuración de una lucha intelectual, irrumpiendo en un espacio de la cultura oficial, en una clara función de resistencia estratégica y ocupando intencionalmente la posición de la otredad. Sin embargo, es posible postular que la resistencia se ejerce no sólo contra el régimen dictatorial, el cual carga con

⁴⁰ Así como otras escrituras de otras poetas de ese mismo período, como María del Carmen Colombo, Irene Gruss, Tamara Kamenszain en el exilio, Mirta Rosenberg, entre otras.

una lógica patriarcal que cambia la imagen del padre por la del soldado y que limita la función femenina a ciertos roles bastante específicos, la mayoría en el ámbito privado⁴¹. Esta resistencia, esta escritura que se establece al interior de un sistema de relaciones sociales, también se instala en tensión con las otras escrituras contemporáneas, sobre todo con las producciones masculinizantes, que tienden a poblar el precario campo intelectual que existía en ese tiempo (léase los movimientos ya nombrados, fundados y *dirigidos* por hombres). El sistema literario reproduce, en muchas de sus prácticas, elementos propios del régimen militar, perpetuando algunos aspectos que, por lo menos en el discurso, tendía a atacar. Una es la exclusión femenina. *Tributo del mudo* será, de esta forma, doblemente marginal; una escritura femenina que se establece en tensión no sólo con el Proceso sino además en tensión con el circuito intelectual, literario y académico de ese momento, permitiéndonos relacionarlo con la descripción que hace Joan Scott de la resistencia que se ejercía, por parte de los historiadores, sobre el concepto de género, en tanto era aceptado pero no integrado a la crítica literaria. Así veremos que se mantienen los dispositivos homogeneizadores que no alcanzan a percibir en la práctica del género la constitución de un nuevo sujeto histórico

[...] En el caso de la historia de las mujeres, la respuesta de la mayor parte de los historiadores no feministas ha sido el reconocimiento y luego la marginación o el rechazo (“las mujeres han tenido una historia aparte de la de los hombres; en consecuencia, dejemos que las feministas hagan la historia de las mujeres que no tienen por qué interesarnos”; o “la historia de las mujeres tiene que ver con el sexo y con la familia y debería hacerse al margen de la Historia política y económica”). En cuanto a la participación de las mujeres, en el mejor de los casos, la respuesta ha sido de un interés mínimo (“mi comprensión de la revolución francesa no cambia porque sepa que las mujeres participaron en ella”) [...].⁴²

La primera sección del libro, titulada “Jade”, nos remite a un conjunto de poemas escritos supuestamente por una poeta china errante. El texto se abre con la siguiente inscripción:

“Escribir poesía era algo esencial en la educación y la vida social de cualquier hombre culto en la antigua China, pero no era así para una mujer. Con pocas excepciones en la historia de China, las exámenes imperiales, objetivo de toda educación superior y que permitían ascender de posición en la sociedad de la época, estuvieron prohibidas a las mujeres. Yü Hsüan-Chi, concubina abandonada a su suerte, se convirtió en sacerdotisa del Tao. Así viajó por toda China, y tuvo numerosos amantes hasta que la ejecutaron acusándola de asesinato. Sus hermosos poemas reposan en la sombra del verano.” (TM, p. 8)

⁴¹ Y no sólo en el ámbito privado, más específicamente en el ámbito de la familia, asignándole automáticamente un rol maternal y de esposa, y en relación a esto la función de la reproducción: la mujer como un cuerpo reproductivo y como un agente que transmita y reproduzca, en lo privado, las normativas impuestas por el régimen militar. La mujer como un elemento del policamiento familiar. La familia como una reproducción a escala de la sociedad militarizada, en el ejercicio del control y la vigilancia. Otro roles incluían la función pedagógica. Sin embargo, la participación excedió con creces estos ámbitos a la cual se opusieron de diferentes formas: en los movimientos piqueteros, frenando los remates de los campos hipotecados, en los reclamos contra la impunidad de la violencia institucional, en las fábricas tomadas y recuperadas para la producción, incluso en las asambleas barriales. Desde que las Madres de Plaza de Mayo comenzaron a caminar en torno de la Pirámide, inaugurando un nuevo modo de resistir y denunciar el poder genocida de la dictadura, las mujeres han aportado a los movimientos sociales herramientas de lucha y resistencia inéditas.

⁴² Joan W. Scott. *Op. Cit.*, p. 5.

De ahí en adelante, la voz será la de esta poeta que desplegará su habla en el contexto de un paisaje oriental atravesado por las restricciones culturales, políticas y sociales que vivían las mujeres en aquel entonces, superponiendo lo que fue la vivencia de esta poeta china con las experiencias vitales que asume nuestra autora argentina contemporánea. De esta forma, el texto ya se convierte en un recipiente que acoge diferentes voces, estableciéndose a contrapelo de un estado autoritario que mantenía una lógica monocorde. La misma poeta china se referirá a su circunstancia cuando exprese, al interior de un templo taoísta y frente a la lista de los candidatos triunfadores de las exámenes imperiales (lista que excluye a toda mujer), “[...] Como odio este vestido de seda/ que oculta a un poeta” (TM, p. 9). Sin embargo, la alusión oriental no estará dada únicamente por esta identificación entre poeta china y una voz más actual que ocupará los siguientes capítulos. El texto que -aún compuesto por poemas fragmentarios- podemos entender como una sola unidad, usará una escritura epigramática que favorece la brevedad por sobre la extensión. Y esta misma escritura favorecerá la descripción de un paisaje que entenderemos como un paisaje de ensoñación, cargado de metáforas que condensan un lenguaje que trabaja en la elisión y la oblicuidad.

Como se dijo anteriormente, *Tributo del mudo* fue escrito a la vuelta de un periplo de la autora por Latinoamérica, cuando decide instalarse en una isla del Delta de Paraná, en pleno proceso dictatorial. Con esto, la búsqueda de una nueva habla es en el texto la búsqueda de una nueva geografía. La descripción del paisaje en este discurso, que acerca a la hablante al trazo de los poetas chinos, entenderá la naturaleza no como un telón de fondo sino como un reservorio de imágenes que amplían las impuestas y mezquinas fronteras del yo femenino, ampliando la materialización del cuerpo de la hablante que se había replegado en su incapacidad de ejercer, construir o recuperar su propia habla, donde creemos que el título no sólo expresa una poética de la escritura femenina en dictadura sino que además deviene en una condición genérica. *Tributo del mudo* es la voz de un sujeto femenino silenciado, la escritura de un cuerpo que padece un borramiento. Así, las hablantes del texto van a orientarse hacia la conformación y el descubrimiento de una nueva enunciación, donde la poesía se pueda configurar hacia espacios de fundaciones y de voces que permitan un doble tránsito: crear y poblar el mundo latinoamericano de nuevos elementos, lo que entenderé como una “función adánica”; o bien, transformarse en el eco de las palabras constituidas, la reminiscencia de todo lo otro que porta la diferencia, constituyendo un deseo que se enuncia en la mínima expresión de un nuevo lenguaje femenino. Ambas hablantes posarán y desplegarán su mirada sobre un paisaje compuesto de meandros, bancos de niebla, pájaros y sauces. Un nuevo exotismo (orientalismo), que no sólo expresa un desarraigo en tanto escenificación de un sujeto nómada, sino que también crea nuevas relaciones geográficas, incorporaciones de lo Otro y nuevas perspectivas sobre el poder, tanto el ejercido por el Estado como el mantenido por el sistema literario.

Lo Otro como estrategia.

Decíamos que el paisaje oriental se superpone al implícito paisaje del Delta. Y esta superposición es sostenida por la poeta china (Yü Hsüan-Chi), quien describe en un poema titulado “A Wu Tsao”:

I Húmeda y fresca la noche. Un suave viento del este trae y disipa bancos de niebla. Sueño que veo tu rostro frente a las lámparas. Me sonrío tras el leve

maquillaje, mientras tu mano reposa en mi mano. Amiga mía, millones de años a través de los cuales el Universo asciende y declina, y vos allí, en tu vestido transparente de seda viendo caer las flores de ciruelo sobre la hierba.” (TM, p. 12)

Pareciendo dialogar eróticamente a través del tiempo con esta otra hablante, cuya experiencia y escenario no por más actual es menos similar, al referir en la página 46, en la sección 3 (titulada “Persecución del sueño”):

Navegábamos por una mar de arena. El sol, espectralmente rojo teñía la aureola de polvo que seguía a la nave. Un cielo de oro sin una nube, sin un pájaro dándole vida. Ella permanece erguida sobre el puente, su sola voluntad nos impulsa en el desierto. Hace crecer un árbol desnudo en verde para mí. Sé que es un regalo, una sombra clara que me recuerde la mitad de mi origen. Después cruzamos El umbral. El signo de su silencio se hizo silencio: me devoró suavemente el resplandor de los oscuro. (TM, p. 46)

Será en este diálogo entonces, donde situaremos una de las características que tendrá, para nosotros, la producción femenina argentina escrita en dictadura. Un texto que es capaz de acoger aquellas voces silenciadas por la máquina paranoide del estado militar, incluyendo la voz de los(as) otros(as), los cuales o han sido excluidos o han sido integrados en un sistemático programa de homogeneización. Esta capacidad de albergar lo Otro es finalmente un poderoso llamado de alteridad. Y esa apertura a lo diverso, y en el caso específico de Bellesi, a lo foráneo, crea las condiciones para la emergencia del propio deseo, en este caso un deseo lésbico:

“Beben el vino y se recitan una a otra sus poemas. Si supieran aquellos versos de Safo, los dirían, mientras se pintan una a otra las cejas y extensas nieblas cubren el río: -Qué pequeños, qué hermosos los pies.” (TM, p.13)

Francine Masiello (2001) también dará cuenta de este espíritu de desarraigo abierto a lo extranjero y oriental (un exotismo que nada le debe a Rubén Darío; por lo demás Alfonsina Storni también escribió con un seudónimo oriental: Tao Lao, en sus crónicas para La Nación) cuando refiere que una parte de la literatura argentina recrea su incomodidad con sus orígenes, su deseo y sus traslados a través de nuevas relaciones geográficas que reconfiguran las nociones de patria en la misma nación, por cuanto

En la poesía y la ficción argentinas, esta preocupación excede los límites de la propia patria y se afirma en dos narrativas principales: la primera, dirigida hacia Oriente, como una alternativa a la preeminencia geopolítica occidental; la segunda –basada en la primera–, como un medio para integrar los usos de Oriente en un proyecto de traducción, lo cual permite al escritor reflexionar sobre su subjetividad y el desplazamiento, la sexualidad y el idioma, la historia y la forma literaria”⁴³.

Para el caso concreto de *Tributo del mudo*, la entrada en escena de no sólo una poeta oriental, sino además la consiguiente estructura epigramática de todo el libro (sólo quebrada al final de éste, cuando los poemas adquieren cierta extensión), permiten visibilizar tanto el desarraigo geográfico que Bellesi ha desarrollado programáticamente a lo largo de su vida -sujeto nómade- como el desarraigo a la que ha sido expuesta por su condición femenina, sobre todo en el campo intelectual. Campo que no ha podido, y peor aún, no ha deseado, dejar en evidencia una producción que pueda dar cuenta de la diferencia, propiciando

⁴³ Francine Masiello. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001, p. 231.

prácticas y discursos indiferenciados en el espacio de lo literario. ¿Cómo expresar el deseo de lo femenino? Será una de las preguntas, con sus consiguientes respuestas, que articulará la producción de Bellesi en este texto, en la medida en que se entiende que toda forma de ciudadanía pasa necesariamente por la apropiación y reconocimiento de un deseo propio. Bellesi, a través de su escritura, se encuentra conformando una carta ciudadana, y por lo mismo política, a la condición femenina. Ese es el tributo del mudo, la conformación de una escritura que deviene en un medio de reivindicar lo marginal, insertando un dispositivo alternativo, la poesía, al interior del campo de los discursos circulantes. Y esto, la poeta argentina, lo realizará de dos formas: representándose al cuerpo humano, específicamente el cuerpo femenino, como un cuerpo al que se adhieren los significados, con la consiguiente investidura de los significantes que permitan la entrada de este cuerpo al mundo, a la cultura; y por otra parte, entendiendo que el cuerpo del discurso se encuentra atravesado por significados opuestos. Esto la llevará a decir en uno de los últimos versos del libro: “Habitante o habitada” (TM p. 61).

El despliegue de estas hablas, una sobre otra, una interlocutora de la otra, es asimismo la conformación de cuerpos que tienen necesidad de una historia. La superposición y la contemporaneidad de voces en este texto es también una fisura al modelo de sujeto unificado que se pretendía construir desde el Estado dictatorial, e incluso problematiza el asunto de la supuesta legitimidad postmoderna de construir la historia del Otro. La historia de la poeta china se entrelaza con la historia de la poeta argentina, enmarcada en espacios oníricos referidos al Delta y a paisajes orientales que son cruzados por referencias directas a los hechos ocurridos en la Argentina de ese tiempo:

“[...] Rojo de los pinos de los pájaros de pecho rojo y de cuerpos mutilados Su cola lenta de espuma el río boga todas las sangres” (TM, p. 27) “[...] Ha venido el otoño otra vez. Hay misa permanente. Hay sangre entre los robles.” (TM, p. 28)

Estas variadas posiciones del texto poético permiten especular sobre las distintas posturas que puede asumir una narración, es decir, la proliferación de sentidos que porta la literatura al jugar con el orden impuesto de la historia oficial, minando este mismo proyecto estatal desde dentro, (auto)representándose como lo Otro. Para Masiello (2001), estos proyectos de representación se dan generalmente en tiempo de crisis políticas y en algunos períodos en que el escritor público ha perdido poder. Este “Oriente” permitiría a los escritores escenificar lo Otro, pero asimismo indagar en la construcción de un significado de lo propio y lo local, estableciéndose especularmente como la otredad en la propia nación, en tanto el Oriente “ofrece un campo propicio para las fantasías de dominación y control y, al mismo tiempo, permite explicar las complejidades multilingüísticas y el nomadismo interno de la nación argentina. Es más, el paradigma del orientalismo es una metáfora de la marginalidad y señala los fracasos de una ética nacional para producir un lenguaje de expresión comunitaria”⁴⁴. *Tributo del mudo* sería una de esas expresiones. En tiempos donde el habla colectiva se encuentra interdicta, este texto apuesta por la conformación de una nueva enunciación, no sólo por el hecho de ser producida por una mujer o poseer un lenguaje integrador sino también porque esta misma producción pretende circular en el restringido circuito intelectual y literario de la época. Y esto porque, siguiendo el concepto de Scott, “el género sería una forma primaria de relaciones significantes de poder”⁴⁵, lo que convierte la misma noción de género en el escenario básico dentro del cual se articula el poder, sin olvidar que este concepto se estructura como una organización social de las

⁴⁴ Francine Masiello. Op. Cit., p. 233.

⁴⁵ Joan Scott, Op. Cit., p. 23.

relaciones entre los sexos. Así, el campo intelectual en el que está inserta -o pretende insertarse- Bellesi, se encuentra atravesado por relaciones desiguales de fuerzas sociales.

Será entonces la sensación de desarraigo la que quede al descubierto en estos poemas, (d)enunciando que los lazos sociales han sido intervenidos. La poesía será una forma de reestablecer este orden que se entiende perdido, configurando una nueva voz en un campo cultural alienado. Sin embargo, el tono de estos poemas no es nostálgico, en tanto la poeta no se encuentra de espaldas al presente; al contrario, es desde este presente vivido como catástrofe que la poeta pretende reconstituir los lazos disueltos de una comunidad a través de un tejido escritural propio. Esta escritura nomádica, en cuanto se resiste a ser fijada por los patrones críticos tradicionales y en cuanto se establece como necesidad de recrear lo Otro, al otro, se encuentra asumiendo la tensión entre la posibilidad de narrar lo personal como a su vez lo colectivo y lo político. La búsqueda de un lugar en la literatura, el exilio y la memoria son elementos que están pulsionando en estos poemas. Escritura nomádica que juega con los desplazamientos, ya sean físicos, remitidos al interior del poema (una poeta china que viaja errante a través de su país; una poeta argentina contemporánea que si bien no se desplaza, recorre con su mirada un paisaje, lo que la inserta en el tópico moderno del viajero inmóvil), como desplazamientos de ciertas estructuras de poder, cuestionando la autoridad literaria y la autoridad del Estado.

El capítulo dos, cuyo título le da nombre al texto, se divide a su vez en las cuatro estaciones del año, empezando por Otoño e Invierno, donde continúa la descripción del paisaje iniciado en el primer capítulo, pero ahora es una descripción de la naturaleza que permite la entrada de ciertos elementos que nos remiten indirectamente a los acontecimientos que se venían dando en aquella época, y esta oblicuidad del lenguaje (que a ratos deja de ser oblicua para tornarse bastante directa y que ha sido una característica apreciada por la crítica), no es únicamente por las condiciones de censura que imperaban en el Proceso, las cuales dificultaban la referencia directa, sino además porque la misma oblicuidad y tangencialidad de la palabra para referirse a lo real se encuentra escenificando las condiciones de una palabra femenina que no hablaba si no era a través de un lenguaje ya mediatizado por una estructura falogocéntrica, que paradójicamente la hacía callar. Este silencio se quiebra en el recorrido que la hablante realiza con una mirada que va nombrando tanto al paisaje natural como al paisaje dictatorial, actuando justamente ahí donde ejercía su dominio la acción represora, en la suspensión de los nombres y en la obligación de callar (silencio que representaba la desaparición de los cuerpos). En la medida en que la hablante despliega su propia habla en el texto, se encuentra configurando una enunciación política, ampliando el concepto de lo público, pero a la vez le está devolviendo una dignidad a un lenguaje que se encontraba corrompido por su relación con los acontecimientos que se producían en aquellos años, en tanto el lenguaje era privativo de un sólo sector de la sociedad.

A un tono de carácter tanático que inicia el capítulo con la descripción de animales que en general han sido asociados a la noche o como heraldos de la muerte (murciélagos, torcazas, reconocidas en el texto como “palomas de duelo”), se continúa una serie de cuadros que limitan la mirada con la muerte y la muerte con la mudez, espacio donde cesa el canto, tanto de la naturaleza como de lo poético:

[...] *Tiempo de hacha y de cuchillo: Toda la savia huye del desollador y del bufón de la tortura y del granizo de los golpes la violación de las heladas y el pajarito. El pajarito destrozado a las pedradas. (TM, p. 31)*

Frente a ese momento en que todo tiende al mutismo, se conforma una mirada susurrante que le devuelve el aura a las cosas en un período que establecía su horror bajo una

voz altisonante. Un habla que desmantela la oposición naturaleza/cultura, porque entiende que ella misma ha padecido esa forma de estructurar dicotómicamente el mundo. Lo que también desestabiliza la división de lo público/ privado, en donde el espacio doméstico pasa a ser tal a condición de que sea colectivo en tanto espacio de escritura, y éste lugar será idealmente la cartografía latinoamericana⁴⁶. Recuperar la palabra cedida sin por ello abandonar necesariamente lo doméstico, tornándolo político, es una de las intenciones de la hablante al momento de empezar a nombrar el mundo. A propósito de esta resimbolización del espacio doméstico, lo que atenta contra las pautas que construyen lo masculino, “Teresa de Lauretis se ocupa de lo que llama ‘política de la autorrepresentación’ y menciona la posibilidad de estrategias que desafíen ‘un espacio semiótico construido en el lenguaje, que basa su poder en la validación social y en las formas bien establecidas de enunciación y recepción’”⁴⁷. Siendo justamente eso lo que pretende Bellesi, empezar a validar el espacio doméstico como escenario de una actividad escritural, lo que provoca a la vez una desestabilización de los estrechos márgenes que definen socialmente lo privado. Lo que implica dejar la huella de una subjetividad en el entramado social y principalmente en el espacio del campo literario, permitiendo dar cuenta de la constante tensión relacional entre esta subjetividad incipiente y la misma organización social que la contextualiza, ya que “el lugar de la mujer en la vida social humana no es [solamente] producto, en sentido directo, de las cosas que hace, sino del significado que adquieren sus actividades a través de la interacción social concreta”⁴⁸.

Será esta diferencia la que se empiece a conformar a esta altura de *Tributo del mudo*: una autorrepresentación y una oposición a modelos históricamente impuestos, cuando estos modelos justamente se enfrentan a esta imagen propia que se encuentra en construcción, ya que la(s) hablante(s) que se instala(n) en estos poemas no deja(n) nunca de reinventarse, siendo también nómada(s) en su propia identidad, lo que atenta contra los intentos críticos de fijarla en alguna categoría estable. El espacio geográfico que recorre esta hablante es una zona de constante indagación, corroyendo los límites entre lo propio y lo ajeno, lo público y lo privado, y como esta misma hablante se constituye en la medida en que desenvuelve su habla, no cesa de constituirse como tal. De ahí que se pueda postular que el recorrido que realiza la hablante a través de su mirada es finalmente el recorrido y la constitución de su propia subjetividad. La hablante se realiza en –y por– el lenguaje, pero un lenguaje que habla sobre su propia experiencia y la de los demás, ya no un lenguaje ajeno que la hablaba o que la hacía tomar prestada la palabra.

El tono de muerte que iniciaba el capítulo y que la hacía decir “Un rojo oscuro/ se abre entre los sauces/ y pasa el bote fantasma/ con corona de flores/ a su proa desatadas./ Oscurece en mitad del día [...]” (T.M., p. 30), se transfigura ya en “Primavera” y “Verano” en una modulación más relacionada con la vida y el deseo que ésta permanezca, aún en medio del horror. Incluso, el segundo y último poema de “Primavera”

2 Un pato biguá deja su estela de plata. Ramón cruza a remo como oficiando misa en el agua. El es el símbolo, la clave. De espuma que se borra, de espuma la canoa donde el Mudo despliega su canción. (T.M., p. 34)

⁴⁶ Y con esto podemos apreciar cierta intención de Bellesi de situarse (afiliarse) al interior de un linaje poético y narrativo que ha trabajado el paisaje americanista, en la culta tradición que integran Gabriela Mistral, Juan L. Ortiz, Ricardo Molinari, Leopoldo Marechal, José Viñals y Olga Orozco, entre otros(as).

⁴⁷ Alicia Genovese, Op. Cit. p.75

⁴⁸ Michelle Zimbalist Rosaldo, “The Uses and Abuses of Anthropology: reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding”, en *Síns*, 5, primavera de 1980, p. 400. Citado por J. Scott, Op. Cit., p.22.

Se ha entendido como el poema que contiene el sentido del libro, donde la canción del Mudo sería justamente la amordazada producción poética femenina en un contexto dictatorial, y donde el lenguaje no es más que estela fugaz que nombra tanto lo real como lo sagrado, lo que la hace transitar entre una realidad vivida como crisis, al interior de un tiempo lineal y un espacio mítico que porta la idea de lo nuevo y regenerador, al interior de un tiempo circular, donde “Todo es promesa. / Entre hileras de muertos/ se abre la mañana con fulgor” (TM. p.36). El poema que cierra esta sección se titula “Cacería” y su último fragmento remite materialmente a una naturaleza que también puede llegar a ser implacable. Se lee en él “[...] Cruza un aguilucho/ con lento vuelo preciso. Lleva el coro/ demente de la madre, y un pichón,/ o dos, en el pico” (TM., p. 39). En esto podemos apreciar una constante que se da en *Tributo del mudo*, una naturaleza que en su devenir se superpone a los acontecimientos acaecidos en el momento en que el libro es escrito. Mirada hacia el acontecimiento histórico desde una perspectiva privada, pero no como una sumisión a ese espacio donde ha sido recluida la mujer, sino como una estrategia (“del débil” dirá Josefina Ludmer⁴⁹) que fisura los espacios y que relaciona la historia oficial con la historia escrita en minúsculas. De esta forma, el poema se torna en la marca que deja la entrada en la escena política de las Madres de Plaza de Mayo, cuya actividad –para nosotros- guarda una estrecha relación con la función que realizaban las mujeres poetas en aquel momento. Tanto las Madres como las poetas llevan sus voces al espacio público; sin embargo, las Madres lo harán por una razón distinta: ellas se desplazan del ámbito doméstico al público (y qué más público que la plaza) para interpelar al poder militar por sus hijos detenidos y desaparecidos. Y esto lo realizan usufructuando tácticamente lo que era uno de los roles que tanto el gobierno militar como el imaginario tradicional patriarcal asignaban a las mujeres: su función de madres como garantes de un orden que debía ser reestablecido, en este caso, desde lo privado del núcleo familiar. Así, estas Madres resignifican los roles impuestos y asumidos, y por lo tanto lo politizan, aún a riesgo de ser consideradas por lo anterior como “dementes” (las locas), ya que ponen en juego, desequilibrando, la misma construcción simbólica e ideológica que significa ser madre, ahora como un espacio de demanda y desafío, de oposición.

Diana Bellesi se va alejando de ciertos estereotipos que se esmeraban en recluir la poesía femenina en lo sentimental. Su palabra, si bien no es intelectual, remite a una capacidad de ensoñación que se demora en lo efímero, lo latente y lo simbólico del mundo; sin embargo, esta capacidad de ensoñación no la aleja de lo real sino que la acerca de otra manera, lo que le permite ofrecer una mirada renovada no sólo del panorama poético que se venía produciendo hasta esos años, sino que además le permite configurar una voz propia y femenina que recrea lo histórico, apropiándose y haciendo suyo un lugar en la historia. Acto que no puede hacerlo sino en tensión con los que han sido los constructores y protagonistas de esa escena, los escritores. Y como advierte que la escritura femenina de la década de los '70 y '80 se ha extendido lo bastante, configurando un mapa radicalmente distinto en sus características a aquellas producciones de mujeres de primera mitad del siglo veinte en la argentina, donde eran una rareza o una excepción (y que se relaciona con la aparición de la mujer como sujeto social a principios de siglo), como fue el caso de Alfonsina Storni, Juana Bignozzi, Olga Orozco, Victoria Ocampo, etc., la autora de *Tributo del mudo* sabe que el espacio intelectual y poético también se ha poblado de otras producciones femeninas, por lo que esta disputa, por muy marginal que sea el espacio de la poesía en dictadura, también se establece con las otras producciones poéticas de mujeres, con guiños, complicidades, treguas y pactos, ninguna duda cabe, pero en tensión también con ellas, lo que enriquece el campo y amplía los horizontes de la resistencia. El que no haya

⁴⁹ Josefina Ludmer. “Las Tretas del Débil. En *La Sartén por el Mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ed. El Huracán, 1984, p.67.

existido una sola poesía femenina producida en dictadura confirma lo anteriormente dicho. Las filiaciones y las querellas se establecen principalmente en el orden del género de lo masculino y femenino (ámbito del autor), pero además las correspondencias se pueden conformar sobre los lenguajes de los mismos textos, es decir, la manera de trabajar el lenguaje por parte de cada autor(a), en la medida en que integran otras voces en sus textos o son hablas que tenderían a excluir la Otredad.

En este escenario asistimos a la tercera parte del libro, titulado “Persecución del sueño”, poética de la escritura de Bellesi, donde la hablante configura un lenguaje que nos refiere en todo momento al silencio y al canto, pendularmente. Donde la mayor parte de las palabras nos remite al acto de la creación en la búsqueda de una nueva habla:

“Cada noche persigo un sueño como a un ciervo [...] Empezó a cantar una canción. Rendida de amor, y de terror, supe que su voz creaba La mitad secreta del mundo”. (TM., p. 44) Navegábamos por un mar de arena [...] Hace crecer un árbol desnudo en verde para mí. Sé que es un regalo, una sombra clara que me recuerde la mitad de mi origen [...]” (TM. p. 46)

Perseguir sueños como perseguir formas; un navegar inmóvil; la creación de un linaje a través del canto. Todas formas metafóricas de una escritura poética que permite configurar una identidad, y a través de ésta, una memoria y una estirpe.

A partir de lo anterior, no es casual el título del cuarto y último capítulo: “Nadie entra aquí con las palabras”, referido no tanto a la construcción de un espacio que excluya toda enunciación (lo que reproduciría el discurso dictatorial) como a la posibilidad de elaborar un ámbito donde sea posible introducir un habla autónoma en el contexto de una institución controladora, como lo es no sólo el proceso militar sino principalmente la institución literaria, como un territorio que posee mecanismos de vigilancia y control, donde muchas veces no hay espacios para textos alternativos frente a los cánones establecidos o no se permiten zonas de visibilización para las voces femeninas, o incluso populares, en el contexto de una institución tan académica como elitista.

“Nadie entra aquí con las palabras” es también la conciencia de estar trabajando con una lengua extranjera, una palabra que ha pertenecido a los hombres y que por lo mismo ha hecho la Historia. No habrá otra forma de apropiación de este lenguaje sino es a través de la erosión de estos discursos; si la palabra, tan patriarcal como militar, es afirmativa y excluyente, la poeta presentará estratégicamente una voz menos altisonante, que más que afirmar, cuestione, pregunte e integre la diferencia, que haga aparecer los cuerpos y el deseo de éstos, a contrapelo de la lógica fúnebre dictatorial que justamente no sólo censuraba los cuerpos textuales sino además hacía desaparecer los cuerpos considerados disidentes. Elaboración de una expresión femenina, que vaya más allá de la simple realización de una palabra; que sea además la construcción de una zona constituida por una erótica de la corporalidad. Un deseo escrito con los sentidos, y por lo mismo más identificado con la naturaleza

“Entro al mar inmóvil. Boca y ojos abiertos. Profundo. Profundo. No soy extraña para ellos. Poseo la cualidad del pez. [...] El árbol de las frutas crece con mi hambre [...]” (TM, p.58)

Y este deseo que se funde con la naturaleza de una forma experiencial (notar la referencia a la muerte del Alfonsina Storni: “Entro al mar inmóvil”), también la acerca al mundo animal, y que la hace decir “Chupo, huelo y muerdo” (TM, p. 59). Mundo más instintivo y básico que la construcción lógica de los hombres a la que también pertenece, y que conforma otras de las aristas que la estructuran como un sujeto limítrofe, esto es, que transita por

ámbitos considerados excluyentes, y que le permiten posar su mirada sobre un paisaje que escenifica un bestiario en celo, como en el poema “Vida amorosa de los animales”:

“A veces todo es feroz [...] O hipopótamos de insobornable torpeza con adorable fervor apareándose en el barro. [...] A veces el diminuto paramécio que elige a otro paramécio e intercambian los cuerpos, los pedazos. [...]” (TM, p. 55)

Una mirada marcada por la experiencia extrema del erotismo. Experiencia que va más allá de las palabras, y que encuentra su centro en lo corporal, a tal punto que el paisaje mismo se torna un cuerpo, obligando a la hablante decir “¿Habitante o habitada?” (TM, p. 61). Cuerpo (textual) que se fusiona con una naturaleza panteísta y que escenifica la emergencia –ahora si- de una palabra poética que intenta religar lo separado, congregando lo Otro en una marea pasional, sin perder de vista la diferencia en el siempre tenso juego de las divergencias. “¿Habitante o habitada?”, uno de los últimos versos que cierran el libro, será también en su interrogación una afirmación, y en esa “o” leeremos una “y”, lo que ratifica una poética de la alteridad, la poesía de Diana Bellesi, espacio de convergencia de voces que como un coro se encuentran divulgando lo único importante: la emergencia de una subjetividad y la demanda de un reconocimiento político que esa nueva habla exige, en tanto disputa por la visibilidad en un campo intelectual⁵⁰.

Una recepción despolitizada.

Es indudable que la recepción crítica que ha tenido Diana Bellesi, en algunos de los casos, se ha hecho cargo de explicitar su producción poética como la producción de una voz femenina, y también es indudable que se la ha insertado y entendido a la luz de los hechos ocurridos en la Argentina del último tiempo. Sin embargo, la misma crítica no ha podido dar cuenta de un fenómeno que se desprende de lo anteriormente dicho; es decir, una crítica que entiende esta producción femenina contextualizada en un momento histórico determinado, debería por lo menos entender que esta misma producción finalmente se encuentra no sólo conformando un nuevo sujeto poético, o lo que es lo mismo, una nueva enunciación, sino que además este sujeto poético, que empezaría a circular por la institución literaria argentina, se encuentra al interior de un campo de relaciones que son regidas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural, legitimidad que creemos no se encuentra dada tan sólo por una intención conciente y programática de

⁵⁰ A propósito de la escritura de *Tributo del mudo*, Diana Bellesi afirma “[...] Fue una situación terriblemente crítica que no pasó sin dejar huellas en todos nosotros. La dictadura implicaba la desaparición de cuerpos y almas, de pensamientos y de relaciones entre la gente. Todo esto me produjo un enmudecimiento, pero no sólo a mí. Mi hipótesis personal es que la poesía básicamente comparece con una metáfora, la narrativa también, pero es una metáfora que se abre en duración, que cuenta una historia, y en períodos terribles como el de la dictadura militar la capacidad de historización es mucho menor y lleva tiempo recuperarse. En cambio la poesía, que pega ese salto al tiempo, que se hace presente en el instante, más que en la extensión o duración, parece mantener su capacidad productiva. –¿Qué marcas dejó la dictadura en su escritura? –Modificó mi mirada y mi escritura. En *Tributo del mudo* aparece el doblez de la metáfora: alude a un vecino y amigo mío que era efectivamente mudo, y a la mudez que imperaba. Fue escrito en hilachas, lentamente, son poemas breves y más bien fragmentarios que están denotando lo que sucedía. Yo opté por no irme, me quedé en una isla del Delta, y en consecuencia apareció ese paisaje, que en el libro plantea un juego travesti con la poesía china. Aunque no hay una gran denotación discursiva, la sangre está presente todo el tiempo: los rojos son siempre rojos de sangre, el agua del río navega con la sangre. Hay una presencia del horror, a pesar de su apariencia bucólica.”. Entrevista realizada el 13 de Septiembre de 2005, por Silvina Frieria, y publicada en www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos.

la autora, sino además por el hecho de escribir y publicar⁵¹, esto es, insertarse en el circuito literario de aquella época, visibilizando una producción intelectual específica –femenina- y disputando una acotada parcela en el precario y censurado mercado editorial de aquella época.

En esto, para nosotros, residiría el carácter político de esta escritura, en situarse como un sistema de producción específico, “vinculada a la especificidad de su producto, [que es también una] realidad de doble faz, mercancía y significación, y cuyo valor estético sigue siendo irreductible al valor económico, aún cuando la sanción económica viene a redoblar la consagración intelectual, [ya que] entrafía la especificidad de las relaciones que ahí se establecen”⁵². La misma resistencia hacia la especificidad de este producto, por parte del campo intelectual, o sea, entender esta producción como parte de un sistema mayor homogeneizante (entender que no había poesía femenina, únicamente poesía) es también un síntoma de las relaciones que se empezaban a establecer al interior del sistema en la competencia por la misma legitimidad cultural de la que hablábamos anteriormente. Las características que muchas veces se esgrimían de la poesía escrita en dictadura, no daban cuenta de la especificidad sexo-genérica. Era una crítica totalmente indistinta:

Incertidumbre, desconfianza, abordaje oblicuo del discurso, enmascaramiento, fractura, desplazamiento de los grandes temas a la propia subjetividad, búsqueda de un centro ubicado fuera del entorno social inmediato: tales son los términos recurrentes que utiliza la crítica para identificar estos años que, ahora, con la mediación del tiempo, bien pueden servir para reflejar el ánimo de parte de la sociedad argentina durante los años de la dictadura.⁵³

Así vista, era una recepción totalmente indeterminada; sin embargo, no fue de esa forma en todos los casos. Un punto aparte en la historia reciente de la crítica poética ha sido Jorge Monteleone, quien si ha podido dar cuenta de la especificidad de la poesía femenina escrita en dictadura, sin por esto caer necesariamente en esencialismos. Ha vislumbrado la poesía escrita por mujeres en la década de los setenta y ochenta, específicamente la obra de Diana Bellesi, desde la perspectiva de una voz femenina, que se conforma en la búsqueda de un sujeto poético nuevo. Para él, sería esta poesía una visión otra que plasma un deseo autónomo, escenificando una historia que vuelve a empezar. De esto se desprende “la aparición de ciertas búsquedas comunes que, por cierto, definen también la poesía de Diana Bellesi: un redescubrimiento de la materia y una epifanía de lo concreto; una exploración del pasado y la memoria a partir de los vínculos familiares; una adhesión a la lengua en la palabra maternal; una apelación a la memoria como fundación de la especie y no como nostalgia; una experimentación verbal muchas veces radicalizada, porque en ello va la autonomía de un decir”⁵⁴. Para Monteleone, en esta última característica residiría el carácter político de la poesía femenina escrita en dictadura, en tanto se encuentra constituyendo una nueva subjetividad, pero a la vez, este incipiente sujeto se estructura a partir de un lenguaje que ha portado y perpetuado el estado subalterno de la mujer.

⁵¹ Esto porque existían otras poetas que si bien publicaron y circularon en dictadura, no siempre estuvieron de acuerdo en querer ser integradas a un modelo que las pensaba como parte de un campo que escenificaba reivindicaciones de carácter ya sea feminista o político. Para ellas era *sólo* escritura.

⁵² Pierre Bourdieu, Op. Cit. p. 15.

⁵³ Jorge Fondebrider. “Treinta años de poesía argentina”. En: Op. Cit., p. 20.

⁵⁴ Jorge Monteleone. “La utopía del habla”. En: *Cyber Humanitatis*, N° 24 (Primavera 2002), fragmento XVII.

Sin embargo, y aún reconociendo la innegable capacidad hermenéutica del crítico argentino en su (a)puesta textual, es difícil estar de acuerdo cuando plantea que esta misma voz matricial “no excluye al hombre, sino [que] propone una conciliación nueva, por la cual el dualismo genérico se trascienda en la identidad de lo puramente humano”⁵⁵, ya que el crítico olvida que históricamente “lo puramente humano” ha referido al conjunto de las prácticas y de los discursos de lo masculino como hegemonía, donde lo femenino ha sido *absorbido*, y por lo mismo integrado, en el concepto general de ser humano; es justamente lo contrario, si bien no hay exclusión, si hay construcción conciente de la(s) diferencia(s), y es justamente esta diferencia la que permite la construcción dialogada de la alteridad y la que favorece la que es también una de las características de la poesía femenina escrita en dictadura, la inclusión de otras voces, ya sean femeninas o masculinas, al interior del poema mismo, ya que se piensa que la subjetividad siempre se estructura dialécticamente, es decir, en referencia directa y en alusión a un otro, a un tu.

Y decíamos la(s) diferencia(s), ya que tampoco creemos que la poesía de mujeres producida en dictadura fue homogénea. Si bien se pueden establecer ciertos patrones comunes, no es menos cierto que las distintas experiencias vitales y literarias, las poéticas, las mismas distancias que se establecían con el fenómeno dictatorial y por qué no, las mismas obsesiones que rondaban a cada autora y su escritura, le dificultaron la tarea a una crítica que buscaba encontrar más elementos en común en esta poesía que factores que distanciaran. He ahí probablemente una de las causas que ya en los setenta y ochenta se obturara el intento de crear esos sistemas literarios de inclusión y exclusión, conocidos como generaciones,

[...] El estallido del golpe militar de 1976, que partió en dos la década, puso de manifiesto la acentuación de esta tendencia crítica, al mismo tiempo que provocó la diversificación del espectro poético en un amplio abanico de propuestas, directa o indirectamente vinculadas a la experiencia del exilio o la permanencia en el país.⁵⁶

Al dejar de referirnos a una única producción poética femenina escrita en dictadura, lo que permitimos es sobre todo que estos textos no sólo dialoguen y entren en tensión con los textos escritos por hombres, sino que además entren en diálogo entre sí, disputando con otras producciones femeninas el campo intelectual, a la vez que permite establecer distintas genealogías referenciales y los siempre necesarios desmarques.

Otro de esos intentos de establecer convergencias entre las poetisas que escribieron en aquel entonces, fue la de la académica y también poeta, Alicia Genovese, quien publicó *La Doble Voz, poetisas argentinas contemporáneas* (1998). Si bien el libro va en la segunda edición (agotada), no es menos cierto la resistencia que padeció, y ya no en dictadura ni en un receptor común y corriente, sino que a finales de los años '90, y con el agravante de encontrarse frente a una crítica académica intransigente y dogmática, que veía en esa producción antológica otro intento histórico de reivindicar lo que por obvio no se explicitaba: que existía una producción poética de mujeres (Ver nota 11). Alicia Genovese pretende realizar un recorrido por las que serían las principales poetisas de las décadas de los setenta y ochenta (María del Carmen Colombo, Irene Gruss, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg y la que nos convoca, Diana Bellesi). Este recorrido lo hace a través de la inserción de un concepto llamado “la doble voz”, entendiendo que estos textos se estructuran en dos planos

⁵⁵ J. Monteleone, Op. Cit. Fragmento XVII.

⁵⁶ Ricardo Ibarlucía. “Crónica de una dispersión”, en *Diario de Poesía, Buenos Aires, año I, n° 2, 1986. Citado por Jorge Fondebrider, Op. Cit., p. 18.*

relacionados y a la vez independientes. Una estructura superficial y material por sobre una estructura más profunda, donde “la primera voz, respondiendo a las exigencias de una crítica (aquella que en mayor o menor grado siempre se dibuja como un horizonte virtual de lecturas), que se preocupará del entramado del texto, por su trabajo con los procedimientos. La segunda voz, dejando en la superficie textual las marcas de un sujeto que disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes para proyectarse en otra distinta que es básicamente reformulación”⁵⁷.

Genovese estructura la hipótesis de la doble voz a partir de la propuesta de Elaine Shwalter⁵⁸, quien a su vez la desarrolla conceptualmente desde la proposición que establece Mijaíl Bajtín de polifonía. Así, el concepto utilizado por Genovese rastrearía esa voz en sordina que utiliza el sujeto poético femenino para crear un discurso propio que reescriba el discurso social que la ha excluido de toda palabra; discurso que estructura una subjetividad que se opone, porque no se reconoce, al modelo de subjetividad femenina que se ha construido desde una versión literaria masculina y su consiguiente rol o posición (como fetiche, como objeto suntuoso, como amada inmóvil, como mujer ángel-terrible, etc.). Desde esta perspectiva lee Genovese a Bellesi, en donde postula que “*Tributo* es el testimonio de una voz secreta y borrada en muchos sentidos, por ser mujer, por ser, como el artificio propone, también como aquella poeta china cuyos textos se han perdido, y por ser una voz silenciada, dentro del silencio que imponía por esos años un gobierno dictatorial [...] En estos sitios puede leerse su segunda voz, afirmada en una primera voz que toma, con un sello personal y reelaborado, la textura y la referencia cultural de la poesía china”⁵⁹.

De esta forma, creemos que el término de la “doble voz” funciona de mejor manera cuando se lo presenta que cuando se lo aplica, ya que si bien compartimos los postulados iniciales de que este doble discurso funciona como un campo de tensiones intertextuales e intersubjetivas (Genovese *dixit*), y que desde su resemantización establece un nuevo imaginario, en la práctica, o sea, en la medida en que va revisando estos textos desde este dispositivo, la noción de doble voz va perdiendo fuerza, para ceder espacio a una interpretación dualista y antitética de los mundos construidos por las hablantes poéticas, en donde lo central de *Tributo* será, por ejemplo, “la brevedad y la extensión, lo cerrado y lo abierto, el instante y la duración... [y a propósito de una de las características de la escritura de Bellesi, Genovese dirá] todo el libro puede verse como un único y extenso poema, pero tampoco puede dejar de verse cada fragmento”⁶⁰. Lo que hace que la interpretación de los poemas oscile desde un planteamiento polifónico hasta una nueva versión de una crítica estructuralista binaria, sacrificando lo que nosotros consideramos más importante, a saber,

⁵⁷ Alicia Genovese. Op. Cit., p. 16.

⁵⁸ Con respecto a la propuesta de Shwalter, Alicia Salomone plantea que esta autora “hace ya unos treinta años, propuso una categoría [...] valiosa en términos teóricos y posibilidades analíticas, como es la de ginocrítica. Con ella, Shwalter buscó nombrar un proyecto de crítica feminista que apuntaba a analizar la escritura de mujeres desde su interrelación con el género sexual y la cultura, poniendo especial atención en la manera en que la dimensión sexogenérica incidía en el modelado de las convenciones literarias. Ello implicaba asimismo revisar las relaciones intertextuales que conectan la escritura de mujeres con el canon literario predominantemente masculino, pero a la vez con una tradición literaria femenina que si bien es marginal dentro del canon, suele ser un referente al que apelan las escritoras en sus búsquedas por validar sus prácticas literarias. El enfoque ginocrítico propuso asimismo, a partir de las ideas de Mijaíl Bajtín, considerar a la escritura de mujeres como una textualidad que, al llevar dentro de sí el discurso patriarcal dominante y la voz dominada o silenciada de la mujer, necesariamente era de doble voz, es decir, bivocal o de palimpsesto.” En *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor, 2006, p. 117.

⁵⁹ A. Genovese, Op. Cit. p. 100.

⁶⁰ Ibid. p. 98.

que al elaborar una antología de poetas femenina de los setenta y ochenta (sin negar su importancia estratégica), se deja en evidencia la existencia de nuevas enunciaciones, las cuales corroen la mirada del discurso masculino que soporta la institución literaria, con la consiguiente disputa política por un espacio al interior de este campo intelectual. Asimismo, esta disputa va en varias direcciones, por un lado, hacia un campo masculino y patriarcal, abarcando tanto sus discursos como sus prácticas; por otro lado, también hacia las producciones literarias femeninas, con las cuales puede y podrá entrar en diálogo y tensión. No será la Doble Voz la que unifique el campo poético femenino de los ochenta, pero sí la que pueda escenificar la emergencia de estas enunciaciones.

Toda partida es ya una vuelta.

En el artículo de Joan Scott también se plantea, en la medida en que entiende el género como forma primaria de relaciones significantes de poder, que este mismo poder no se encuentra unificado (retomando las ideas de Foucault) sino que tiende a desconcentrarse, es decir, no se encontraría únicamente centralizado. Esto nos lleva a pensar la necesidad de replantear las formas que ha tenido la crítica de abordar la poesía femenina producida en dictadura (y no sólo la femenina), que en sus generalidades tiende a representar un espacio más bien binario, donde por un lado se encontraría el poder, estatal, militar y patriarcal, y por otro, la marginalidad y la resistencia, donde se ubicaría el campo intelectual y literario. Pero ni el poder es unificado ni las resistencias que se producen son a veces tan coherentes y programáticas como se desea, y esta atomización permite postular que el poder también se encontraba al interior de las relaciones sociales que existían en la misma periferia o en la misma institución literaria argentina como un campo en que Diana Bellesi, con su texto *Tributo del mudo*, pretende insertarse y por lo mismo disputar, ya que en dicho campo se articula un poder determinado, que se expresa en relaciones jerárquicas explícitas, las cuales han sido detalladas en el desarrollo del trabajo. La misma crítica no ha podido o no ha querido dar cuenta de esta liquidez del poder que contamina también las formas de la lucha por el campo intelectual, blanqueando y desconflictivizando las producciones poéticas femeninas de aquella época. A lo sumo se la representa como una nueva subjetividad, sin reparar en todas las consecuencias políticas que esto conlleva, tanto para las relaciones sociales, como para la institución literaria, el mercado y, por qué no, el mismo canon.

En este diálogo en tensión que intenta sostener con estos “campos de fuerzas sociales”, Bellesi se encuentra estableciendo una de las características propias de su poesía, el llamado de alteridad, la inserción de aquello que ha quedado excluido en la configuración de un mapa social y cultural de los setenta y ochenta en su país, por lo pronto la figura de la mujer en la constitución de un espacio público, que aparece como productora de un lenguaje y también como un habla al interior del texto. Así, la poeta china es contemporánea a la poeta argentina, ambas exiliadas de un campo que pretenden poblar discursivamente. Un lenguaje que en su construcción crea un paisaje de artificio y permite el desarrollo de una identidad inestable, nómada en tanto se opone a categorías que la fijan en roles predeterminados. Un lenguaje susurrante que crea una mirada que se posa no sólo sobre este mundo de ensoñación sino además sobre los acontecimientos políticos que se estaban llevando a cabo en la dictadura argentina. Una naturaleza atravesada por la experiencia del horror, lo que convierte este susurro en un habla política que intenta dialogar en un espacio social monológico que ha tendido al enmudecimiento. Este es el gesto subversivo de Diana Bellesi, el despliegue de una escritura que es un habla testimonial

en simultaneidad con la purgación de un cuerpo colectivo, de un tiempo histórico y de un lenguaje discursivo oficial enfermo.

A partir de lo anterior, *Tributo del mudo* no sólo plantea una mirada otra sobre los acontecimientos de la dictadura militar; a la vez, se encuentra reescribiendo la historia que se ha escrito sobre estos mismos acontecimientos, estableciendo nuevas perspectivas y reconfigurando una memoria colectiva en tanto permite la entrada de nuevos actores al escenario de la memoria, es más, permite la apropiación de esta memoria por parte de un sector que sufrió la exclusión de la historia oficial, pudiendo insertarse en un imaginario social que no era capaz de simbolizarlas.

La memoria: ¿territorio cuya migaja heredé? -He perdido la memoria. [...] (T.M., p. 47)

Tributo del mudo intenta tomar contacto con aquellas poéticas precedentes que habían quedado bajo la línea de lo visible después del golpe, debido a la censura y otros mecanismos que intentaban despoblar un campo intelectual y cultural (ya mencionamos la intervención de las universidades). Este intento le permite escenificar una genealogía para su propia escritura y que no se remite únicamente a hablas femeninas; también son sus contemporáneos aquellos lenguajes poéticos masculinos que la antecedieron y que comulgaban con una cosmovisión latinoamericana similar. Y este intento excede lo estrictamente literario, en tanto su habla intenta volver a estructurar un tejido social arruinado, ya que

Hubo poetas que optaron por escribir y no publicar, mutilados en parte por la presencia en todo instante de la muerte, pero con cierta conciencia para ver el sinsentido de cualquier publicación en ese dominio regulado por crímenes y propaganda. Sin duda que la necesidad de expresión permanecía y crearon así espacios reducidos como las revistas de poesía que les permitieron ir afirmando ilusiones en un paisaje en ruinas. Otros poetas hicieron del olvido una práctica.⁶¹

En el caso de Bellesi, quien, como se dijo, no perteneció explícita y programáticamente a ninguno de los movimientos o grupos poéticos que se dieron en dictadura, optó por una ficción que articulaba pequeños y propios mundos, los cuales no eran posibles de confundir *exactamente* con lo real, pero que sin embargo iluminaban la realidad o la espejeaban problemáticamente. Es, entonces, ésta la dignidad que Bellesi le devuelve al lenguaje, la concepción de la poesía como experiencia poética, algo que por lo demás muchos contemporáneos de Bellesi ya daban por superado, especialmente los neobarrocos y los objetivistas. Y en tanto experiencia, la palabra poética deviene en intervención política, en pugna por un poder, no tanto en el escenario de lo social sino en el campo literario, en el campo de la institución social. La palabra como una máquina bélica.

“Nadie entra aquí con las palabras” es finalmente una de las poéticas que cruzan *Tributo del mudo*. La conformación de un espacio a partir de una falta y de una búsqueda de la palabra; sin embargo, esta búsqueda no lo es únicamente de un lenguaje sino de lo que significa encontrarlo, la posibilidad de revertir el estado crítico de las cosas en dictadura. Esta frase asume la mutilación histórica de la palabra femenina, siendo además la declaración de principio de un deseo y un cuerpo emergente, en el contexto de la misma desaparición sistemática y forzosa de los cuerpos, lo que también le asigna al texto de Bellesi una función utópica y una desfamiliarización del espacio doméstico, que ya no es más un espacio de seguridad sino un terreno de búsqueda y por lo mismo, inestable, abierto

⁶¹ Fernando Kofman. *Poesía entre dos épocas. (Argentina 1976-83 – Inglaterra 1930-39)*, Buenos Aires: Ed. Satura, 1985.

Citado por Jorge Fondebrider, *Op. Cit.*, p. 31.

a las significaciones, a lo otro y al otro, permitiendo una nueva tradición y, en ese sentido, una nueva poesía.

IV. *La Bandera de Chile: cartografía urbana de una apropiación.*

El 11 de septiembre de 1973 se produce un golpe de Estado en Chile a manos de los militares, derrocando al socialista Salvador Allende y su gobierno popular. La dictadura que se inicia a partir de esa fecha será una de las más sangrienta, violenta y traumática que nuestra corta historia nacional y frágil memoria recuerde. Durante los 17 años que duró (1973-1990), y sobre todo en su primera época (1973-1980), el golpe militar se abocó a la tarea de corroer los cimientos políticos, culturales y sociales que se habían ido construyendo en Chile en las décadas previas, que habían dado lugar a la constitución de un Estado asistencialista, en el contexto de grandes cambios y reformas sociales; todo lo cual había desembocado en la inédita experiencia de la Unidad Popular (UP). Un gobierno dictatorial que mantuvo una fuerte convicción en la creación de su proyecto económico, en conjunto con la sistemática violencia de sus organismos represivos estatales, lo que llevó al desplome de un conglomerado social- partidista y al desmembramiento de toda intención de conformar colectivos y generar comunidad, minando las capacidades de reacción de los distintos grupos sociales. La progresiva desarticulación del tejido social se llevó a cabo a través de la persecución política, la cárcel, los asesinatos, el exilio, relegamientos al interior del país, campos de concentración (Estadio Nacional, algunas islas, etc.), centros de tortura y la desaparición de miles de personas⁶² que no comulgaban con la ideología militar.

La dictadura quiso imponer, a través de lo recién dicho, un modelo económico neoliberal como base de una nueva sociedad, un nuevo proyecto país que duraría hasta nuestros días. La misma Junta de Gobierno, compuesta por Augusto Pinochet -general golpista que en junio de 1974 fue designado como Presidente de la República, José Toribio Medina, Cesar Mendoza Durán y Gustavo Leigh Guzmán, asumieron funciones del Poder Legislativo, y decretaron en uno de sus tanto bandos que “las FF.AA. y de orden no fijan plazos a su gestión de gobierno porque la tarea de reconstruir, moral, institucional y materialmente al país requiere de una acción profunda y prolongada. En definitiva resulta imperioso cambiar la mentalidad de los chilenos”⁶³. Una mentalidad que los militares asociaban al marxismo internacional

“el marxismo es una doctrina intrínsecamente perversa lo que significa que todo lo que de ella brote, por sano que represente en apariencia, está carcomido por el veneno que corroe su raíz” “el comunismo desarrolla una agresión permanente que da lugar a una guerra no convencional, en que la invasión territorial es reemplazada por el intento de control del Estado por dentro”⁶⁴

⁶² Según la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación y de la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, en Chile llegaron a haber 1983 muertes en manos de agentes del Estado y otras mil 102 personas fueron objeto de detención y posterior desaparición por los organismos estatales de represión. Por otra parte, mil 500 denuncias aún no han podido ser aclaradas y permanece además una incógnita sobre la magnitud de casos de asesinatos que no han sido denunciados y que de modo verosímil se agregan a las cuatro mil 680 situaciones mencionadas.

⁶³ Extraído de www.fpmr.org/historia4.html

⁶⁴ Extraído de www.fpmr.org/historia4.html

De esta forma, los derechos de las personas fueron supeditados a la creación de un mercado global y liberal. Luego, los derechos de los ciudadanos eran respetados a condición de que entrasen en el juego de las leyes de la oferta y la demanda, lo que también afectó y modificó las relaciones cívicas y las maneras de convivir. Así, tres afluentes regaban el discurso del régimen: la geopolítica de la Doctrina de Seguridad Nacional, la cual portaba una lógica de guerra interna, donde la sociedad chilena era vista como un órgano con algunos miembros enfermos que debían ser amputados, un populismo nacionalista y un catolicismo conservador. Todo esto unido a una campaña de difusión a través de los medios de comunicación de masas (televisión intervenida, radioemisoras bombardeadas), siendo la televisión el núcleo de la intervención cultural y donde la información pasaba a ser otra de las mercancías producidas y circuladas.

La represión política de la dictadura llegó a su climax en el bienio 1978-9, lo que también sirvió para pavimentar el triunfo de Pinochet en su camino a la aprobación del plebiscito constitucional de 1980, donde obviamente el debate fue prácticamente nulo. Con esto, la Junta Militar concreta su deseo de institucionalización, sustentando legalmente el proyecto de desarrollo que tenía la dictadura, instaurando que ese gobierno estaría en el poder hasta 1989, de acuerdo a los resultados del plebiscito de sucesión. Con esto, los militares daban un marco de orden y seguridad y, por otra parte, se les daba manga ancha a aquellos jóvenes economistas, los *Chicago-boys*, que tenían la misión de traer el desarrollo a este país y sacarlo de su "postración" a través de reformas económicas sin precedentes en la historia del siglo XX en Chile. Chile quedó a merced de estos tecnócratas, quienes impulsaron reformas privatizadoras, enflaqueciendo el rol del Estado y creando una sociedad regida por el mercado, donde la consigna era que la libertad económica daría libertad política, lo que anuló toda participación ciudadana y obligó a reestructurar y desplazar las formas de expresión hacia los sectores más marginales, donde se crearon desde comités de derechos humanos hasta ollas comunes.

En los primeros años de la década de los ochenta, la sociedad civil empieza a reaparecer en la escena social

1983 marca una ruptura importante: los exiliados comienzan a regresar, se levanta la censura de libros, 200.000 personas se concentran en las calles para conmemorar el décimo aniversario de la muerte de Pablo Neruda, y una vigorosa secuencia de protestas culmina en la huelga general convocada por la Confederación de Trabajadores del Cobre en mayo del 1983. Hasta 1987 se llevan a cabo alrededor de veinte "jornadas de protesta" de un día de duración, sobre todo en Santiago⁶⁵.

Sin embargo, años antes, alrededor de 1976, se inicia un proceso de entrada de capitales y bienes de consumo, lo que provocó que la clase media no tuviera mayores inconvenientes –al contrario- en adaptarse al nuevo modelo y sus prácticas de liberalización de precios, en base a un progresivo endeudamiento que tendría su primera gran crisis años después. Una economía abierta al mercado mundial y por lo mismo con una fuerte reducción de aranceles en lo que era una exportación de productos no tradicionales; la expansión de nuevos grupos económicos afines a la dictadura; la ampliación del crédito; la liberalización de un mercado de capitales, donde actuaban tanto bancos como financieras; el traspaso a manos privadas del 85% de las acciones de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) y leyes antisindicales hicieron de Chile una economía dependiente del mercado mundial y por lo mismo centrada hacia el mundo más que hacia un desarrollo interno, lo que llevó a que en

⁶⁵ Idelber Avelar. *Op. Cit.*, p. 68.

los primeros años de la década de los ochenta el mercado sufriera una crisis económica, donde la tasa de desempleo alcanzó al tercio de la población, producto de una devaluación del peso, provocando una quiebra masiva de empresas, donde más de mil desaparecieron y otra cantidad similar se encontraban en tramitación de quiebra; el PIB cayó un 14% el año 1982, quebrando la banca privada, la que fue asistida por el mismo estado dictatorial, asumiendo sus deudas con los recursos de todos los chilenos.

La crisis económica del modelo neoliberal dio paso a una crisis social y política, lo que permitió, no sin un recrudescimiento de la fuerza represiva del Estado, aquellas manifestaciones de las que hablábamos más arriba. Otra forma de organización y expresión social se dio también por parte de la Iglesia Católica, quien escindida entre sus bases y su jerarquía, cumplió un rol fundamental en la asistencia cívica y jurídica a organizaciones y colectivos sociales, principalmente en lo que dice relación con los derechos humanos, a través de la creación de la Vicaría de la Solidaridad⁶⁶. Así, la infraestructura de la Iglesia se transformó en un bastión de los intereses de una sociedad reprimida, en la expresión de los sectores marginales y en la organización de una comunidad disuelta.

Uno de los movimientos sociales que más preponderancia tuvo en el período de la dictadura fue el movimiento de mujeres. Paradójicamente, la ausencia de una institucionalidad y de una política que permitiese la expresión de los diferentes grupos sociales hizo que este movimiento alcanzara una importancia que aún en nuestros días no se ha alcanzado a vislumbrar en toda su magnitud. Sandra Palestro⁶⁷, investigadora que ha estudiado este movimiento, distingue cuatro períodos al interior de la dictadura en los que se dio esta participación. El primer período cubre los años que van desde 1973 hasta 1976, donde coincide el inicio de la dictadura militar con la represión generalizada destinada a desarticular y marginalizar el movimiento popular que se había formado en el período gobernado por Salvador Allende (1970-73). Como decíamos anteriormente, la tasa de desempleo aumenta y es afectada sobre todo la mano de obra masculina, lo que obliga a las mujeres a formar parte activa del ingreso familiar, mediante la adquisición de un trabajo remunerado. La autora señala que los grupos conformados para luchar por la defensa de los derechos humanos son dirigidos y compuestos en su mayoría por mujeres, por ejemplo “el caso de la Agrupación de Mujeres Democráticas, creada en octubre de 1973, y de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, formada en 1974”. Además de la Unión de Mujeres (UDEM) en Valparaíso, así como otras instituciones en otras regiones. Madres y esposas de los detenidos que buscaban saber su paradero, toleradas por la dictadura en tanto desde la lógica militar ellas se encuentran cumpliendo con su rol de mujeres. El segundo período que contempla Palestro, va desde 1977 hasta 1981, donde las mujeres, en paralelo a una actividad ciudadana, inician una reflexión sobre sus problemas específicos, lo que conlleva un aumento en la organización

⁶⁶ “En el mes de Octubre de 1973, el Cardenal de la Iglesia Católica y Arzobispo de Santiago, Monseñor Raúl Silva Henríquez, constituyó en colaboración con otras iglesias del país el Comité de Cooperación para la Paz en Chile, organismo que tuvo como misión prestar asistencia legal y social a las víctimas de las gravísimas violaciones a los derechos humanos que se produjeron a raíz del Golpe Militar del 11 de septiembre de ese mismo año. Más adelante, el 1º de enero de 1976, se creó la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago, institución que vino a reemplazar al Comité antes mencionado y que asumió la continuación de su tarea. La Vicaría de la Solidaridad operó durante todo el régimen militar y concluyó sus actividades el 31 de diciembre de 1992”. Extraído de www.vicariadelasolidaridad.cl/index1.html

⁶⁷ Palestro, Sandra. *Mujeres en movimiento, 1973-1989*. Santiago: FLACSO, Serie Estudios Sociales N° 14, 1991. Artículo citado por Carmen Torres. “Las chilenas que lucharon contra la dictadura”, Nov. 2003. Extraído de www.mujereshoy.com/secciones/1237.shtml

También se realizan los primeros encuentros nacionales de mujeres, organizados por el Departamento Femenino de la Coordinadora Nacional Sindical, organismo creado en 1976. Durante esos encuentros, a razón de uno por año entre 1978 y 1981, las mujeres empiezan a impugnar la discriminación de la cual son objeto en la sociedad chilena. La primera organización feminista, la que ejercerá una influencia determinante en el movimiento de mujeres de Chile, aparece en 1979: el Círculo de Estudios de la Mujer. Éste se define como feminista y denuncia la existencia de relaciones de poder no sólo en el espacio público, sino en todas las esferas de la sociedad chilena. Otros grupos aparecen a principios de los años ochenta, que, de manera general, persiguen objetivos políticos, integrando en grados diversos la problemática femenina. Otras organizaciones de mujeres se suman en este período: el Colectivo de Mujeres de Lo Hermida, el Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer (CODEM), el Frente de Liberación Femenina, el Grupo Domitila. En el plano internacional, algunas chilenas participan en 1981 en el Primer Encuentro Feminista Latinoamericano, realizado en Colombia⁶⁸.

El tercer período comprende los años de 1982 a 1986, que se da en el contexto de la recesión económica y la reestructuración de los partidos opositores y de variadas organizaciones sociales, las que en conjunto firman el Acuerdo Nacional en 1985. La agrupación denominada Mujeres de Chile (MUDECHI) data de 1982, al igual que el Movimiento de Mujeres Pobladoras (MOMUPO). Al año siguiente, se crea el Centro de Estudios de la Mujer (CEM) y la Casa de la Mujer La Morada. Estas dos últimas instituciones se originan a partir del Círculo de Estudios de la Mujer. El mismo año se vuelve a crear el disuelto Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH'83), que había funcionado anteriormente entre 1935 y 1953. En igual fecha aparecerá El Movimiento Feminista, con su lema "democracia en el país y en la casa". Algunas militantes tendrán otra participación paralela en el Movimiento de Mujeres Socialistas. Mujeres por la Vida será también de 1983, y un año más tarde se creará la Coordinadora de Mujeres de la Zona Oriente.

El último período irá desde 1987 a 1989, que según la autora estaría signado por el atentado que sufrió el dictador en septiembre de 1986, y la correspondiente represión que se dio en los días siguientes. En ese contexto "los dirigentes del país proponen una apertura política bajo ciertas condiciones, basadas en la Constitución de 1980: un plebiscito en 1988 para que la población se pronuncie por el retiro o por el mantenimiento de Augusto Pinochet a la cabeza del país. En caso de derrota, el régimen debe llamar a elecciones libres"⁶⁹. En este período, los movimientos de mujeres mantendrán su poder de convocatoria, principalmente en base a dos tipos de reivindicaciones, las sociales y políticas, por un lado; por otro, las feministas⁷⁰. El dictador perderá el plebiscito el 5 de octubre de 1988, teniendo que llamar a elecciones para diciembre del año siguiente.

⁶⁸ Carmen Torres. *Op. Cit.*

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Es importante explicitar que los movimientos de mujeres que hemos caracterizado compartían el hecho de ser en su mayoría populares y opositores al régimen; sin embargo también hubo movimientos cercanos al dictador, como lo fue el caso del Centro de Madres (CEMA-Chile), organización estatal, dirigida por la esposa del dictador. Y como se aprecia desde su nombre, esta institución representaba la ideología que la dictadura tenía de lo femenino, es decir, cuerpos docilizados que servían para la docilización de la nación; cuerpos reproductivos entendidos únicamente a partir de la maternidad.

Todo el país era la casa

Yo, Elvira Hernández, la del bardo estertor, la que no tiene lugar ni contactos en la Corte, la que se rompe la piel para salir de sí misma, la que se droga con el veneno pasado, la que tendría que desaparecer

Dado el contexto anterior, no es posible abordar la producción poética femenina, en especial el texto *La Bandera de Chile*, de la poeta Elvira Hernández⁷¹, sin antes contextualizar y escenificar tanto el imaginario simbólico como las condiciones de producción materiales a las que se enfrentaban estas escritoras, con toda su emblemática dictatorial

Las mujeres salen a trabajar, a buscar a sus maridos y a sus hijos desaparecidos, por lo tanto también salieron a hablar, a escribir. La casa abrió las puertas y todo el país se convirtió en la casa⁷²

Entre 1974 y 1982, un año después de iniciado el régimen militar y un año después de la producción del texto de Hernández, respectivamente, se llegaron a publicar en nuestro país alrededor de 88 textos poéticos y 47 novelas, aproximadamente. En la mayoría de los casos, las publicaciones corrían por cuenta de los propios autores, es decir, eran autoeditadas o bien circulaban a través de revistas o recitales. La censura en literatura no sólo corría por parte del estado; también existía una autocensura, dada las condiciones político sociales imperantes, lo que además de producir una cierta tendencia hacia lo coloquial y hacia aquellos aspectos no dichos del discurso público circulante, marcaban al lenguaje y lo hacían portador de la desconfianza y la culpabilidad, lo que veíamos y entendíamos en el capítulo anterior como un lenguaje cómplice de los acontecimientos fúnebres que se estaban dando, y que provocaba finalmente un rictus en la escritura, es decir, cierta mueca paralizadora en la creatividad artística e intelectual.

¿Consecuencias de esto? Algunas más directas e inmediatas que otras. Por un lado, una escritura poética que busca otros lenguajes para tratar de narrar una experiencia crítica y límite, entendiendo que toda narración es también la búsqueda de sentido(s) a vivencias que paradójicamente niegan o dificultan esta misma búsqueda, ¿Cómo narrar y encontrar un sentido a la herida, el dolor, la marginalidad, la muerte, la desaparición, sin caer en la justificación? ¿Cuál es el precio de encontrarle un sentido al horror? Esta es la marca permanente de la literatura de ese momento. A partir de esto, las creaciones poéticas trabajarán sobre el lenguaje mismo, fragmentándolo, interviniendo la hoja en blanco, resignificando los silencios y reciclando ciertos aspectos que eran propios de las vanguardias, no sólo como un modo de representar lo real sino además como una forma de (re)trabajar sobre una de las tantas instancias represoras, sino la más: el lenguaje. Como se verá más adelante, la página será uno de los pocos espacios sociales disponibles que queden para ocupar. Y será este recurso estético e ideológico el que configure parcialmente la temática de las producciones poéticas de esos años, una poesía que se estructuraba en oposición a las condiciones que eran impuestas por el régimen político, es más, a este mismo orden, la poesía de mujeres superpone la temática de género, o sea, un lenguaje que

⁷¹ Elvira Hernández, seudónimo de Teresa Adriasola, nació en Lebu (Chile), en 1951. Ha publicado *¡Arre! Halley jarre!* (1986), *Meditaciones metafísicas para un hombre que se fue* (1987), *Carta de viaje* (1989), *La Bandera de Chile* (Libros de Tierra Firme, Argentina, 1991; reeditado en 2003, Santiago.), *El orden de los días* (1991), *Santiago Waria* (1992) y *Álbum de Valparaíso* (Lom, 2002). Nosotros usaremos la edición de *La Bandera de Chile* correspondiente a la de Libros de Tierra Firme.

⁷² Alejandra Rossi; Luis Valenzuela (entrevistadores). "A fondo con Teresa Calderón. La poesía es la historia de un pueblo contada desde adentro. Rompecabezas poético para la reconstrucción de la memoria de un país". Extraído de www.mercadonegro.cl/sentrevistas/entrev_teresacalderon_10.htm

es portado por un padre castrador, lo que entenderemos como una cultura falogocéntrica. Doblemente patriarcado en tanto éste se dará en el contexto del ámbito militar. Una vez más, la figura del padre es sustituida por la figura del soldado.

Pero remitir estas nuevas configuraciones del lenguaje únicamente como consecuencia y reacción frente a la dictadura es no dar cuenta del fenómeno intelectual y literario que se venía gestando desde antes de la irrupción militar. Creer esto es también entrar en la misma lógica que reproducía la dictadura, la cual consistía en plantear un quiebre en la historia nacional, estableciendo un antes y un después del golpe. Una especie del fin de la historia, pero en versión militar, aunque veremos ciertos nexos más adelante, sobre todo con la irrupción del neoliberalismo:

Por lo pronto, yo no estoy nada seguro de que el experimentalismo de un sector de la poesía chilena de hoy haya que atribuirlo tan solo a las maniobras de censura y autocensura debidas al frenesí “disciplinario” del régimen de Augusto Pinochet o, si se quiere poner este aserto en un ámbito de comprensión más general, que haya que atribuirlo al supuesto imperativo de creación ab ovo al que se vieron abocados los escritores y artistas de nuestro país después de los traumáticos sucesos de septiembre de 1973. Si bien es cierto que el autoritarismo castrense se traduce en múltiples casos en el empleo de un lenguaje cifrado, lenguaje de conjura esotérica, no lo es menos que poner todos los huevos en la misma canasta puede resultar ocultante.⁷³

Pues bien, muchas de las formas escriturales que aparecen en dicho período se deben, en parte, al desgaste de prácticas y producciones discursivas que se venían dando desde un tiempo atrás, propias de una modernidad que había llegado tarde a nuestras tierras y que nunca se consolidó totalmente, unido a la incipiente influencia que empiezan a ejercer los *mass media*, en conjunto con un mercado globalizante y un consumismo que se deriva de él. Con esto, es difícil postular o acceder a la esencia de una poética nueva. Como mucho, podríamos establecer dos aspectos generales bastante ciertos a los que la poesía experimental en dictadura tendía: la fragmentación de la unidad del sujeto poético, sino su anulación en ciertos casos, incluso su borradura; y por otra parte, la explotación de la intertextualidad al interior del entramado poético.

[...] El mérito de estas búsquedas [...] consiste en el repudio que ellas concretan de la correlación entre el golpe militar y un presunto golpe poético, correlación que también a mi me parece teóricamente dudosa, ya que supone un concepto de la historia literaria que atribuye a la formación estética respectiva y a su desplazamiento diacrónico una homogeneidad y simultaneidad fraudulentas, políticamente espuria, dado que es la dictadura la que hace alarde de haber inaugurado en Chile otra historia y sería suicida que nosotros nos encaramáramos también a ese carro.⁷⁴

Con todo lo anterior, y en relación a la poesía femenina escrita durante el período de la dictadura chilena, aparece una expresividad enunciativa cuya búsqueda se dirige hacia el intento de reformular una representación que pueda dar cuenta de la exclusión y marginación de ciertos sectores a la que han sido sometidos(as) por parte de una

⁷³ Grinor Rojo. *Crítica del Exilio, Ensayos Sobre Literatura Latinoamericana Actual*. Santiago de Chile: Pehuén, Pág. 57-58.

⁷⁴ Grinor Rojo. *Op. Cit.*, p. 72.

cultura totalmente identificada con lo patriarcal. De esta forma, el acto escritural no puede ser sino subversivo, en tanto descentra estructuras jerárquicas e históricas -muchas veces naturalizadas- que porta esta misma cultura patriarcal. Una palabra que presenta una pluralidad de sentidos, abriéndose a la interpretación y a la recepción crítica y atentando contra un discurso que buscaba la homogeneidad en la circulación de lo público, restringiendo y limando las aristas de cualquier práctica que excediera los acotados límites de lo permitido. Pero circunscribir estas modalidades únicamente a la producción poética de mujeres es también correr un riesgo innecesario; existieron lenguajes que compartían estas características y que pertenecían a otros autores, ya que no se trataba tan solo de una estética de mujeres. La producción de Diego Maquieira, algunos trabajos de Raúl Zurita y, por qué no, los trabajos artísticos performáticos de las Yeguas del Apocalipsis, entre otros, se encontraban paralelamente corroyendo esta misma cultura patriarcal desde sus operaciones simbólico-literarias, a través de una estética política que buscaba rearticular prácticas y discursos binarios que tendían a escindir el cuerpo de la letra, la forma de los contenidos, el canon y sus dispositivos de poder, en fin, el arte de la vida, lo que las mismas vanguardias buscaron hacer converger.

Los nuevos lenguajes querrán dejar en evidencia y al descubierto los mecanismos con que opera un sistema de dominación, sobre todo el sistema sexo-género⁷⁵, que en cuanto problemática extraliteraria, estas producciones escenificarán los tonos victimarios y hegemónicos del sistema dominante, transgrediendo sus reglas en el intento de liberar un cuerpo colonizado. Así, se establecen como lenguajes y prácticas que concientemente y como un programa se ubican al margen de los discursos oficiales, ya que estos son entendidos como represores de una experiencia de lo femenino. La reconstrucción de esta olvidada vivencia será una de las huellas que en filigrana se encuentre presente en las creaciones de finales de los setenta y gran parte de los ochentas. Creaciones que pese a la censura, más debilitada en el último período de la dictadura, llegaron a la circulación:

Los 80 fueron años de gran intensidad político-cultural en el país, y la actividad editorial de las escritoras no se quedó atrás: en 1983, Diamela Eltit publica Lumpérica; ese mismo año aparece Bobby Sands Desfallece en el Muro, de Carmen Berenguer. Al año siguiente sale a la luz Vía Pública, de Eugenia Brito y Marina Arrate empieza su producción con "Pintura de Ojos" y "Huelén", poemas publicados en la Revista LAR, de Concepción. En 1985 Verónica Zondek publica La sombra tras el muro. En 1986, se publican Por la patria, de Diamela Eltit, Huellas de Siglo, de Carmen Berenguer, Filiaciones, de Eugenia Brito, Este lujo de ser, primer poemario de Marina Arrate y ¡Arre!, Halley, ¡Arre!, de Elvira Hernández. Meditaciones físicas por un hombre que se fue, también de Elvira Hernández aparece en 1987. El cuarto mundo (1988), de Diamela Eltit y A media asta, de Carmen Berenguer y El hueso de la memoria, de Verónica Zondek son de 1988. La primera novela de Guadalupe Santa Cruz, Salir, es de 1989, el mismo año en que se publican El Padre Mío (1989), de Diamela Eltit y Carta de Viaje, de Elvira Hernández del mismo año. Malú Urriola publica Piedras Rodantes en 1989

⁷⁵ Nos basamos en el concepto acuñado por Gayle Rubin, que lo entendía como un conjunto de arreglos a través de los cuales una sociedad determinada hace devenir la sexualidad biológica en un producto de la actividad cultural. Lo interesante de este concepto es que deja al descubierto que los relatos en torno a la dominación sobre las mujeres se apoyaban en conceptos que eran entendidos como universales: el ámbito de lo privado, matrimonio, la familia, el trabajo, etc. Lo que contaría verdaderamente es cómo una sociedad determina culturalmente el sexo, quedando en evidencia que la subordinación es un resultado de la manera en que se estructuran las relaciones y de la manera en que se produce el género.

y en 1987 aparece la antología, 16 Poetas Chilenos. Campos Minados de Eugenia Brito, texto fundante sobre literatura post golpe en Chile y Escribir en los bordes de Carmen Berenguer cierran la década, ambos ensayos publicados en 1990.⁷⁶

Esta enumeración no es gratuita. Por un lado se encuentra dando cuenta de una comunidad de producciones textuales femeninas, las cuales no sólo dialogan sino además discuten entre sí al interior del campo intelectual, lo que permite establecer filiaciones pero también, a nuestro entender más importante, querellas y diferencias entre estas mismas producciones y sus diferentes lenguajes. Si bien existía una base entendida como un espacio común, sobre ese basamento se erigen diferentes prácticas y discursos que amplifican los lenguajes y los sentidos de lo femenino. Por otra parte, y en relación a esto último, se impide hablar de esta forma de una única escritura de mujeres, lo que también atenta contra los intentos, muchas veces de parte del propio mercado editorial, de una homogeneización en la oferta literaria e intelectual de dicha época. Intento que muchas veces se extiende hasta nuestros días. Esta homogeneización que pretendía explotar el mercado, se relacionaba con otra homogeneización, aquella que provenía de parte del Estado y que tenía como fin la anulación de las diferencias identitarias, fueran cuales fueran estas; así por ejemplo, se (re)producían, publicitariamente, al interior de la máquina mediática fascista slogan del tipo “En Chile no hay mapuches, sólo chilenos”, lo que dejaba en evidencia el intento de unificar, controlar y por lo mismo docilizar la(s) diferencia(s) existente(s) en nuestro país. Este intento, obviamente, *integraba* no sólo las comunidades étnicas sino además las minorías y los sectores más postergados, entre ellos las mujeres, ya que el “chilenos” se correspondía con el sujeto masculino universal, y para más adjetivos, blanco y racional.

A partir de lo anterior se va haciendo palpable la inscripción de los cuerpos en lo textual, es decir, que el sexo de quien escribe es importante. Lo que corroe la idea de que no existirían producciones literarias femeninas y masculinas, sólo literatura. En una cultura falocéntrica es ingenuo no creer que existe un impedimento -más o menos implícito y tácito dependiendo de la situación, para que las autoras se erijan como ciudadanas, con todo el valor público y político que esta palabra puede tener. La misma enumeración de estas publicaciones sintomatiza la idea de que la *autora* no ha muerto, y que no sólo no ha muerto sino que circula y comercia por un campo intelectual, en tensión tanto con los otros proyectos escriturales femeninos como también y principalmente en tensión con las representaciones androcéntricas que pueden portar otras producciones artísticas e intelectuales. La misma crítica feminista desestabiliza la constitución y fijeza de un canon, entendiéndolo como otro de los dispositivos de poder que una institución literaria posee para (de)marcar todo horizonte de recepción. La crítica feminista sería el escenario donde el canon queda al descubierto como un mecanismo estético-político más.

Los contextos de estos discursos articulan un lenguaje que más allá de sus diferencias poseen algo en común: son trayectos que intentan interrogar a la historia, y en el marco de lo latinoamericano, una búsqueda que pueda dar cuenta de un horizonte fracturado y de una historia mutilada. Así, en el contexto de un continente fragmentado, los textos también padecen esta experiencia, lo que contamina otros ámbitos, entrando en una relación directa la fragmentación de lo real y la de los cuerpos (censurados y desaparecidos), junto a la progresiva disolución de la conciencia en los(as) actantes de estas producciones, y un consiguiente lenguaje balbuceante. A partir de esta constatación, las producciones antes descritas, entre otras, seguirán el derrotero de releer el continente, dándole una nueva voz y una nueva escritura, buscando un espacio desde lo utópico, o sea, desde

⁷⁶ Kemy Oyarzún. “Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agenciamientos”. En *Nomadías. Serie Monográfica, 2003-2004, N° 7, p. 7-8.*

el no lugar, privilegio marginal que ha tenido históricamente la condición femenina y su lenguaje. Esta búsqueda se va a orientar hacia la conformación de una nueva palabra, una nueva enunciación, pero también hacia la conformación de un nuevo sujeto, que expone la falsa idea de unidad que pretendía construir la dictadura de Pinochet. Sujeto en proceso constante, que asume su descentramiento, capitalizando su propia posición residual, obteniendo del margen un valor simbólico del cual va a usufructuar programática y estratégicamente.

La escritura de estas mujeres conformará, entonces, nuevos lenguajes, pero al interior de esta escena, las productoras se leerán entre sí, formando una masa crítica que excede los ámbitos de lo meramente literario o intelectual, conformando una nueva carta de ciudadanía a través de la emergencia de nuevas subjetividades, las cuales establecerán nuevas formas de lectura, tanto con sus pares como retroactivamente, es decir, esta escena se aproximará desde diferentes ópticas y diferentes sexualidades a textos/objetos construidos con anterioridad, ya sean textos escritos por mujeres como por hombres, y en este sentido es que empieza a abrirse la posibilidad de reconfigurar el canon, en tanto éste no dice relación directa con tal o cual autor sino más bien con las formas de aproximación que se establecen a partir de ellos(as). No hay autores canónicos, hay lecturas, miradas y recepciones canónicas. Esta escritura contaminada no sólo contagiará a la institución literaria; sus réplicas alcanzarán lo que es el ámbito de una cultura, de la sociedad dictatorial y de un ordenamiento civilizador (la bandera será nuestro gran ejemplo), que se ve desbordado por nuevas formas expresivas que incomodan formas patriarcales y neocoloniales, sin por ello caer o dejarse abordar de buenas a primeras como formas vanguardistas o neobarrocas.

Interesante ya que este nuevo escenario, donde despliegan sus hablas estas producciones femeninas, generando un diálogo crítico, se encuentra bordeado por un gobierno militar que ha cortado todos los canales de comunicación con el Estado. La tarea de (re)producir un deseo propio al interior de un Chile silenciado provoca una contaminación poética, sexual e intelectual, a contrapelo de un mercado editorial que se negaba a hacer circular estas producciones, con una crítica oficial cortesana que no había desarrollado los códigos de aproximación e interpretación necesarios para acceder a estos artefactos; tampoco los pretendía desarrollar. Todo en conjunto con una masa lectora bastante acotada en el espacio cultural de la dictadura. Es ahí entonces, donde el mercado se empieza a relacionar -aun sea negativamente- con esta constitución de subjetividades y ciudadanía femeninas. El mismo Bourdieu no puede soslayar esta confluencia cuando sostiene que “las relaciones entre cada uno de los agentes del sistema y los agentes o las instituciones total o parcialmente externas al sistema, siempre están mediatizadas por las relaciones que se establecen en el seno mismo del sistema, es decir, en el interior del campo intelectual, y la competencia por la legitimidad cultural, cuya apuesta y, al menos en apariencia, cuyo árbitro, es el público, nunca se identifica completamente con la competencia por el éxito en el mercado”⁷⁷. Producciones que se encontrarán tensionadas entre esta necesidad de circular y visibilizarse (la necesidad de hacerse mercancía) y una necesidad de significación propia, en el marco de una expresión subjetiva cuyo valor estético era intrínseco a la misma obra. Esta será la escena en la que se pueda ubicar a *La Bandera de Chile*, un campo intelectual criollo que afirmaba un intento de autonomía en el marco de un modelo social-político verticalista y falocéntrico.

⁷⁷ Pierre Bourdieu. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor, 2002, p. 15.

La textura de la bandera.

“Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile”

(LBC, p.9)

A la luz de los hechos, el verso que abre el libro, y que nosotros usamos como epígrafe, resulta a posteriori, es decir, mientras se escribe este trabajo, irónicamente revelador, hasta profético. Y decimos esto no sólo por las circunstancias que rodearon la producción escritural de este texto (aunque fue producido el `81 –poco después de que la autora fuera detenida por los organismos policiales y represivos del estado-, empezó a *flamear* clandestinamente alrededor del 87, siendo editado el 91 en Argentina, y reeditado en Chile en el año 2003) y sus condiciones de recepción, las cuales se remiten a una circulación vigilada y restringida, en y por la dictadura; sino que también por la paradoja de que esta clandestinidad fuera reproducida y mantenida por una crítica academicista e ilustrada en el período de la transición neoliberal chilena. Se habla poco de *La Bandera de Chile* ⁷⁸.

El texto se estructura como un diario, una bitácora, que porta reflexiones y experiencias sobre Chile, sobre su historia y sobre el emblema patrio de la bandera, con la cual la hablante se va a identificar de manera mediada. Una estrategia y una consecuencia de esto será el uso de la tercera persona, de parte de la autora, como un principio de distancia, ya que “La Bandera de Chile no dice nada sobre sí misma” (p. 9), es decir, está atravesada por un lenguaje que no se corresponde con su experiencia.

Su mundo poético es profundamente desgarrado, revelador del duelo y el desencanto como rasgos predominantes. Hay un fuerte sentido ideológico y desmitificador en su trabajo literario. (...) En cuanto a los recursos poéticos, Elvira Hernández se revela atraída por las posibilidades que permiten la ambigüedad y la ironía, lo cual le habilita el campo de distanciamiento de la tercera persona para hablar, sin ninguna piedad ni concesiones, de sí misma”.⁷⁹

Esta habla irá deshilvanando el tejido social, poniendo en escena –otros dirán: denunciando– los distintos mecanismos que van permitiendo (re)producir los sistemas y acciones de dominación; o sea, el lenguaje en el texto recorre un hilo que va desde la –nada ingenua– identificación con una de las representaciones paroxísticas del fetichismo militar y de la cultura política históricamente de derecha, la bandera, hasta la negación radical, en un último gesto expresivo de autonomía, de lo que supone es el mayor –por sutil– mecanismo restrictivo y coercitivo: el lenguaje.

Lo primero que expone esta nueva textura que se va conformando, este cuerpo que comienza a escribir nuevamente su propia historia, es –paradoja estimulante– denunciar su propia ausencia, verbalizando el silencio que le han adjudicado como un lugar de honor para toda mujer. Y esta segunda apropiación será, a mi parecer, más importante que la identificación instrumental –violenta y femenina– con la bandera, ya que mediante la palabra, esta sujeto en ciernes, al decir de Fernanda Moraga “se nombra para decir que no la

⁷⁸ Es innegable que en los últimos años ha habido una mayor revisión y acercamiento crítico a esta obra, convirtiéndose incluso en un texto de culto para las nuevas generaciones; sin embargo, los análisis especializados siguen siendo escasos en la actualidad.

⁷⁹ Tomás Harris E. *Op. Cit.*, p. 72.

nombran⁸⁰, haciendo que su cuerpo-texto presentice lo que es el lugar ideal de la mujer en el pensamiento oficial: la ausencia, el exilio, por parte del Otro hegemónico, de todo ámbito público, a partir de una reclusión a o en lo privado; ámbito desde el cual también se la ha forzado a reconocerse. Reconocimiento que no es más que resignación a circular por la marginalidad, en torno a un espacio y un tiempo falocéntrico. Marginalidad que lo ha sido también tanto de un corpus legal como de la historia oficial: la historia de Chile no es la historia de ella; la historia de ella es la historia, el trayecto y la huella de su propia exclusión: “No se cumple la ley con la Bandera de Chile” (p. 23).

Su habla es la prueba de la circulación traficada de su propia habla, la cartografía ilegal que intenta reconstruir una identidad históricamente esquiva, lo que nosotros postularemos como una identidad nomádica. Ya que esta escritura, en tanto trazo que recorre su propia disolución es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar.

Por otra parte, su espacio será aquel desierto, aquel baldío que la haga decir “[la Bandera de Chile] no tiene en otros el territorio de sus propios eriazos” (p.10), siendo este mismo baldío la ausencia de algún lenguaje que vehiculice un imaginario y un deseo propio.

El gesto subversivo de Elvira Hernández es situarse decidida y concientemente en ese mismo espacio establecido e impuesto por este otro, y desde ahí, desde esa zona fragmentada y estratégica (realizando virtual y sumisamente el deseo del otro, para así, como dice Adriana Valdés “preservar el único espacio que le queda, el imaginario, cuando los otros se han apropiado de todo el espacio real⁸¹), enmudecida de signos que la identifican, empezar a (d)enunciar una estructura que la violenta y que le impide todo atisbo de significar, en tanto la bandera “se lee en su espejo de bolsillo redondo/ espejea retardada en el tiempo como un eco/ hay muchos vidrios rotos/ trizados como las líneas de una mano abierta ” (p.9).

La libertad, si la hay, será la libertad residual de los márgenes, y la última instancia que le quedará será la intervención escritural sobre el propio cuerpo textual; posibilidad que la puede diferenciar de un otro que no alcanza percibirla sino como un espejo y una extensión deformada de sí mismo.

Como señalábamos anteriormente, la especificidad de la condición femenina fue una de las tantas condiciones subalternas y marginales que la dictadura desmanteló en su programa de inclusión homogeneizante y los mismos residuos de este arrasamiento, irónicamente, fueron elevados a la categoría de símbolo de la identidad nacional, ensalzando mediáticamente el importante rol que jugaba o que estaba llamada a cumplir en el proyecto dictatorial de la reconstrucción nacional, enmarcando (recluyendo) esta supuesta participación en una condición museal, como objeto lejano cuya finalidad es otorgar un altruista placer estético al ojo del (otro) colonizador, del otro coleccionista, siendo exhibida y observada, en su propia condición autista. Un ojo que sabe que asiste a este museo mientras –anfibológicamente- *cancele su valor*, ya que los objetos de museo poseen la cualidad de no tener valor de cambio, siendo inconmensurables en tanto escenifican la muerte de su propia historia; ya no la escriben, la recuerdan en sí mismas:

⁸⁰ Fernanda Moraga. “La Bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)”. *En Acta Literaria*, N° 26, Universidad de Concepción, 2001, p. 89-98. Extraído de Internet (www.scielo.cl/scielo/), ISSN 0717-6848. Páginas sin numerar en la publicación en Internet.

⁸¹ Adriana Valdés. *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago de Chile: Universitaria, 1995, p. 194

“Los museos guardan la historia de la Bandera de Chile
disuelta anónima encubierta
el ojo puede aplicar su ceguera por libro
deshilachada
es historia ya muerta

La Bandera de Chile reposa en estuche de vidrio” (p.28)

A la vez que se documenta “en estuche de vidrio”, es decir mortuoriamente encriptada, la desintegración paulatina, de todo signo femenino, y su correspondiente imposibilidad de rescatarse (deshilachada la conciencia; deshilachado el texto poético; deshilachado el tejido cultural en dictadura), el proceso dictatorial monumentalizó la ruina, haciendo que lo femenino transitara entre la subalternidad y la veneración. No olvidemos la patrona de los militares, aquella Virgen del Carmen que con el culto mariano, supuesta y milagrosamente le salvó la vida al dictador chileno el año del atentado (1986), dejando una ambigua imagen en los vidrios blindados del Mercedes. Lo femenino y sus producciones son integradas a condición de serlo como mercancías, donde esta misma mercantilización niega cualquier devenir y por lo mismo niega toda memoria (“es historia ya muerta”), ya que como veremos más adelante, toda mercancía suplanta a otra mercancía.

El Emblema-mujer-Patria adoptado por la dictadura (re)dobla a la mujer para dejarla aprisionada dentro del concepto-museo: mujer-Madre-Esposa, lugar donde ella puede ‘exhibirse’ y ser ‘obervada’ como ese ‘ejemplo digno’, que debe ‘velar’ por sus hijos, su marido y la Patria. De frente a esta institucionalidad rígida y reduccionista, se (des)nuda la palabra de La Bandera de Chile, expandida a través de un lenguaje móvil que intenta quebrar el determinismo sexual, armado desde la tradición⁸².

Existe la noción, por parte de Hernández, que tanto la estrategia y la arquitectura de sujeción como la de transgresión se realizan a partir del lenguaje, por lo que las tácticas de diferenciación, nacidas a partir de una conciencia que se sabe desplazada del tejido social, se realizarán a través y sobre este mismo lenguaje. Ella pide prestada la palabra, mejor aún, se la apropia, pero no para ser nuevamente hablada, por y desde el padre, ni para romper sin ningún motivo aparente el silencio que se le ha adjudicado; al contrario, la apropiación es justamente para declarar la imposibilidad de usar esa palabra; se pide la palabra para, en un acto soberano y autónomo, referir el propio silencio, decidiendo ser dueña de su propia mudez. El poema que cierra el texto dirá:

“La Bandera de Chile declara dos puntos
su silencio” (p.34)

⁸² Fernanda Moraga. Op. Cit.

Con este, su silencio, la hablante renuncia a todos los discursos, porque sabe que todo discurso no es más que la replicación de la historia de subyugación y alienación que le(s) ha sido asignada por su condición. Su silencio niega cualquier posibilidad de devenir histórico, porque toda historia lo ha sido del padre. Sin embargo, ella no se queda fuera del lenguaje; al contrario, lo que pretende es alterar desde dentro su sentido, apropiándose de su propia exclusión e invalidando el discurso oficial desde este mismo locus, en una actitud que roza lo flagelante, pero que se entiende como la única capaz de hacer brotar, desde la herida, un nuevo cuerpo que sostenga una nueva voz. Paradoja de declarar el propio silencio, cuando en realidad los silencios se *padecen*; paradoja de declarar, cuando esta palabra nos remite efectivamente al testimonio que un(a) sujeto(a) hace de sus bienes. Paradoja de la testigo que plantea bajo juramento que el silencio es su capital. Este es el valor del testimonio, una palabra que nombra lo inédito, lo que no ha sido editado, pero que ya circula clandestinamente. La bandera, como una condición femenina, busca nombrar a esa zona de exclusión que habita en el espacio social, y esta intención de la hablante se relaciona directamente con la experiencia de la autora, quien se encuentra en la búsqueda de *incorporar* (dar cuerpo) a través de la palabra una experiencia que ha sido vivida como traumática, entendiendo el trauma como lo innombrable, lo indecible. Doble tarea, frente a un lenguaje ajeno que se resiste a nombrar lo femenino, crear una expresión que hable de algo que se resiste a ser hablado, en este caso, la tortura. Defensa contra los olvidos y contra los silencios, dos baluartes en los que se apoya toda dictadura. *La Bandera de Chile* como una poética de la resistencia que se opone a todo intento de amnistía, no sólo legal sino principalmente humana y moral. Nos enrostra un cuerpo recuperado contra el horror, los miedos y el desastre, recorriendo ámbitos públicos y ámbitos privados, desechando incluso estas dicotomías burguesas que sólo han servido para mantener una dominación de un sexo sobre otro. Y en tanto recorre espacios, cuerpo huidizo a aproximaciones teóricas tradicionales.

Sin embargo, los espacios que recorre la hablante no son indiferentes. Ella transita por una ciudad que remite constantemente a lugares y significantes sitiados, ocupados por una lógica militar dictatorial y por lo tanto fúnebre. Así, en el texto las zonas que emergen poseen la cualidad metonímica de dirigirse hacia sitios que exponen -y a la vez que exponen, denuncian- los acontecimientos que se estaban dando en aquel momento.

“La Bandera de Chile es un pabellón dijo un soldado
y lo identifico y lo descubro y me descubro
del Regimiento de San Felipe

[...]” (p. 12)

“[...]”
es increíble la bandera
no verá nunca el subsuelo encendido de sus campos
santos
los tesoros perdidos en los recodos del aire
los entierros marinos que son joya

[...]” (p. 13)

Fosas comunes, entierros marinos (cuerpos tirados al mar), el Estadio Nacional (usado como centro de detención y tortura, si no como un verdadero campo de concentración, por parte de la Junta Militar), regimientos, etc. todas palabras que refieren a la dictadura como período de muerte y horror. No es menor y no es indiferente ya que en el año '81 se está remitiendo a los detenidos desaparecidos, en un contexto temprano de represión de lo visto y vivido, donde todavía no circulaba completamente esta figura y, por lo mismo, las resistencias sociales —e incluso legales— a aceptar los acontecimientos eran más fuertes. Lo que nos lleva a postular que Elvira Hernández ya se encuentra trabajando y resignificando en 1981 el tema de la memoria, en tanto da cuenta de la tensión que existe entre recuerdo y olvido, lo mostrado y lo callado, entre prueba y negación. El tema de los derechos humanos, que la poeta ha debido vivir de cerca, se encuentra en filigrana en *La bandera de Chile*, no únicamente con respecto a los detenidos y desaparecidos sino además con respecto a la condición femenina vivida en dictadura. Por otra parte, la memoria como tema lo compartirá con un vasto sector que se haga cargo de narrar la historia reciente de Chile, ya sea en la literatura y el arte como en el periodismo como en la sociología y en los estudios culturales

“La Bandera de Chile es extranjera en su propio país
no tiene carta ciudadana
no es mayoría
ya no se la reconoce

[...]

(p.20)

En la literatura y en plano intelectual, hemos dicho que hubo una comunidad de mujeres que produjo en dictadura una serie de obras (textos literarios, acciones de arte, etc.) que (d)enunciaban la exclusión y marginación del espacio cultural y político. Literaturas que reconocían su extranjería, su ilegalidad, su condición minoritaria y su histórica falta de reconocimiento, todos atributos de *La Bandera*. Esta literatura plural evidenciaba el deseo de construir una identidad, aún inestable, al interior de un campo de relaciones desiguales que pudiese establecer un lenguaje subjetivo que deslindara lo propio de lo ajeno, y por lo mismo con la posibilidad de contener la negación y la resistencia, la (re)interpretación crítica y la creación metafórica y metonímica. Así, *La Bandera de Chile* establece relaciones intertextuales con los demás textos que aparecieron en ese tiempo, textos que en ningún caso establecían relaciones armónicas entre ellos, sino que de rivalidad al interior del campo cultural e intelectual de los ochenta. Tensión que era amplificada por la multiplicidad de lecturas interpretativas que estos mismos objetos proponían, dejando al descubierto todas sus aristas y divergencias, espacio conflictivo que realizaba y actualizaba el potencial semántico que esos textos podían llegar a tener.

El campo intelectual en la dictadura era poblado por un cuerpo y por unos cuerpos que cartografiaban una contaminación de géneros poéticos, narrativos y dramáticos, sin dejar de lado otras manifestaciones. Este mismo campo “se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas (en adelante mediatizadas por la estructura del campo), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural”⁸³. La mediación también se hará a través de un mercado editorial, precario en el caso del período del gobierno militar. Y justamente este mercado será el que propicie la búsqueda de la legitimidad por parte de los(as) autores(as), haciendo de ellos fuerzas que al emerger se van oponiendo y sumando, conformando no una generación para el caso de nuestro estudio, pero sí conformando una escena específica con su estructura. De ahí que cada uno tendrá su propio *valor*, dependiendo de la posición y participación que ocupe en esa escena, al interior de lo que el mismo autor francés ha denominado un inconsciente cultural.

El campo al que adscribe Elvira Hernández y su texto *La Bandera de Chile*, no es homogéneo y por lo mismo cualquier clasificación estricta sería un intento fallido, de ahí la inutilidad de un acercamiento a esta comunidad de autoras y textos desde el mecanismo de las “generaciones”. Los mismos dispositivos de poder que operan sobre estas producciones varían de una autora a otra, por eso la necesidad de entender el género como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y [como] una forma primaria de relaciones significantes de poder”⁸⁴, ya que la dictadura representó un cambio en la representación del poder (aunque sería ingenuo plantear que el

⁸³ Pierre Bourdieu. Op. Cit., p. 11.

⁸⁴ Joan Scott. Op. Cit., p. 23.

patriarcado llegó con Pinochet; eso sería pensar que se fue con él), generándose un cambio en la organización de las relaciones sociales y culturales. Es interesante la noción de Scott, ya que plantea el género como legitimación de las relaciones sociales basadas en jerarquías de poder, esto es, la relación oblicua que estableció Hernández con las condiciones políticas de su época y las relaciones que estableció su texto con las demás producciones que poblaban el campo cultural de finales de los setenta y gran parte de los ochenta. La misma interpretación de lo femenino y de lo masculino, que funcionan como sistemas de inclusión y exclusión, son suministrados por el género, lo que permite "...un modo de decodificar el significado y de comprender las complejas conexiones entre varias formas de interacción humana..."⁸⁵

La Bandera de Chile no sólo se encuentra resignificando lo nacional y lo genérico sino que además a través de estas operaciones está actuando sobre la memoria, y por esto el texto trabaja en el plano de lo político, a condición de circular primeramente por lo estético. Poética(s) de la memoria donde la(s) hablante(s) llega(n) a la parodia de sí misma(s), superando aquellas voces grandilocuentes que portaban sujetos estables de épocas anteriores. Poéticas del desecho las llamará Kemy Oyarzun en tanto

La Bandera de Chile está tendida entre 2 edificios
se infla su tela como una barriga ulcerada –cae como
teta vieja-
como una carpa de circo
con las piernas al aire tiene una rajita al medio
una chuchita para el aire
un hoyito para las cenizas del General O'Higgins
un ojo para la Avenida General Bulnes

La Bandera de Chile está a un costado

olvidada (p. 18)

Sobre esta condición de olvido se trabaja, recuperando una memoria que destraba verdades y ultrajes, a través de una palabra que deja en evidencia las fallas de lo real sobre la cual se han estructurado nuevas formas de ciudadanías (post)dictatoriales: el olvido y el mercado, dos referentes que apuntan a lo mismo, evidenciando el tránsito que se encuentra recorriendo tanto la autora como la hablante, sujetos tensionados entre dos épocas: el fin de una modernidad signada por el rol asistencial del estado y un incipiente escenario regido por un régimen autoritario que ha introducido un modelo donde el Estado es sustituido traumáticamente por las leyes del Mercado. Una dictadura que se ha propuesto un viraje

⁸⁵ Ibid., p. 24.

hacia un neoliberalismo, el cual exige un cuerpo social e individual aséptico, basado en el olvido y la amnistía.

El mismo olvido recae irónicamente sobre los cuerpos, sobre la memoria de los detenidos desaparecidos, sobre la(s) tortura(s), sobre los exilios y estados de sitios. Esta es la memoria del mercado, la memoria de la mercancía a la que estas escrituras se oponen, contaminando la intención de la borradora dictatorial con lo biográfico y lo histórico, es decir, con la escritura, con el cuerpo, con el sexo (“con las piernas al aire tiene una rajita al medio/una chuchita para el aire”), y por eso estos intentos son por definición precarios y subversivos, en tanto el estado autoritario pretende disciplinar y docilizar los mismos cuerpos; de lo contrario, hacerlos desaparecer. Así, existiría un nexo orgánico entre dictadura y valores de mercado, quedando entre estos pliegues la escritura de *La Bandera de Chile*. Un cuerpo femenino situado y sitiado ente la doctrina militar, la ideología de mercado y un tradicionalismo religioso, los cuales intentan instaurar una verdadera transición en el imaginario cultural, político y social chileno

No entendemos aquí “transición” como el proceso postdictatorial de redemocratización de las sociedades latinoamericanas; sino, más ampliamente, el proceso de “modernización” y tránsito del Estado nacional moderno al mercado transnacional post estatal. En este sentido, para nosotros, la transición es primordialmente la dictadura. Es la dictadura la que habría operado el tránsito del Estado al Mercado. Tránsito que eufemísticamente se denomina “modernización”⁸⁶.

Para Idelber Avelar (2000), el paso de la modernidad a la postmodernidad estaría dado justamente por la entrada en escena del neoliberalismo, cuyo marco histórico fue justamente el régimen autoritario⁸⁷. Escritura estrábica entonces que nace de una conciencia perpleja que se entiende situada entre dos épocas, restos por un lado de una que no alcanza a disolverse y la aparición, por el otro, de un nuevo horizonte que no termina de instalarse. De esta tensión no resuelta nace *La Bandera de Chile*. A partir de esto, Elvira Hernández utiliza su cuerpo como una puesta en abismo, la bandera, para hacer suyo un espacio que le ha estado vedado triplemente: por la dictadura, por una cultura androcéntrica verticalista y por un mercado que ve en lo femenino una más de las formas de la mercancía. Estos tres elementos se *incorporan* en la censura, en el mutismo y en la castración de los cuerpos sexuales y textuales. Época que se niega a desaparecer y época que todavía no llega, de ahí que en algunos momentos el texto adquiere tonos de duelo o luto, sumado a los acontecimientos que ya se estaban dando en el escenario social de la época. La pregunta es entonces ¿cuántos muertos costaba introducir el nuevo modelo capitalista? La forma alegórica y metafórica del texto no dice relación con el intento de escapar de la censura; la escritura de *La Bandera* intenta expresar a este sujeto transicional que aún no da con todo un lenguaje que le permita expresar una experiencia vivida como fragmentaria y de disolución, un lenguaje que no da instancias para expresar una derrota política, quedando en evidencia la precariedad de los modos tradicionales de representación. Por ello, el texto se está orientando hacia el habla de su época y hacia los acontecimientos políticos que se sucedían y de los cuales Hernández había sido una actora y víctima directa, por

⁸⁶ Willy Thayer, “Crisis categorial de la universidad”, manuscrito, p.2. Citado por Idelber Avelar. Op. Cit. p. 85.

⁸⁷ “ ‘postmodernidad’, en su sentido más riguroso, jamesoniano, alude al momento de colonización completa del planeta por el capital transnacional...Con la completa colonización del planeta y la eliminación de toda coexistencia de modos de producción, la comprensión misma del presente como realidad histórica, relativa y cambiante se ha vuelto problemática”. Idelber Avelar. Op. Cit., p. 314.

su condición de detenida. Con esto se puede postular que esta escritura se estructura necesariamente en oposición al ejercicio del poder; poder que se expresa no sólo a través de la conformación de los géneros sino además en las prácticas y discursos que mantenía una institución literaria, intra y extra académica, que no era capaz de dar con las categorías críticas necesarias para dar una recepción adecuada a este y otros textos femeninos producidos en esa época.

Frente a esta insuficiencia en la capacidad receptiva, frente a esta falta de reconocimiento en lo social, cultural y académico, *La Bandera* intenta una interpelación a su presente, desde una posición afectiva y política, desde una voz personal pero también colectiva y desde un estado de duelo en conjunto con una actitud utópica. Estas intenciones se vislumbran en el entramado arquitectónico del texto, existiendo una correspondencia entre la experiencia de una conciencia autoral que tiende aparentemente a la disolución y la correspondiente, paulatina y sucesiva fragmentación de los poemas en el texto, hasta llegar al antepenúltimo poema, donde los significantes “izar” y “arriar” se repiten y enumeran diecinueve veces en la página hacia abajo, hasta concluir el poema con “[...] en la rutina la Bandera de Chile pierde su corazón/ y se rinde” (p. 32). La misma intención se expresa en la percepción que tiene el lector de asistir a un texto desprovisto de una historia -si de un personaje-, en tanto se piensa que el argumento lineal es otra de las categorías histórica y tradicional que le ha sido impuesta a la hablante al momento de querer escribir.

Con esto, Hernández ya se empieza a desmarcar de una producción femenina que si bien ha elaborado una escritura, muchas veces lo ha hecho con las reglas impuestas por este mismo lenguaje patriarcal, repitiendo y perpetuando un lenguaje ajeno e impidiendo, por lo mismo, el desarrollo de una expresión propia. En *La Bandera* no hay una historia entendida como una diégesis, sólo encontramos escenas y poemas fragmentados; esquemas escénicos que reemergen constantemente en diferentes contextos urbanos. Si bien comparte la noción de pertenecer a un grupo de producciones femeninas escritas en dictadura, son estos elementos mencionados anteriormente los que la hacen querer disputar un espacio en el campo cultural e intelectual de aquella época, no sólo frente a los que detentan el poder (ya sea político y literario, que también es político) sino además frente a aquellas producciones que perpetúan este poder, ya sean textos escritos por hombres o mujeres. Hernández cree que una de las características básicas y por lo mismo constitutivas que deben tener estas producciones es la ruptura con un lenguaje impuesto, más allá incluso de las contingencias históricas, las cuales siempre deben ser tomadas en consideración

La Bandera de Chile es usada de mordaza

y por eso seguramente por eso

nadie dice nada

(p. 33)

Este nuevo lenguaje puede dar cuenta de estas nuevas experiencias traumáticas, abriendo las posibilidades de nombrar lo real y en el contexto de la dictadura podemos imaginar que una de las consecuencias de esta nueva escritura es la de ofrecer una palabra que nombre los acontecimientos que no podían ser dichos, pero principalmente es la de ofrecer un duelo, esto es, una posible reparación a las víctimas del estado autoritario, nombrando a los detenidos desaparecidos y por lo mismo ofreciéndoles un entierro simbólico y entregando a la cultura nacional las condiciones para la formación de

una memoria que no sea la memoria del mercado -cuya consigna es el borramiento de todo lo acontecido, tras una histeria de lo nuevo- sino una memoria activa y reflexiva, que permita recordar a los muertos y no hacerlos transitar constantemente entre nosotros. Una escritura que trabaja a contrapelo de la lógica sustitutiva del mercado, escenario donde el pasado siempre está a punto de desaparecer, o convertirse en un producto más, en mercancía. *La Bandera* atenta contra la lógica de hacer del pasado una *tabula rasa* en tanto escritura que intenta restituir constantemente las experiencias y narraciones dolorosas de una historia nacional reciente, relatos que han quedado obsoletos en el y para el mercado. Esa es la actualidad de este texto poético y también su principal fuente de cuestionamiento. La misma intención programática de estructurar un seudónimo opera como una estrategia que por un lado funciona como signo de lo plural y dialógico, ya que inserta una nueva voz que tiende a problematizar –no a anular- el concepto de autor y autoridad en la lenta circulación de los textos que eran producidos en dictadura; por otra parte y en relación con lo anterior, el seudónimo también se encuentra escenificando la constitución de una subjetividad en el plano textual. Ambos aspectos del seudónimo integrarán la configuración de una función política que hemos querido apreciar en estos poemas.

Un balbuceo

Planteado un primer momento, aquel en donde la hablante declaraba su silencio, apropiándose de él, *La bandera* realiza un trayecto que va desde el desprendimiento de un lenguaje que no sólo le ha sido impuesto por un otro colonizador sino que además este mismo lenguaje impuesto no ha podido dar cuenta de una experiencia específica femenina, hasta la constitución de una escritura y un habla que pueda recuperar una subjetividad histórica y por lo mismo política. Este trayecto que va entonces desde el silencio hasta la emergencia de una nueva palabra no se realiza de manera natural ni homogénea sino al contrario, su devenir es violento como toda apropiación, como toda descolonización. Este espacio es el espacio del balbuceo, una zona donde el cuerpo femenino empieza a rescatarse desde su fragmentación; espacio de resistencia que va más allá de una denuncia, es un despojarse de aquel lenguaje que la ha *hablado* históricamente. El balbuceo es el lenguaje incipiente de una voz que busca su propia expresión en el contexto de una dictadura militar, de ahí su carácter transgresor en tanto el balbuceo funciona como una voz en sordina que se opone al carácter grandilocuente, fonológico y falocéntrico que caracteriza a toda voz dictatorial, a toda habla militar. Esta nueva habla es un espacio de posibilidad que las integra a un lenguaje y a una escritura de la que había(n) sido exiliada(s)

de nuevo la saliva atorada de saliva la Bandera de Chile
de nuevo la boca escupe la chacarilla vomitosa sin especie
aunque le cueste los dientes (p.26)

Por ello su carácter confrontacional, donde es capaz de perder hasta los dientes, consecuencia paradójica de conquistar una nueva modulación en el marco de tanta mutilación histórica, de ahí que *La bandera* establezca ciertas conexiones y complicidades con otras comunidades o colectivos minoritarios, los cuales también han sido ubicados en la

marginalidad bajo distintas prácticas discriminatorias. Este balbuceo favorece asimismo la polisemia de este emblema patrio, ya que más allá de identificarla con la mujer pública o con símbolos urbanos, lo importantes es notar sus condiciones de posibilidad en su manifiesta intención de recuperar los espacios comunes y sociales, los cuales funcionan también como testigos de esta sujeto en ciernes, que porta un lenguaje tartamudo y que por lo mismo “se resiste a esta expropiación de significaciones que le pertenecen, entrando a una conciencia de la orfandad de su lenguaje, porque así, adherida al residuo salival de su lengua, aún puede expresar desde ella misma el vacío primigenio en que se encuentra”⁸⁸.

Este balbuceo configura un habla insurrecta que desde su fragmentación intenta resignificar el propio cuerpo femenino que ha sido penetrado, luego esta palabra intentará describir (función adánica) la disolución del tejido social chileno en un fragmentado discurso poético, corroyendo formas de expresión tradicionales y de constitución de identidades impuestas a partir de relaciones simbólicas jerarquizadas que se dan en un campo cultural e intelectual que busca desconflictivizar y naturalizar las codificaciones dictatoriales. Balbuceo que entiende que escribir es escribirse, dejar sobre el propio cuerpo la huella de toda experiencia, confrontando los intentos de docilización autoritaria, dejándolos en evidencia, exponiéndolos y por lo mismo haciéndolos proclives a la intervención. Cuerpos, saliva, “chacarilla vomitona”, “dientes”, balbuceo, oralidad, habla, todos registros discursivos matrísticos que conforman un nuevo y otro escenario frente a la cartografía dictatorial que lo es siempre del padre.

Genealogía de una recepción.

Como se dijo anteriormente, la recepción crítica de *La Bandera de Chile* ha sido tan precaria como la trayectoria que ha tenido desde su producción a principios de los ochentas, donde circuló clandestinamente durante varios años, hasta ver la publicación oficial a principios de los noventa, y no en Chile sino en Argentina, para llegar a ser editada en nuestro país recién a comienzos del 2003. Y esto porque en primer lugar consideramos que no ha tenido la recepción que un texto de esta calidad estética reclama, y no estamos hablando de merecimientos. Así como su autora se resiste a pertenecer de buenas a primeras a alguna generación -incluso pensamos que la poeta queda a mitad de camino entre algunas generaciones, sin ir más lejos entre la del ochenta y la que se ha llamado “Generación del 90”-, el texto hace lo propio, esquivando hermenéuticas tradicionales y tradicionalizantes que lo único que hacen es fijar sentidos en textos donde justamente la riqueza corre por cuenta de la pluralidad semiótica. Y esta característica la comparte con otros textos escritos por mujeres y algunos hombres en esa época.

Una mirada superficial a la limitada bibliografía existente basta para dar cuenta de que la mayoría de los escritos sobre este texto han sido elaborados en la presente década, lo que habla de lo desapercibido del texto en la mayor parte de su vida, como una ironía del tiempo, donde la condición a la que fue sometida por el régimen autoritario, una censura implícita, haya quedado congelada más allá del fin de la dictadura. Lo interesante es rastrear las miradas que se han tenido sobre este *La Bandera*, las cuales son más o menos uniformes y a contrapelo del texto como un signo plurivalente. Lo que hace que más que hablar del texto y sobre el texto, la crítica hable *sobre sí misma*, quedando en evidencia la homogeneidad de sus formas de aproximación.

⁸⁸ Fernanda Moraga. Op. Cit.

Si existe una constante en la crítica ha sido abordar *La Bandera de Chile* desde una perspectiva más bien estructuralista, esto es, con total devoción hacia el texto, entendiéndolo como un mundo cerrado y ajeno a cualquier consideración externa, histórica y por lo mismo política, lo que no sería ningún problema a no ser porque justamente la riqueza de esta producción está justamente, a nuestro entender, en las tensiones que establece con la institución literaria, con el régimen militar y también y no menos importante con las otras producciones femeninas escritas durante el período de la dictadura. Es así como Jorge Guzmán⁸⁹ expresamente se centrará en las marcas lingüísticas del texto y algunas nociones que para él son importantes en tanto dice “no he querido entrar en consideraciones sobre las virtudes propiamente poéticas de los textos [de Elvira Hernández] ... Me he quedado con uno solo de los componentes del conjunto: su relación con lo real de la ciudad que deploran. Pienso que lo otro, la presentación de la calidad poética, es innecesario”. Por su parte, María Inés Zaldívar, en el texto “¿Qué es una bandera y para qué sirve? A propósito de *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández”⁹⁰, no escapa a esta orientación formalista en tanto la autora se esmera constantemente en aclarar y declarar que esta bandera no tiene nada que ver con la bandera oficial, centrando su tesis en las ya tradicionales estructuras binarias de forma y fondo

Por una parte, en el área del significante o “forma”, este texto no corresponde al trozo de tela blanco, azul y rojo con su estrella solitaria, sujeto a un asta que constituye el emblema nacional y que, traduciéndolo en términos del poema, podría expresarse a través de un texto con estrofas relativamente homogéneas que pudiesen tener algo de una geometría semejante a una bandera... si nos movemos hacia el área del significado o “fondo”, este texto tampoco responde a la definición asignada al símbolo bandera, aquel emblema conocido y aceptado por todos que aún y representa a la nación... (p.205)

Al centrarse en el significado y los significantes, la mirada pierde de su horizonte crítico ciertos aspectos que hemos considerado importantes, como lo es el asunto de género que devela explícitamente este texto o las mismas tensiones que establece con el canon y no únicamente con el emblema patrio. Zaldívar se establece e insiste en este último espacio, para llegar a designar parraniamente a esta bandera como una “antibandera”, lo que según ella “desfamiliariza al lector y la lectora de un significado convencional aceptado como verdadero”⁹¹. Con todo, el estudio de Zaldívar no es errado ni menos forzoso, es más, el texto lo permite; lo que sucede es que se queda con la letra y no atiende sus condiciones de posibilidad, el escenario donde es producido (en un contexto donde el emblema de la bandera se asocia a un sector de la sociedad nacional) y menos aún una mirada que valide su actualidad y por lo mismo su reedición, que era, nos imaginamos, la finalidad de la producción de este artículo.

Si bien los dos artículos anteriores se encuentran más cercanos a las reseñas que a la crítica literaria (la reseña sería la crítica en tiempos del mercado), son importantes en tanto están difundiendo el texto de Hernández, y además en tanto textos publicados entran en

⁸⁹ Jorge Guzmán. “Otra carta de Elvira Hernández”. En *Cyber Humanitatis*, N° 16, Primavera 2000. Extraído de www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/16/escritoras5b.html. Páginas sin numerar.

⁹⁰ María Inés Zaldívar. “¿Qué es una bandera y para qué sirve? A Propósito de *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández”. En *Anales de Literatura Chilena*. Año 4, Diciembre de 2003, Número 4, 203-208. Leído en la Sala Ercilla de la Biblioteca Nacional, el 9 de julio de 2003, como presentación del libro de Elvira Hernández, *La Bandera de Chile*.

⁹¹ María Inés Zaldívar. Op. Cit., p. 206

diálogo y discusión entre sí, lo que favorece la ampliación de una comunidad crítica que a ratos se identifica más por sus sistemas de exclusiones que por sus miradas inclusivas.

Un trabajo más elaborado y extenso lo realiza Fernanda Moraga con su estudio titulado “La Bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)”, del año 2001, que más allá del constante entreparentizado a lo largo del título y del ensayo, es un estudio crítico bastante completo y esclarecedor por cuanto Moraga se encarga de integrar aquellos elementos que se encontraban ausentes en los otros estudios, esto es, la inclusión de la variable género y su relación con los procesos históricos que enmarcaban la producción escritural de Hernández en aquella época. Moraga entiende que “el desdoblamiento poético de la mujer es una práctica cultural enhebrada a condiciones históricas y sociales del país, a diferentes posibilidades estéticas (gran parte de ellas garantizadas por la cultura del poder), pero además, y de un modo más particular, enlazada, desde la matriz, a las propios repliegue de su lengua, de su historia y de su pensamiento”⁹². De este modo la crítica deja en evidencia los aspectos sociales, culturales, sexuales e incluso corporales que intervienen en una producción poética femenina, lo que permite inscribir y entender la alteración del gesto escritural de la poeta como una denuncia ideológica, como una reescritura, sin por esto perder de vista el texto mismo ni menos su calidad estética.

Moraga empieza donde terminaban los otros críticos, allí donde la hablante se identifica con la bandera, apropiándose de este símbolo y por lo mismo, realizando una nueva representación de sí misma, vislumbrándose ausente al interior del pensamiento oficial. La autora, en el despliegue de su estudio, pone en abismo su materia crítica, ya que da la impresión que es el propio cuerpo de la crítica el que va recuperando los trozos de su fragmentada existencia en la medida en que va hablando del cuerpo y del texto de otra. Este *abismamiento* de la escritura permite que Moraga se constituya en la medida en que constituye su texto sobre otra mujer. Palimpsesto femenino que atenta contra condicionamientos culturales tan patriarcales como militares, favoreciendo la representación de sí misma y de un otro femenino.

Escritura que deja en claro el carácter dialógico de ciertas producciones femeninas, no como esencia sino más bien como estrategias, haciendo confluir la crítica con lo criticado, estableciendo nuevos vasos comunicantes entre enunciado y enunciación. Con todo, se aprecia en el artículo crítico una cierta tendencia a abusar de las metáforas corporales, ya que si bien Moraga deja en claro que la constitución de lo femenino y su consiguiente reapropiación pasa principalmente por estructuras culturales, sin negar lo corporal (donde finalmente el poder se ejerce) y los aspectos de su sexualidad, al momento de elaborar su discurso sobre *La Bandera*, hace coincidir -demasiado pronto y de una forma no muy cuidadosa- escritura con biología, lo que más que liberar al cuerpo femenino que escribe, lo circunscribe y lo acota neta y principalmente a su misma sexualidad, lo que ya es cuestionable (sin dejar de entender que el cuerpo del que escribe es un factor importante, aquí hablamos de grados). Esto unido a que frases como “contacto-espasmo que se produce con la página en blanco”; “contracción de la palabra”; “dilatados bordes”; “Intima con el (re)pliegue de terrenos primitivos”; “Elvira Hernández pare su escritura”; “es el óvulo impulsivo de la (auto)creación”; “Vaciar el flujo de un lenguaje que se inicia en las contorsiones de su propia lengua”; “la lengua húmeda y dilatada”; “pulsión original de contracción y dilatación”.

Si bien nos remiten a una sexualidad y corporalidad femenina, no podemos dejar de percibir que esta asociación se basa en estructuras que justamente se intentan denunciar, aquellas representaciones del cuerpo y de lo público/privado que no pertenecen a la mujer

⁹² Fernanda Moraga. Op. Cit.

sino a un imaginario simbólico cultural patriarcal, donde la mujer se ha visto forzada a reconocerse, esto es, en lo íntimo, en su sexo, en su capacidad reproductiva, en sus capacidades intuitivas e irracionales, etc. La escritura pasa por el cuerpo, qué duda cabe, pero habrá que ver cuáles son los espacios reconquistados de esos cuerpos, para no seguir creyendo que escribimos una escritura corrosiva y, por qué no liberadora, cuando en realidad seguimos perpetuando sistemas de dominación.

Otro de los textos que quisiera revisar brevemente es el de Marcela Sandoval, cuyo título “El traspaso de la memoria al lenguaje poético: aproximación a los primeros textos de Elvira Hernández y Eugenia Brito”⁹³ ya se encuentra dando pistas acerca de la orientación de su acercamiento al texto de *La bandera*, en tanto plantea que el tema de la memoria ha sido un tema recurrente dentro de la producción cultural chilena de las últimas décadas. Tema que a su vez ha sido tratado desde diferentes discursos y en variados soportes: documentales, autobiografías, periodístico, teatral, fotográfico, etc.; sin embargo, nota la autora, el discurso narrativo y el poético no han tenido un papel preponderante en el tema de la recuperación de la memoria histórica. A partir de esta constatación, Sandoval plantea el texto de Hernández como un lenguaje poético testimonial que ayudará a la reconstrucción de una esquiva memoria

La Bandera de Chile puede ser catalogada entonces como testimonio – indocumentado y poético- ya que testifica desde lo puramente simbólico las múltiples caras de la represión. En este sentido se ajusta a la definición de Juan Armando Epple acerca de la literatura testimonial: “el objetivo central o primordial del testimonio no es explicar comprensivamente toda la trayectoria vital de su autor y su tiempo, sino dar cuenta de la experiencia crucial de la fractura o del cambio”. Es precisamente la fractura causada por las estrategias de terror de la dictadura, lo que Elvira Hernández recoge en su *Bandera de Chile*, trivializando al límite de lo irónico el esplendor del símbolo patrio, ejemplar o fetiche de la institucionalidad”

Así, y sin ahondar en el estatuto ficcional de este supuesto testimonio, Sandoval postula *La Bandera* como un texto que se encuentra interrogando a nuestra historia y por lo mismo en relación directa con nuestra actualidad. El mérito es plantear que este testimonio es colectivo ya que la sujeto-hablante es ambivalente y por ende múltiple. Si bien Sandoval no desarrolla el posible papel que puede jugar la literatura, y por extensión la ficción poética y narrativa, en los procesos de reconstrucción de una memoria, de una identidad y de una verdad nacional (incluso una verdad legal como ha sucedido en otros países), es interesante la propuesta en tanto lee el texto desde la posibilidad de rescatar un documento histórico a través de una “estética anclada en los símbolos públicos”.

Son estos los textos críticos que se encuentran dialogando entre sí, aportando ángulos diferentes sobre el poemario de Elvira Hernández. Aunque existen aproximaciones más completas que otras, por cuanto desean ir más allá del texto, la visibilización de este corpus lo que permite es plantear la idea que *La bandera* reclama y exige múltiples lecturas y recepciones, no para quedarse, a la manera de un fetiche, con una, sino para integrarlas en tensión al interior de un campo cultural e intelectual determinado.

⁹³ Marcela Sandoval. “El traspaso de la memoria al lenguaje poético: aproximación a los primeros textos de Elvira Hernández y Eugenia Brito”. En *Cyber Humanitatis*, N° 19, Invierno 2001. Extraído de www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/msandoval.html. Páginas sin numerar.

La toma de la bandera.

El poema *La Bandera de Chile* es el relato poético de un momento determinado de nuestra historia, un período gobernado por un régimen militar. Una dictadura que hace de la modernización un horizonte ineludible para Chile, y dentro de esta incipiente tecnificación, las condiciones que se imponen paralelamente a este proceso, la creación de una máquina paranoide estatal que perseguirá a los detractores, los detendrá, los exiliará, los relegará y los hará desaparecer indeclinablemente. Sobre este escenario de mercantilización y muerte se produce la escritura de este texto, cuya escritura apuntaba oblicuamente a los sucesos recién descritos. Directamente es el lenguaje y experiencia de una mujer que se identifica con un emblema nacional; emblema que ha sido asociado y apropiado por un sector de la población chilena: una derecha oligárquica y terrateniente, vinculada al mundo militar y religioso, y por extensión, patriarcal.

Por lo mismo, *La Bandera* más que una apropiación es una reapropiación, y bastante violenta por cuanto es una reapropiación hecha por una mujer que escribe y que se ha identificado experiencial y simbólicamente con el sector de la población que se oponía a la dictadura. Triplemente marginal esta sujeto que produce esta nueva voz en un campo político-social donde no se permitían nuevas voces y en un campo intelectual que no alcanzaba a vislumbrar los alcances de esta(s) nueva(s) escritura(s). No alcanzaba ni pretendía alcanzar, ya que eso implicaba construir nuevas categorías de recepción y análisis para producciones que todavía no eran totalmente visibilizadas, tanto por la crítica académica como por mercado editorial. Es entonces en este contexto del incipiente capitalismo donde se desarrollará el poemario, paradójico ya que se da en un contexto que ya no cree en los discursos ni menos en la vieja idea de la redención por las letras, redención que anteriormente fue simbolizada por el movimiento literario conocido como boom.

A partir de lo anterior, esta voz denunciará y será la marca de un estado de dominio por parte de un estado y de una cultura patriarcal que homogeneiza los discursos y las prácticas. Contra esto se erige la escritura de una experiencia y la experiencia de una escritura femenina. Lo que va conformando una conciencia en un contexto de libertades marginales, recorridas por un cuerpo incipiente, precario en tanto los cuerpos que aparecen transitan de un significante a otro: el cuerpo femenino identificado con la bandera, el cuerpo represor del padre transmutado en la imagen del soldado, imagen que vuelve a oprimirla. Con esto, el tejido de la bandera hilará una contra verdad, en primer lugar contra aquellos espacios que le han adjudicado culturalmente, como aquella mujer madre (de la Patria), signo de la procreación; en segundo lugar contra aquellas categorías también culturales pero insertas en el campo literario, la negación de toda escritura que circule públicamente, ya que su espacio es el íntimo, el repliegue de toda expresión hacia adentro. Frente a esta segunda condición, la escritura de Elvira Hernández se vuelve política, a condición de pasar por lo estético. Se va construyendo así la diferencia, desestabilizando las prácticas homogeneizantes, vislumbrando(se) y por lo mismo con la capacidad de representarse al interior de una estructura tan verticalista como falogocéntrica. Enuncia su ausencia y con esto inicia su propia circulación por un circuito que no la consideraba como una actante significativa en lo social, es decir, deviene ciudadana.

Si bien la hegemonía androcéntrica no queda anulada, sí queda en evidencia, ya que *La Bandera* expone los mecanismos de dominación, y en cuanto quedan expuestas, señala y pone de manifiesto los cimientos en los que se basa una realidad castradora de dominio, y esta transgresión no lo hace con un lenguaje grandilocuente y monológico sino que con

la radical inestabilidad de su lengua, siendo justamente este balbuceo que denuncia su ausencia la paradoja de poder perturbar ciertas estructuras neocoloniales.

La Bandera aspira a ver en el presente lo que ese presente ha optado por silenciar. Tal mirada sólo puede desplegarse a través de la expresión de una experiencia, la experiencia que ha padecido la autora, la de ser mujer y ser mujer detenida por los organismos del estado dictatorial. La narración de esa experiencia es la que da una reserva de sentido al texto, convirtiéndose éste en una cartografía del afecto, entendiendo esto desde la vinculación entre texto y experiencia (la narrativa testimonial integraría este corpus, entre otros). Por esto, el texto poético se transforma asimismo en una vindicación de la escritura literaria dentro del contexto de una modernización incipiente y arrolladora que irónicamente prescindirá cada vez más de ella. Será la experiencia de una mujer, y en tanto experiencia, se dará al interior de las relaciones de poder que se establecen en lo social como en lo institucional literario, de ahí la necesidad de entenderla a la luz del concepto de campo de poder de Bourdieu, ya que esa experiencia entra en diálogo y tensión con otras producciones y otras experiencias, sean de mujeres como masculinas, y en esa tensión es posible situar también el valor del mismo texto, y no independiente de ello. Por eso estamos de acuerdo con María Inés Zaldívar cuando plantea que “*La Bandera de Chile* de Elvira Hernández no es un emblema signo de victoria y autoafirmación para todos, sino un objeto conflictivo que provoca una disputa permanente. Es un símbolo ambiguo en el que coexisten los contrarios...”⁹⁴. Ambiguo en el cuerpo incipiente de lo femenino, aquel cuerpo que se dota de sentido en la medida en que es escrito por el “cuerpo voluptuoso y sintomático de la *letra*”⁹⁵.

Por esto es posible apreciar este poemario y otras producciones femeninas escritas en dictaduras (más algunos textos escritos por hombres que desestabilizaban la simbólica de género) como un proyecto al interior de un campo cultural e intelectual, como un proyecto país que como un espejo evidencia una ética de las relaciones, una ética de ciudadanía al interior de una polis deshinchada. Ese es también el sentido político de un texto como éste: la capacidad de mantener una utopía al interior de una comunidad en estado de sitio, al interior de una comunidad que cada vez más se regirá por modelos mercantilizados y mercantilizadores

El estado dictatorial chileno operaría culturalmente a través de la imposición de una verdadera pasión por el consumismo, privatización absoluta de la vida pública, obsesiones con el éxito individual y horror por la política y la iniciativa colectiva, todo ello fundamentado, según la afortunada expresión de José Joaquín Brunner, en una “cultura del superego”. Control sobre la gente, libertad para las cosas, especialmente para el capital y las mercancías⁹⁶.

La Bandera de Chile intenta, desde esta utopía, religar las relaciones al interior de un sentido de comunidad, ya que entiende que no se puede conformar una nueva voz y una nueva ciudadanía desde los mecanismos de exclusión clásicos. Una nueva carta ciudadana debe necesariamente ser inclusiva, integrando al otro, aún en tensión, en tanto esta misma tensión, propia del campo, es también una forma de diálogo y contacto, lo que atenta, lo hemos dicho ya, contra todo intento monocorde estatal.

⁹⁴ María Inés Zaldívar. Op. Cit. p. 207.

⁹⁵ Kemy Oyarzún. Op. Cit. p. 8.

⁹⁶ **Idelber Avelar. Op. Cit. p. 66.**

Existe una constante en estas producciones enmarcadas en la dictadura, constante que comparte el texto de Hernández, y se refiere a la necesidad de crear un nuevo lenguaje. A la necesidad de testimoniar y a la necesidad de establecer una memoria histórica de las experiencias se une la capacidad de tener que reinventar un lenguaje que frente a los acontecimientos que se venían dando había quedado obsoleto. El tratamiento del lenguaje no puede quedar fuera de cualquier análisis crítico que quiera conformar testimonio y memoria. El subalterno puede hablar, pero no podemos desatender su habla, su forma de lenguaje en aras de mantener intacta su verdad enunciada, aunque sea frente a un enemigo en común. Esta es una de las resistencias de *La Bandera*, oponerse constantemente a ser filtrada por el lenguaje de la dictadura, un lenguaje que portaba el horror de los acontecimientos de aquella época. Un lenguaje que no permitía memoria. *La Bandera* le niega a la dictadura este triunfo: narrar sus atrocidades en su propio lenguaje, es decir, en un lenguaje militar-patriarcal, con elementos de un catolicismo conservador y piadoso. *La Bandera* toma conciencia de esta problemática, preguntándose constantemente por sus condiciones de posibilidad, por su estatuto retórico y político, lo que impedía el olvido postdictatorial. Si este texto pretende portar una verdad, lo será a condición de haber establecido un lenguaje que vaya más allá del triunfalismo testimonial, una escritura que inquiera sobre la experiencia que narra, en el contexto de la revisión de una retórica que permite la reflexión sobre sí misma, y no sólo una invitación irreflexiva e ingenua a la solidaridad de los dominados.

Para expresar todo lo anterior, Hernández somete su escritura a una radical fragmentación, lo que impide una representación coherente de la experiencia, tanto de la experiencia de la autora como de la experiencia de la lectura. Esto atenta contra la totalidad orgánica y fascista que buscaba imponer el estado autoritario. *La Bandera* continúa una vieja tradición de religar arte, vida y política⁹⁷, en el contexto de radicalizar un lenguaje, esto es, escenificando los límites de lo decible, no sólo como resultado de condicionantes externas (censura) sino también como resultado de condiciones intrínsecas del mismo lenguaje en dictadura ¿puede ser narrada una experiencia dictatorial? El texto intentará trazar la huella de esta interpelación a través de una experiencia urbana en dictadura, la experiencia de una polis enferma que percibe en el sacrificio inmolatorio una forma de reinsertarse en lo social y colectivo, tomando conciencia que el lenguaje más poderoso es el del olvido

Una ignorancia padre aurea a la Bandera de Chile

no importa ni madre que la parió

[...]

(p. 10)

...en la rutina la Bandera de Chile pierde su corazón

Y se rinde (p. 32)

⁹⁷ Paradójico por cuanto esta búsqueda, propia de la línea vanguardista, ya ha sido absorbida por la misma tradición (incluso por las neovanguardias o “escena de avanzada” como se le llamó en dictadura), por lo que el intento de aunar arte, vida y política ya no sería un intento rupturista sino más bien continuador de viejas aspiraciones.

Aunque se ha leído este texto desde una perspectiva de género reivindicativa, lo que no sería del todo errado, es más cierto que *La Bandera* se encuentra desmantelando códigos y por lo mismo su práctica es la de la resignificación de discursos político-culturales al interior de campo intelectual atravesado por prácticas tan dictatoriales como canónicas. Y este descentramiento que realiza, lo hace no sin tensión entre el espacio que se le ha adjudicado y el espacio que pretende habitar, el espacio elegido, espacio que bien podría ser en un primer momento el propio cuerpo, la propia lengua y una nueva habla que en su decir se opongá al habla del colonizador. Este despliegue de una lengua, de una escritura poética y de un cuerpo propio será lo único que le pueda dar una validez -y por lo mismo una posición más nítida- a su producción al interior de un campo marginal que se encontraba más interesado en ocultar su historia que en visibilizarla.

En el último tiempo se ha apreciado, de parte de las nuevas generaciones, un redescubrimiento tanto de Elvira Hernández como de su texto *La Bandera de Chile*, lo que significa no sólo un reconocimiento a la calidad estética de esta escritura sino también nuevas lecturas y acercamientos críticos a una producción que permite y reclama nuevos otorgamientos de sentido, resignificaciones de lo dicho, empezando a ampliar las fronteras de lo real desde distintos imaginarios poéticos. Como dice la dedicatoria del texto

No se dedica a uno
la bandera de Chile
se entrega a cualquiera
que la sepa tomar.

LA TOMA DE LA BANDERA

V. Convergencias, querellas, distancias y roces.

Es difícil caracterizar los años setenta, años en que surgieron las dictaduras en Argentina y en Chile, sin referir los sucesos que se venían dando desde la década anterior; el fenómeno vivido en los setenta no es independiente de aquellos acontecimientos que si bien no se habían plasmado de forma completa en los sesenta, si ya empezaban a gestarse y a mostrar sus síntomas. Fenómenos como la emergencia de un movimiento social amplio, el paulatino incremento de la violencia por parte de diversos sectores de la población y, en medio de esta progresiva polarización, la irrupción de los medios de comunicación de masas, que en cuanto formas populares sirvieron para ampliar las restringidas fronteras de un arte que había sido entendido como expresión de la elite, para la elite, lo que también sirvió para que el público centrara su atención en las dinámicas de dominación extranjera que influían sobre la cultura del propio país y en una mayor cantidad de estudios y ensayos que ampliaban su objeto de investigación hacia todo lo que tuviera que ver con el ámbito de la otredad. Ese será el caso de revistas de crítica cultural en Argentina que empezaban a circular por esos días, como por ejemplo *Cuadernos de Cultura*; *La rosa blindada*; *Hoy en la cultura* y *El escarabajo de oro*, entre otras.

Serán estas algunas características las que darán la bienvenida a la década en que irrumpen las dictaduras militares. Si bien los fenómenos entre ambos países guardan ciertas distancias, es posible encontrar elementos compartidos, como lo son un incremento de la represión y vigilancia estatal, una correspondiente disminución de la autonomía universitaria, la imposición de una censura -por lo menos un filtro- sobre todo forma de creación intelectual y artística. Los estudios de la dependencia cultural y la marginalidad toman una dirección hacia los límites de lo dictatorial y lo reactivo de los márgenes. Específicamente en el ámbito del arte, existirá una revisión de las búsquedas e interrogantes de las vanguardias, esto es, la pregunta e inquisición por las posibilidades de la representación de lo real. La diferencia estará dada por cuanto las vanguardias – históricamente- poseían la certeza de que lo real no sólo funcionaba sino además sus estructuras eran bastante concretas; la duda del arte en dictadura estará dado en el momento en que esa certeza desaparece ¿cómo es posible oponerse a algo que no existe, a algo que ha sido devastado? De ahí la aparición de nuevas nomenclaturas como *neovanguardias*, *escena de avanzada*, etc. Si una de las características de las vanguardias era oponerse a lo institucional en cualquier ámbito, las expresiones artísticas en el período de las dictaduras se encontrarán sin ese piso básico, sin ese fundamento, ya que la cultura y las instituciones han sido desmanteladas por las prácticas totalitarias.

Los binarismos sesenteros dieron paso a la heterogeneidad de los setenta, en la que también se estudiaron las posibilidades reales de los márgenes al interior de las comunidades excluidas, como forma estratégica de responder a las prácticas segregadoras del Estado. Es en este último punto donde aparecerán nuevos discursos en la ficción literaria, los que integrarán el margen y la exclusión desde las formas que asumen las experiencias en el exilio y en el ámbito local, las representaciones de clase media y popular, las nociones de género, con discursos feministas y masculinos, incluso la experiencia de

la lucha armada. De esta forma, la literatura se encontrará insertada en la configuración de diversas luchas intelectuales, en el marco de una multiplicidad de discursos de resistencias, todos ellos vistos desde la marginalidad, es decir, vistos desde la óptica de la alteridad. Esto configurará un espacio alternativo heterogéneo, tanto en el ámbito de lo cultural como específicamente en el campo intelectual y literario, lo que permite establecer uno de nuestros argumentos centrales, que dice relación justamente con aquellas prácticas al interior de ese margen, prácticas que se encuentran disputando parte de ese mismo campo, con su consiguiente visibilización. Es incluso difícil plantear estas producciones como discursos que se integran sin mayores problemas al campo intelectual; al contrario, la posición se establecerá en tensión con las otras producciones del mismo espacio.

Por otra parte, aunque guardan similitudes entre sí, las dictaduras tuvieron características propias en cada nación. Si bien la dictadura argentina, llamada equívocamente hasta el día de hoy El Proceso, fue más corta en extensión, no es menos importante que fue más cruenta que la chilena, con alrededor de treinta mil desaparecidos. La dictadura chilena, en cambio, más extensa en tiempo, fue menos intensa en su capacidad represiva, aunque su sistematicidad a lo largo de diecisiete años todavía deja huellas en el avanzado Alzheimer nacional, en sus procesos abiertos, en la justicia denegada en Transición (una transición pactada, por lo demás, entre mundo político civil y militares: respeto postdictatorial a la amnistía establecida por los mismos asesinos –hecha a su medida) y en la obstinada memoria de unos pocos –y solos– que aún buscan a sus familiares. Ambas dictaduras impusieron un modelo económico desindustrializante y privatizador⁹⁸, a manos de tecnócratas y algunos privados cercanos a ambos regímenes, estimulando la inversión extranjera y el liberalismo monetario, lo que provocó la complacencia de ciertos sectores de la sociedad, que vieron en el crédito y en la fantasía del poder adquisitivo y su consiguiente endeudamiento (la “plata dulce”) una de las razones para no reaccionar en contra de la dictadura, ahogando la mala conciencia en, por ejemplo, viajes a Miami. Sin embargo, la imposición de un modelo liberal en Chile se asocia más a la dictadura que en la Argentina, modelo que viene a establecerse definitivamente con los gobiernos posteriores; no así en Chile, donde se trajeron economistas de otras latitudes para tamaño experimento social.

Aún tomando en cuenta las no pequeñas diferencias entre los dos sistemas dictatoriales que se sucedieron en Chile y Argentina, en cuanto a tiempo, en formas de resistencias, en formas de represión, en modelos impuestos, incluso en la forma que han tomado los recuerdos en cada país (la representación de una memoria postdictatorial que se ha hecho en cada lugar), es posible hacer coincidir ciertos aspectos de una y otra. Así, ambos regímenes buscaban la sistemática desaparición de los cuerpos disidentes. A aquellos cuerpos que circulaban por la clandestinidad, la dictadura les otorgaba la máxima representación que esa forma y ese deseo podía asumir: los hacía desaparecer, los escondía para siempre. Era la perversa realización del deseo del Otro, el que vivía clandestino permanecería en constante calidad de desaparecido. El discurso oficial también buscaba ocultar los cuerpos que aparecían en los textos; desde esta perspectiva, la narrativa escrita en dictadura buscará hacer aparecer los cuerpos que han desaparecido en el imaginario social y político de la época. En el centro del discurso se encontrará un cuerpo que habla sobre sí mismo, de su marginalidad, de los mecanismos de su represión, un cuerpo que será todo síntoma, y en tanto síntoma será el cuerpo de la resistencia, ya

⁹⁸ En el contexto de un período anterior marcado justamente por procesos económico-sociales opuestos: una progresiva tendencia a estatificar empresas nacionales y la imposición de un sistema de expropiaciones de todas aquellas tierras de privados no cultivadas, y su consiguiente distribución entre diferentes colectivos.

que escapa a toda estructura normalizadora y oficial. Cuerpos que empiezan a poblarse y por lo mismo a establecer solidaridades entre sí, como es el caso de los cuerpos femeninos que hemos analizado en este trabajo. Con esto, la mujer en dictadura se transforma en una de las formas de lo otro, y por ser este otro, su cuerpo será siempre desafiante y desestabilizador.

Los cuerpos textuales de esta investigación son cuerpos que se han hecho cargo de sus propios deseos y por lo mismo van configurando nuevas subjetividades y nuevas formas de ciudadanía, repolitizando un imaginario dictatorial totalmente despolitizado y carente de todo deseo, ya que éste sólo provenía de parte de la máquina paranoide del estado militar. Si por un lado se encuentra *La Bandera de Chile*, con su cuerpo fragmentado y deshilachado,

La Bandera de Chile se parte en banderitas para los niños y saludan (LBC. p. 10) banderilleada pierde sangre en una carpa de plástico (LBC. p. 29)

por otra parte aparece el cuerpo de *Tributo del Mudo*, que expresa

En medio de la noche me despierta tu sueño, el sueño donde estabas. El cuerpo a medias entregado lengua boca dedos tienden los puentes a la roca giratoria del deseo. Tu abrazo en otro abrazo, rosa de lo senos donde mamo. [...] (TM., p. 53)

Los cuerpos biológicos tanto de Elvira Hernández como de Diana Bellesi, y sus respectivos cuerpos textuales, descentran los códigos de la censura, perturbando los discursos lineales que circulaban en la lógica autoritaria. Este desequilibrio se debía a dos funciones concretas: en primer lugar, tanto estas autoras como las hablas que despliegan en sus textos atentan contra la imagen de la mujer que se pretendía construir desde el Estado. En contra de una imagen esencialista de lo femenino, que no porta más deseo que el deseo del Otro y que es remitida constante y subordinadamente a la maternidad y al nuevo orden que imponían las fuerzas armadas, se erigen estas producciones poéticas del Cono Sur que reconfiguran el imaginario de lo femenino con prácticas y discursos que les estaban vedadas; por lo pronto, la escritura. La producción narrativa femenina se apropia de una palabra que no le ha pertenecido históricamente, a no ser que hable la lengua del Otro, otro siempre masculino, racional y por extensión occidental y blanco.

La segunda resistencia dice relación con el espacio que ocupa en estos textos. Si bien ciertas producciones de mujeres utilizaban el espacio doméstico como un espacio de seguridad y resistencia a la vigilancia y exigencias externas, lo que provocaba en la circulación de las ideas y conversaciones la consiguiente politización de lo privado, tanto *La Bandera* como *Tributo* se encuentran más allá de estas estrategias. Así como las madres, esposas, hermanas e hijas salían a buscar a sus maridos desaparecidos durante la dictadura, poblando espacios físicos que se encontraban vaciados de toda participación colectiva, espacios sin ciudadanos, así salen estas autoras a poblar lo colectivo a través de una participación social que se daba en la letra, en la escritura, posiblemente uno de los últimos espacios que les quedaban para poblar. Con ello, se establece un sistema de redes de solidaridad entre distintas prácticas, de distintos sectores: Madres de Plaza de Mayo, Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, colectivos de mujeres en el ámbito de lo popular, etc., en relación directa con estas hablas poéticas, las cuales ya no moran en lo privado sino que circulan por lo público, configurando nuevos sujetos y principalmente desestructurando viejas estructuras binarias como lo es lo público y lo privado, haciendo que sus límites empezaran a difuminarse. Ellas circulan y esa circulación hace que estas dicotomías empiecen a naufragar en estos nuevos escenarios. Interesante por cuanto eso

implica tener que establecer formas de aproximación crítica diferentes hacia estas prácticas y estos discursos, ya que viejos y tradicionales códigos quedan obsoletos.

A partir de lo anterior es que hemos creído necesario leer estas dos producciones desde el concepto de Pierre Bourdieu “Campo intelectual”, en conjunción con la perspectiva de género que brinda Joan Scott. Estas dos aproximaciones permiten entender que la escritura de estas poetisas no ha sido un hecho aislado sino todo lo contrario, hablas que entran en relación con otras escrituras desplegadas en dictadura, por lo tanto, su función y también su valor se establece relacionadamente. Estos conceptos permiten entender a la crítica que estas producciones también son el resultado de la pertenencia a un sistema mayor, sistema que no puede ser obviado y que dice relación con estructuras de poder al interior de este mismo campo. Estructuras que son tensionadas por estas escrituras, de ahí la necesidad de ampliar también la noción de texto incluyendo sus condiciones de posibilidad, es decir, aquel contexto que ambivalentemente permite y censura a la vez estas prácticas. Así, la noción de género se establece desde las representaciones culturales y políticas que se tienen de los sexos, representaciones que son históricas, pero también representaciones que funcionan como dispositivos de poder, los cuales son portados no únicamente por la dictadura y sus mecanismos represivos, también es la institución literaria y el mismo mercado el que porta mecanismos censuradores dirigidas hacia ciertas prácticas que se salen de un canon establecido. En este caso, sistemas de exclusión que operan contra producciones literarias de mujeres, exclusión que opera de dos formas, o se las integra a un sistema mayor homogeneizante, lo que impide la especificidad, o bien una censura explícita que las devuelve al ámbito de lo privado. Lo paradójico es que estos mecanismos de exclusión son representados por un sistema literario que a su vez también es marginal y excluido, dada las restringidas condiciones culturales del mercado editorial en dictadura en estos países.

Con esto, la crítica, y es lo que hemos querido hacer nosotros, lo que intenta hacer es plantear un escenario donde resuenen aquellas hablas femeninas escritas en los ochenta, permitiendo que las voces de esta otredad también pasen a formar parte de una cultura de lo nacional, sin por ella fijarlas en una coordenada inamovible. Una crítica que permita el tránsito de estas escrituras entre el espacio de su producción -lo marginal- hacia espacios que escapen de la censura, tanto de la estatal como de la censura establecida por la misma institución académica. Así, como decíamos más arriba, es posible establecer un cierto paralelo relacional entre las prácticas excluyentes de un gobierno autoritario, las de un mercado cultural y ciertas prácticas académicas. La ironía es que esta misma Universidad, cuya función y rol social disminuye considerablemente en dictadura, es la que mantiene discursos de integración hacia sectores más postergados; sin embargo, en la práctica se establecen cánones que perpetúan espacios de represión y marginación, como lo fue con las producciones de mujeres.

La tarea crítica opera justamente sobre este escenario, debe hacer hablar a los textos sobre la represión, escapando a la censura, haciendo proliferar las voces que han sido obturadas y contaminando el campo intelectual y literario, lo que obliga a reconfigurar espacios de saber y lo que provoca ciertos desequilibrios en las delimitadas fronteras entre la cultura oficial y la marginal. Fronteras que nunca son del todo impermeables; límites inestables que crean fisuras por donde se cuelan representaciones sobre la diferencia. Ese ha sido uno de los horizontes de este estudio. Así, estas producciones empiezan a poblar espacios impredecibles, no sólo lo privado y marginal, además el espacio social de la escritura, el espacio público de la edición y autoedición, el espacio político de la clandestinidad y del exilio, el espacio solidario de los recitales de poesía, etc. Con lo que

también entran a disputar parcelas de poder al interior de esta misma marginalidad, en tensión con las otras producciones que se daban en aquella época; escrituras tanto de mujeres como de hombres.

Con esto, se produce una circulación de producciones marginales que configura nuevos lazos de solidaridad, nuevas voces que atienden al diálogo, en lo que es un atentado flagrante contra la dogmática representación que la dictadura tenía de lo Otro. Los textos de Hernández y de Bellesi lo que provocan es la proliferación de lo heterogéneo, y esta diferencia no está dada únicamente por las formas de las escrituras; creemos que la literatura femenina en dictadura es también discurso crítico, más allá del uso de recursos que fomentaba una relación oblicua con la realidad (elipsis, alegorías, alusiones), evitando estratégicamente una máquina censora. Estos textos no se dirigen directamente hacia lo real, lo enmascaran, lo rodean, lo simbolizan, lo que lleva más que a otorgar respuestas coherentes sobre las experiencias, a construir zonas de reparación y poblar espacios que habían sido tomados por el horror y por el olvido. Como veíamos en el capítulo de *Tributo del Mudo*, el sólo hecho de escribir en dictadura es ya establecerse como Otro(a), más allá de las intenciones concientes y programáticas de cada autora, lo que siempre es importante. Escribir es ya un gesto performático cuando se hace en un contexto donde no hay circulación de cuerpos ni de discursos. Escribir es escribirse, constituirse en la diferencia. Producciones que también obtenían su valor por el hecho de poblar espacios colectivos vedados (textos que eran significativos porque eran simplemente *leídos* por la comunidad) y no únicamente por el hecho de la consabida despolitización y falta de sentidos imperantes en esa época.

Tanto el texto argentino como el chileno atentan contra el monólogo dictatorial. Frente a la cerrazón de significados, la apertura de estas producciones poéticas que apelan e interpelan al otro (los mismos textos son un otro) y lo hacen construir significados desde su propia posición. Esta tesis da muestras de aquello. Ahí donde la dictadura intentaba militar y políticamente cerrar los espacios de lo público, con una lógica centrada en el privatismo y la familia, ámbitos donde los sujetos deberían circular y relacionarse, *La Bandera* responde con un emblema que recorre y enumera espacios públicos urbanos –chilenos- que remiten a una geografía del horror, como lo fueron los centros de detención, el Estadio Nacional, regimientos, fosas comunes y entierros marinos. Por su parte, *Tributo del Mudo* apuesta por un espacio ficticio de ensoñación, asociado a la geografía del Delta, donde resuenan como ecos las experiencias y los hechos de la dictadura argentina. Este último paisaje no se desvincula de los acontecimientos; es más, toda esa naturaleza se encuentra en íntima relación con los sucesos acaecidos en ese momento: ríos que se vuelven de color rojo; aves que devoran a sus crías; tiempos estacionales que traen malos y negros augurios, etc. Como vemos, producciones poéticas femeninas que no le dan la espalda ni a la historia ni al presente, ni a lo público ni a lo privado, iluminando ciertos espacios de una dictadura que encontraba en la opacidad, la ambigüedad y la pobreza de sentidos el lugar ideal de toda situación comunicativa, siendo una comunicación por excelencia unidireccional.

Debido a lo anterior, tanto *La Bandera* como *Tributo* establecen una mirada estrábica sobre dos aspectos íntimamente relacionados. Por un lado centran su atención sobre la historia que se encuentran narrando; y por otro lado, la mirada se concentra en las formas que puede asumir ese relato, sus modalidades de representación. Una historia y su narración que inquiere sobre las causas del estado presente, pero no para desarrollar una respuesta total y orgánica sino para establecer una posibilidad fragmentada que entre en relación con otras respuestas dadas por otros textos. Aquí creemos ver una de las características de la poesía y narrativa de esa época, la necesidad de vincularse a través

de respuestas que no sean completas sino insuficientes y precarias y en esa conciencia de precariedad (tan precaria como lo ha sido la experiencia histórica), dirigirse al Otro para establecer en conjunto una narración, un frágil sentido y por lo tanto una perspectiva de alcance un poco mayor en tanto visión colectiva. Esto se aprecia en la medida en que esta inquietud era compartida no sólo por la literatura y la ficción; las ciencias sociales y el ensayo compartían inquietudes e interrogantes al interior de un tejido común. ¿Cuál era la lógica interna -sus sentidos- de aquello que la dictadura militar llamaba tan simplemente el caos?

La narrativa de ese tiempo, y con ello los textos que hemos estudiado, no buscaban tanto restaurar nostálgicamente una totalidad de sentido sino más bien dar cuenta de esa pérdida de perspectiva histórica, de ese estado de las cosas, de ahí la imposibilidad de instaurarse como narrativas que proponen verdades totalizantes, ya que el sustrato de sentido es más bien variable y nomádico, lo que atenta contra el monólogo dictatorial y lo que favorece la diseminación de lecturas y la variedad de interpretaciones. Por eso hemos querido integrar en los capítulos referidos a los textos un apartado que escenifique lo que han sido las distintas recepciones de estas producciones, dando cuenta de un espectro crítico bastante amplio y heterogéneo. Que las hablantes que se constituyen en estos textos se presenten de manera fragmentaria para insertarse en textos asimismo fragmentarios (aunque totalizadoras temáticamente) da prueba de lo dicho anteriormente.

El tener como objeto de estudio a dos producciones, si bien habla de un *corpus* reducido, permite la exhaustividad del análisis y la aplicación de las categorías que hemos hecho intervenir en este trabajo. Así, nos permite demostrar que la lectura que se hace de estos textos es también histórica, es decir, se inscribe en un horizonte de expectativas, que pertenece al horizonte de la crítica, al horizonte del campo intelectual y sus relaciones tensionadas de poder, al horizonte del género y sus representaciones e incluso al horizonte de un público general no especializado. De ahí que nuestro trabajo haya sido producido bajo las condiciones concretas que se dan después de veinticinco años de ser escritos estos textos poéticos. Este es nuestro presente y no la dictadura misma como contexto de las producciones poéticas femeninas que hemos revisitado. Con ello, nuestra narración pasa a formar parte de otras construcciones de sentido. Construcciones que tienden invariablemente a tomar conciencia que en estos textos lo real es siempre problemático. Elvira Hernández y Diana Bellesi vislumbran lo real como aquel escenario donde es posible desplegar sus escrituras; sin embargo esta misma escritura da cuenta de la imposibilidad de abarcar ese espacio de forma completa, lo que reafirma nuestra postura de entender estos textos como aproximaciones de sentidos incompletos al interior de un campo intelectual regido por relaciones de poder basadas en las representaciones de género. Si se presenta una verdad en estos textos, se hace a condición de entender que esta misma verdad es parte de un mosaico mayor de sentidos, los cuales entrarán en diálogo y tensión con otros precarios sentidos, lo que hace de la verdad un asunto colectivo y por lo tanto histórico e inestable.

Frente al estallido de las certidumbres que se encuentra sostenida por una transición epocal, transición que hemos considerado, siguiendo a ciertos autores, como el paso de la modernidad a la postmodernidad, o dicho de otra forma del paso del Estado al Mercado, y en la cual la dictadura se encuentra inserta activamente, tanto Hernández como Bellesi dan cuenta de este desquiciamiento de la experiencia, desquiciamiento no entendido como su desborde psicótico sino como la imposibilidad a la que se enfrenta el (la) sujeto de poder narrar los acontecimientos que ha vivenciado o padecido en un contexto militar, patriarcal y latinoamericano. Sujetos colonizados por una estructura verticalista y falogocéntrica,

que escriben para narrar la imposibilidad de transmitir esa experiencia, declarando la imposibilidad de declarar

Come moscas cuando tiene hambre La Bandera de Chile

en boca cerrada no entran balas

se calla

[...]

(LBC. p. 14)

[...]

Agua de miel bebida

en un lago donde queman

y enceguecen los ojos y los labios.

Nadie entra aquí con las palabras.

[...]

(TM., p. 51)

Con esto, la escritura de estas poetas se transforma más que en la búsqueda de un sentido, como ha creído parte de la crítica, en la construcción de un sentido, visto el sentido como un mosaico a resolver. Así, las interpretaciones se vuelven, en el interior de una cadena metonímica, versiones de la historia donde un significante nos remite a otro significante, impidiendo la cerrazón de significados. Lo interesante es notar que ambos textos, si bien se encuentran en tensión con las otras producciones contemporáneas escritas en dictadura, ya que se encuentran, como decíamos, disputando un espacio en el campo intelectual, comparten con estas mismas producciones la reticencia a creer que la experiencia dictatorial se pueda expresar en términos realistas o miméticos. La relación que guardan con lo real es conflictiva y por ello la escritura oblicua. Escritura que no necesariamente surge -como también lo ha creído cierta parte de la crítica citada- para escapar de una censura explícita impuesta por los organismo del Estado o bien para evitar una censura implícita que emanaba de la institución académica, sino que justamente porque los códigos tradicionales de comunicación se encuentran obturados por parte de la lógica militar, siendo que entre esos códigos se encuentra la escritura ficcional.

En concordancia con lo anterior, cuando aparecen estas nuevas narrativas se empieza a vislumbrar la necesidad de modificar los códigos de lectura tradicionales, teniendo que desechar la búsqueda de sentidos totalizantes, renunciando a estructuras binarias que antiguamente conformaban el imaginario de un texto narrativo, lo que implica que estas

nuevas narrativas producidas en dictadura reclamaban un nuevo lector, que entendiera que estos textos (los estudiados y los que se encontraban dentro del contexto) finalmente hablaban *sobre* el poder, lo que éste tendía a censurar y a naturalizar. Textos que realizaban el tránsito entre la experiencia padecida y la experiencia transmitida, hecha discurso, o bien daban cuenta de la imposibilidad de este tránsito. Una Elvira Hernández, que al ser detenida por los organismos de seguridad del Estado, sufre una doble censura: el poder ejercido sobre el cuerpo biológico⁹⁹ y el poder ejerciéndose sobre el cuerpo textual¹⁰⁰. Una Diana Bellesi que vive en sí misma la experiencia de un exilio autoimpuesto en el escenario de un periplo que realizó por toda América, y la consiguiente reclusión en la geografía del Delta cuando regresa a la Argentina. Exilio y reclusión que terminan siendo escenificación metonímica de la condición de las mujeres en el tablado autoritario.

Escrituras del mercado.

Como veíamos en los capítulos anteriores, la escritura se transforma en un espacio social más, que nuestras autoras y las otras autoras citadas pueblan en el despliegue de sus hablas. La mujer sale del ámbito de lo privado en busca de sus maridos, hijos y hermanos desaparecidos, iniciando una circulación por el restringido y sitiado espacio dictatorial. Conformando colectivos sociales y populares, sobre todo en la periferia urbana, interpelando a la autoridad e interpelando la concepción y representación que esta misma autoridad militar tenía de lo femenino: una representación que asociaba –y limitaba– lo femenino a la reproducción de los cuerpos, cuerpos que lógicamente debían ser docilizados por la misma tarea pedagógica de las mujeres, tanto en lo social (discursos dirigidos a la enseñanza primaria y secundaria) como principalmente a la docilización en el ámbito privado, lugar ideal desde donde la mujer tenía un lugar asegurado en el espectáculo autoritario. Metáforas referentes al ámbito de lo privado y familiar abundaban, conformando un imaginario íntimo de lo público, donde el estado deviene familia y el dictador transfigurado en un padre.

¡Cómo va a estar ausente la mujer, si se trata de un nuevo nacimiento. La estamos llamando para que sean las madres de la República, para que le enseñen a caminar, le enseñen a pensar, le enseñen a sonreír!¹⁰¹

Pues no sólo las mujeres salieron al espacio público, iniciando una actividad política; hubo, por otra parte, un sector que inició una producción poética y narrativa ficcional, además de incursionar en el ensayo y en la crítica cultural, en lo que fue claramente otra de las participaciones públicas de las mujeres en ese tiempo: el espacio social de la escritura

⁹⁹ Paradójico en tanto la tortura, que buscaba ejercer un poder y un control total sobre los cuerpos, no buscaba en un primer momento silenciarlos sino todo lo contrario, hacerlos hablar (“cantar” es la angustiante metáfora) y en el culposo despliegue de esa habla, delatar.

¹⁰⁰ No olvidemos que *La Bandera de Chile* circuló clandestinamente hasta alrededor de 1991, año de su edición en Argentina.

¹⁰¹ ***Discurso pronunciado por el Alte. Massera, con ocasión de la inauguración de la primera escuela naval para mujeres en Salta. Extraído de La nación, 21 de junio de 1977. Citado por Claudia Nora Laudano. Las mujeres en los discursos militares (1976-1983). Buenos Aires: La Página, 1988. p.34***

[...]

La Bandera de Chile escapa a la calle y jura volver

hasta la muerte de su muerte (LBC., p. 28)

Estas poetas se apropiaron de una palabra y de una función que no les pertenecía, empezando a escribir no sólo su propia exclusión, transmitiendo una experiencia marginal histórica en donde la condición de colonizada por una cultura patriarcal la configuraba como individuo marginalizado. No sólo era una escritura que denunciaba los distintos sistemas de exclusión, yendo éstos desde una cultura falogocéntrica hasta, lo hemos dicho, una institución literaria y académica que reproducía los mecanismos autoritarios, tan segregacionistas como tradicionales en sus códigos de recepción.

Excurso. Se me podría objetar que la Universidad estuvo intervenida por los canales propios que mantenía la dictadura en la fantasía del control total. Control y censura que si bien eran y son imposibles –por esas fisuras se proyectan de hecho las escrituras de las que nos hacemos cargo-, por lo menos eran lo suficientemente significativos como para reproducir los modelos y prácticas dictatoriales al interior de la Academia. Y si bien esa objeción no estaría del todo errada, lo planteado en esta tesis es la convicción de que muchas de esas prácticas se mantuvieron en el período postdictatorial, lo que nos hace dudar de si realmente fueron prácticas y discursos que pertenecían únicamente al ámbito de lo dictatorial y militar, perteneciendo verdaderamente a patrones culturales arraigados desde períodos anteriores, que simplemente se visibilizaban más en tiempos dictatoriales. Es difícil responder esa pregunta en este estudio, pero por lo menos la interrogante queda establecida. *Fin de excurso.*

Así, la producción literaria no remitía sólo a la denuncia, también permitía configurar un espacio mayor que brindara una perspectiva más amplia sobre los acontecimientos que se venían dando en ese período, en lo que es una clara función histórica. Una enunciación que denunciaba, pero que a la vez tenía la capacidad de escenificar las propias representaciones que se hacían del imaginario simbólico y material de la dictadura. No sólo una nueva habla sino además una nueva visión, estableciendo habla, visión y práctica (aunque creemos que el discurso es también una práctica). Elementos que conforman la nueva subjetividad de la que hablábamos en los capítulos precedentes.

Sin embargo, la apropiación de un lenguaje que ha sido esquivo históricamente no es un proceso fluido ni exento de conflictos; al contrario, este proceso de agenciamiento de una palabra vedada es bastante violento. Contra la desconflictivización que se ha querido ver en este punto, surgen las producciones de Hernández y Bellesi, con un lenguaje incipiente, poco estructurado en la fragmentación que van sufriendo los poemas. Fragmentación que hemos visto corresponde no sólo a la alegorización de un tejido social arruinado, donde la dictadura anuló los canales de comunicación tradicionales entre los sujetos que circulaban en los ochentas, impidiendo la conformación de ciudadanos que habitasen políticamente lo social; también la fragmentación aludía a una conciencia narrativa que ya no encuentra en la totalidad orgánica un referente significativo que sirva como modelo para la narrativa de la época. Mosaico, collage, fragmentos, ruinas, lo inconcluso y los procedimientos de montaje serán parte del imaginario textual que estas poetas incorporen a sus escrituras como condiciones de posibilidad, dejando al descubierto los mecanismos de producción que las hacen posibles, técnica tan postmoderna por lo demás: una obra, o mejor deberíamos hablar de artefacto, que devela el secreto de su propia composición, dejando al descubierto

los procedimientos que la hacen posible. Creemos que este procedimiento obliga a la crítica a reestructurar ciertas aproximaciones sobre el texto; si antes se buscaba un sentido último y enigmático en la escritura, sentido que sólo podía ser encontrado y transmitido por el crítico especializado, ahora la profundidad se encuentra en la superficie: “La Bandera de Chile es exhibicionista por naturaleza” (p. 15)

Justamente lo que exhibe esta escritura es esa apropiación de la palabra. Pero, decíamos, no es un proceso natural sino violento, balbuceante en una autora, salival en la otra, este mecanismo da cuenta de una carencia: la de un lenguaje que nombre no ya una esencia femenina sino una experiencia histórica, para dejar de ser la *gran hablada*. Aquí hemos querido ver también la politización de estas escritoras, transgresión en tanto estas hablas que se van conformando se oponen al discurso grandilocuente y monológico de la máquina dictatorial. Si uno de los mecanismos de exclusión que tiene el poder es sustraer la voz a aquellos sujetos o colectivos que sostienen un discurso a contrapelo del lenguaje oficial, tanto *Tributo del Mudo* como *La Bandera de Chile* sostendrán una palabra que porte la diferencia, palabra que en ciertos momentos bastará para nombrar la exclusión, visibilizando y haciendo histórico lo que el poder quiere naturalizar y normalizar

A la Bandera de Chile la mandan a la punta de su mástil [...] LBC., p. 16) A la Bandera de Chile la tiran por la ventana [...] (LBC., p. 17) [...] Puedo escribir poemas, lo sé, con las voces y los días que cayeron en el tobogán de sueño de los años, en esta rústica mesa de madera donde reposan nuestras manos. (TM., p. 21)

Creemos que este lenguaje en ciernes no sólo funcionará como enunciación y conformación de subjetividades, además de denuncia y mirada histórica sobre los acontecimientos de dicha época. Este lenguaje permite conformar y mantener una memoria por sobre la amnesia que impera en los tiempos de dictadura y en los tiempos postdictatoriales. Decíamos que las dictaduras, en Chile más que en Argentina, impusieron un modelo económico neoliberal, donde el Estado sufría fuertes restricciones a favor de la violencia emergente del mercado. Modelo que para algunos autores revisados (léase Avelar, Braidotti), y nosotros adscribimos a eso, tenía que ver con la transición de la modernidad a la postmodernidad.

Pues bien, el mercado también opera con una memoria propia, memoria que llega hasta nuestros días y que consiste en una memoria vaciada, que en retrospectiva blanquea los trágicos sucesos ocurridos en cada país. Una memoria que se rige por la lógica de la amnistía y por ello es una memoria que exige reciclar los traumáticos acontecimientos, resistiendo aquello que no favorece la libre circulación de los objetos y mercancías que se transan en el mercado neoliberal. La memoria, y con ella las escrituras de estas poetisas, atenta contra este movimiento, ya que impide el olvido al integrar un tiempo más retardado, donde en esa dilación surge lo reprimido. Estos textos poéticos se plantean en contra de una memoria entendida como mercancía. La escritura no sólo fija lo sucedido sino que además estructura una memoria que surge desde la visión de una condición excluida y marginal, que ha padecido, en el caso de Hernández, la experiencia del poder autoritario sobre el propio cuerpo. Esto último es también una de las vías de hacerse sujeto: recordar el horror en uno mismo, configurando un cuerpo que en Bellesi será goce y exposición, mientras que en Hernández el mismo cuerpo se textualiza como campo de batalla, un territorio minado.

Ambas poetisas se encuentran en ese período difuso que va de la modernidad a la postmodernidad, y por eso hemos entendido que realizan un tránsito que va no sólo desde el ser marginales hasta la constitución de su subjetividad (el hacerse sujetos), sino además se encuentran realizando este otro tránsito epocal, lo que las convierte en sujetos

transicionales, sujetos perplejos ante la experiencia de la dictadura y su implementación revolucionaria y sangrienta de un modelo que no había tenido precedentes en la historia de cada país. De ahí que compartamos la noción de Rosi Braidotti (2000), de nombrarlos como sujetos nómades, cuerpos que se encuentran cruzando límites que hasta hace poco tiempo eran bastante claros y que de un momento a otro empiezan a difuminarse, lo que permite cruces y contaminaciones

El sujeto nómade es un mito, es decir, una ficción política que me permite analizar detalladamente las categorías establecidas y los niveles de experiencia y desplazarme por ellos: desdibujar las fronteras sin quemar los puentes. La elección de esta figuración lleva implícita la creencia en la potencia y la relevancia de la imaginación, de la construcción de mitos, como un modo de salir de la estasis política e intelectual de estos tiempos posmodernos. Hoy las ficciones políticas pueden llegar a ser más efectivas que los sistemas teóricos.¹⁰²

Sujetos que a contrapelo de la lógica mercantil que desecha todo resto del pasado, escenifican narrativamente un duelo, lo que conlleva necesariamente una escritura en sordina, oponiéndose al espíritu eufórico y maniaco del mercado: no hay tiempo para - ni deseo de- recordar. Los cuerpos del mercado son cuerpos que se vuelven obsoletos rápidamente, y todo lo que recuerde lo pretérito debe ser desechado en aras de un presente constante, de ahí la incomodidad nacional frente a esos cuerpos desaparecidos que todo el tiempo nos devuelven una imagen en la que un país no se quiere reconocer. Por ello el malestar en nuestra cultura frente a ese puñado de Madres obsoletas y anacrónicas que pretenden hacer surgir el pasado en medio de la vorágine consumista actual: es difícil para un país digerir el tema de los detenidos-desaparecidos, transformándose estos grupos en síntoma social de lo reprimido. Con esto, el proyecto de las letras, específicamente las producciones de estas poetas, también se va arruinando, ya que entra dentro de aquellos mecanismos que pretenden, entre otras cosas, revisar el pasado, haciéndolo aparecer fantasmalmente en el presente, lo que corroe la máquina neoliberal. Si para Walter Benjamín la modernidad se establecía en la medida de la imposibilidad de transmitir, y por lo tanto narrar una experiencia, para nosotros en la postmodernidad esa decadencia del arte de narrar estará dada en la medida en que esas narraciones sean integradas por el mercado, y ya que son integradas por el mercado, dejan de ser narraciones transmitidas y pasan a ser narraciones consumidas. Esto es lo que proponen nuestras autoras, una escritura que nos interpela acerca de la imposibilidad de escribir, proponiendo un proyecto y un espacio común, donde la poesía no sea mercancía consumida sino narración y sentido compartido.

Por eso el tono adánico que encontrábamos en estos poemas. El surgimiento ficcional de un mundo que sirve para (d)enunciar y escenificar, en el caso de *La Bandera*, y de un mundo que permite el entramado de nuevas relaciones, más humanas en el contexto de la dictadura, como es el caso de *Tributo*. Pero siempre apelando a un Otro, en lo que es una clara intención dialógica de constituirse como sujeto frente a otro sujeto. Estos textos comparten la idea de que no hay nacimiento y desarrollo de la subjetividad si no lo es con otras subjetividades, no hay un yo sin un tu. Lo que hace que estas producciones sean políticas a condición de transitar por lo estético, politizando sus propias producciones en tanto enunciaciones de sujetos excluidos y marginalizados de lo oficial y de lo público. Escrituras que reivindican el arte de narrar en el contexto de una derrota histórica, representada por las dictaduras que se sucedieron en Argentina y en Chile; el arte de narrar en el contexto de una modernización acelerada que prescindía cada vez más de

¹⁰² Rosi Braidotti. *Op. Cit.*, p. 30-1.

un arte que no fuera técnico y reproducible. Es más, el mismo mercado reposa sobre esta negación de lo narrativo, y no sólo eso

...descargas eléctricas en los genitales, ejecuciones falsas, violaciones, palizas, submarinos, humillaciones de varios tipos, tortura en niños y mujeres embarazadas, tortura a menudo aplicada a prisioneros encapuchados, asistida por médicos y convertida en verdadera ciencia. Puede que no sea inútil decir todo esto una vez más, para que se recuerde el terreno histórico sobre el que reposa el mercado actual.¹⁰³

Tributo del mudo y La Bandera de Chile escriben sobre este escenario, con una retórica antidictatorial que narra la atrocidad en sus propios términos (no ciñéndose al discurso patriarcal ni clerical de la dictadura), y por lo mismo impidiendo el olvido de estos hechos. En la medida en que despliegan sus propias enunciaciones, favorecen la irrupción de una memoria histórica y colectiva. La memoria de un horror, la memoria de un sinsentido, de ahí un lenguaje que algunos críticos han leído como alegórico, pero no en tanto lenguaje cifrado que escapa a la censura sino un lenguaje alegórico que permite dar cuenta de una imposible totalidad, de una falta básica que hace por un lado imposible narrar lo vivido, pero por otro, permite representar ficcionalmente la improductividad de lo literario en los tiempos del Mercado. Por ello, no hemos querido entrar en el tópico testimonial que acarrearán estos textos; si hay testimonio, es un testimonio en crisis, pero no advertida por el sujeto sino padecida por el lenguaje. Las experiencias que estos sujetos han vivenciado en las dictaduras del Cono Sur las ha llevado a elaborar una poética del silencio. Poéticas angustiosas que intentan dar cuenta de la limitancia del lenguaje, sobre todo cuando es un lenguaje patriarcal. Angustiosas porque todo intento de representación es volver a circular por la experiencia padecida, y ya que esa experiencia es irreductible (objeto inaccesible) al lenguaje, se vive -según la idea de Avelar- como una traición al propio dolor y al dolor de los demás

El sobreviviente de la hecatombe es víctima de esa parálisis simbólica: nunca narra lo que hay que narrar. La narrativa estaría siempre atrapada en un plus o en una falta, excesiva o impotente para capturar el duelo en toda su dimensión. Llevar a cabo el trabajo del duelo presupone, sin duda, la elaboración de un relato sobre el pasado, pero el sobreviviente del genocidio tiene que enfrentarse con un escollo [...]: la trivialización del lenguaje y la estandarización de la vida, que vacían de antemano el poder didáctico del relato y lo sitúan en una aguda crisis epocal.¹⁰⁴

De lo anterior ya podemos señalar que tanto el texto argentino como su contraparte chilena se encuentran desmoronando uno de los –que pensamos serían- pilares de la vuelta a la democracia: el olvido de la experiencia de las víctimas. El sacrificio de tal dolor, si es acaso posible, sería una de las condiciones para lograr la mal llamada transición democrática. Pero en la medida en que se configuraron textos que dejaban la huella del signo autoritario, tal transición no es posible, o si lo es pero mediana y precariamente, es decir, sacrificando la justicia a cambio de hacer circular una culpa colectiva experimentada –lo decíamos- como malestar, que parafraseando al incómodo Hamlet podríamos expresar como “algo huele a podrido en el Chile democrático”, siendo lo podrido no tanto la borradura textual ni el olvido sino el intento cotidiano y mercantil de vivir precisamente con esa desmemoria. Una mala

¹⁰³ Idelber Avelar. *Op. Cit.*, p. 92.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 282.

conciencia ahogada ahora no en viajes a Miami, a la usanza clasemediana en tiempos de dictadura, sino ahogada en la fantasía adquisitiva y democrática que brinda el modelo¹⁰⁵, que apunta justamente a eso: miamizar la vida, ofertando el presente versus un pasado que está obsoleto y fuera de moda. Pues bien, será en medio del olvido eufórico del carnaval económico, que nosotros introduciremos sus hablas para sintomatizar los acontecimientos históricos ocurridos en los setenta y ochenta y por lo mismo resemantizar un presente que es vivido como pura actualidad. El lenguaje se establece, en estas poetas, como un vehículo discursivo, pero también como escenario de un trabajo estético.

Campo y género.

En ese contexto de escritura, nos ha parecido pertinente plantear el escenario desde la perspectiva del concepto de Bourdieu, el campo intelectual. Si bien la geografía literaria y cultural a la que se enfrentan estas poetas en cada país son distintas, dependiendo de la relación que haya establecido este campo con el proceso dictatorial (grados de censuras, grados de intervención de las Universidades y del mercado editorial, emergencia de movimientos feministas o ausencia de ellos, etc.), es claro que ambas autoras se encuentran inmersas en un espacio atravesado por fuerzas diversas que configuran esa misma área. Fuerzas que al relacionarse mantienen una tensión constante al interior de este campo y que permiten también dar un marco a las producciones que hemos analizado. Lo que ayuda a vislumbrar un texto o una producción e incluso un corpus mayor como una generación u una obra autoral, como producto no sólo del genio de un autor individual (concepto romántico y hasta estructuralista en los estudios literarios, ya que sólo remite al texto) sino también como resultado de fuerzas relacionales que pueblan ese mismo campo. Así, *Tributo del Mudo* y *La Bandera de Chile* se establecen en relación y oposición a una serie de otras obras y otros autores y autoras de su época; es más, hemos arriesgado una hipótesis, planteando que estas relaciones del campo pueden extenderse a autores y obras de otras épocas, ya que estos textos poéticos se encuentran dialogando con su contemporaneidad (relaciones horizontales) pero también se establecen diálogos e influencias con textos pasados (relaciones verticales), lo que amplía y enriquece el mismo campo, favoreciendo una crítica más amplia que permite, finalmente, dar cuenta de más sentidos al interior del mismo texto, favoreciendo el diálogo crítico entre las recepciones de estos textos. Este ha sido una de las líneas de nuestra escritura.

En relación directa con lo anterior, y entendiendo que cada obra y texto es también comprensible a partir de sus fuerzas relacionales al interior de este campo, no podemos dejar de lado, al momento del análisis, alguna categoría que nos permita vislumbrar la importancia de recalcar que estas producciones fueron elaboradas por mujeres. Posiblemente para una parte de la crítica literaria no sea más que un dato de la causa, que es justamente con el imaginario con el que se encontraba Diana Bellesi y otra poeta, Alicia Genovese, al momento de publicar; sin embargo, para nosotros es un hecho capital, y por lo mismo nos hemos tenido que hacer cargo de esa especificidad sin caer en esencialismos que nos hubieran mantenido presos al interior de la lógica patriarcal conservadora, lógica encontrada muchas veces al interior de la misma institución académica, lo que

¹⁰⁵ La paradoja radica en que, supuestamente, lo único democrático es el Mercado, porque vende la fantasía de la igualdad. Si todos podemos acceder a todos los bienes, crédito mediante, luego todos somos iguales, desapareciendo las clases sociales y las diferencias.

también nos hizo dudar y a la vez plantear ciertas relaciones discursivas y prácticas entre institución literaria académica y estado autoritario, en lo que respecta al precario grado de elaboración de la diferencia, en lo que respecta a la poca capacidad de entender que las condiciones socio-políticas no son igualitarias y menos horizontales sino cruzadas por estructuras verticalistas y colonizadoras. Y que por lo mismo, esas condiciones se reflejan necesariamente en la escritura.

Con -y por- ello, hemos trabajado con el concepto de género de Joan Scott, ya que permite enlazar la noción de campo con el concepto de género que desarrolló esa autora, el cual dice relación con relaciones jerárquicas cruzadas por representaciones de poder que van configurando precisamente el imaginario simbólico y material de la diferencia. Con el concepto de género, el cual podemos asociar históricamente al desarrollo de los movimientos feministas, se nos abre una serie de posibilidades teórica-explicativas de corte crítico, pero además de posibilidades de denuncia, que es justamente lo que también se encuentran realizando, en mayor o menor medida, nuestras poetisas. Un concepto que también es capaz de integrar una fuerza reivindicativa a sus objetos de estudio, en lo que es una de las características principales que hemos advertido a lo largo de todo nuestro trabajo: la veta profundamente política –sin llegar a la consigna- de estas producciones y de otras que conformaban el mismo campo intelectual. Y con ello dos consecuencias que se daban en relación a esto. En primer lugar, que en cuanto producciones políticas al interior del campo, creemos que estos textos entran en tensión no sólo con otros textos producidos por hombres (los cuales estadísticamente publicaron más durante la dictadura), sino que también entran en tensión con otras producciones femeninas.

Lo anterior nos lleva a postular, en segundo lugar, que la tensión que mantenía el campo intelectual y el campo de poder, no estaba dada solamente en términos de producciones de mujeres versus producciones de hombres, ni tampoco únicamente entre producciones al interior de una escritura femenina. La tensión que generaba el campo¹⁰⁶ se daba, principalmente, entre el tipo de escritura que integraba y perpetuaba modelos patriarcales, clericales, monologizantes y tradicionales (claros elementos que configuraban el estado dictatorial) versus producciones que integraban una escritura dialógica, inclusiva y descentrada de lógicas falocéntricas. Ambas escrituras podían ser elaboradas tanto por hombres como por mujeres, aunque -digámoslo- existió una significativa correlación entre el primer tipo de producción descrito y la escritura de los hombres; y la segunda producción con una escritura femenina.

Así es como estas escrituras se van configurando en el entramado de otras producciones, conformando un escenario inestable que desde la marginalidad va a confrontar y desestabilizar discursos oficiales. Que el poder presenta fisuras, no es ya una novedad, pero que la marginalidad las presente es algo que tiende a obviarse o a silenciarse. Un campo intelectual marginal que no se presentaba como un espacio total y orgánico; las prácticas eran tan inestructuradas como efímeras (pensemos en producciones como las *performances*, los textos autoeditados y los clandestinos recitales de poesía, que evadían la hoja y su vulnerable censura por una circulación oral de la poesía, que la acercaba a lo coloquial), lo que hace imposible hablar de una resistencia programática. Esto, paradójicamente, iba ampliando los límites de este mismo campo marginal, en tanto para el poder estatal era más difícil enfrentarse a una precaria y azarosa marginalidad: es difícil controlar y censurar un campo que si bien aumentaba, era poco consistente en su resistencia.

¹⁰⁶ Tensión que también podía llegar a establecerse al interior de la misma comunidad literaria femenina, si es que se puede hablar de una comunidad literaria femenina.

Ya hemos hablado que en general estas producciones –y con ellos nuestras poetisas- se encuentran no sólo al interior de un malestar sin objeto, indefinido, dado por encontrarse situados(as) en una época transicional, la cual tenía que ver con el paso del Estado al Mercado. En el mismo sentido, existe cierta sensación de no vislumbrar completamente todo el horizonte de sentido de lo que se estaba escribiendo, y sin embargo y a la vez, la sensación y seguridad, por no decir certeza, de que aquello *debía* impostergablemente ser escrito. Esta percepción y diferencia entre lo real y la escritura, aumentada por el abismo que existía entre lo vivenciado y lo narrado (un lenguaje más allá y más acá de lo padecido biográficamente, pero nunca dando en el centro de aquello), hacía de la experiencia algo demasiado complejo como para desarrollar y reconstruir sentidos únicamente desde la literatura. Creemos que es esa una de las tareas de la crítica actual. La experiencia, y por qué no la realidad, eran demasiado complejas y contradictorias como para conformar un campo artístico e intelectual coherente, homogéneo y estable. Para quien quisiese llevar a cabo tamaña tarea en dicho momento, no sólo tenía que hacerse cargo de su propia contemporaneidad (parte de los setenta y los ochenta) con el tema de los derechos humanos sino además integrar épocas anteriores –épocas de mucha violencia social y política- que explicaban en parte lo que sucedía en ese momento, y ello tanto en el aspecto político como cultural y hasta moral.

Esto es lo que en la introducción llamamos, para usar el término de Raymond Williams, estructuras de sentimiento, referidas a experiencias difusas, agrupaciones no definidas de discursos y prácticas que todavía no se alcanzan a visibilizar por parte de una cultura oficial e incluso académica, y de las cuales el arte en general, específicamente estos textos poéticos, puede dar cuenta, en tanto emergencias de realidades. *Tributo del Mudo* y *La Bandera de Chile* instalan discursivamente una realidad que se encontraba en ciernes, escenificando el inicio de experiencias

...que cristalizan en circunstancias de vida transformadas por cambios en la estructura social, [y que] encuentran su expresión iluminadora, visible y sugerente en la productividad cultural...Nuestras reflexiones y discursos práctico-morales se ven afectados por esta productividad, precisamente porque sólo a la luz de tales innovaciones podemos decir qué deseamos realmente y, sobre todo, qué no podemos desear. Sólo en esta luz encontramos una expresión precisa de nuestros intereses.¹⁰⁷

Esa será entonces una de las intenciones tanto de la autora argentina como chilena: no sólo visibilizar prácticas y discursos que todavía no plasman en el imaginario simbólico de la cultura, con su poder de denuncia y su carga de resistencia frente a los discursos que operaban desde el poder; también será la necesidad de establecer y crear las condiciones necesarias para escenificar el propio deseo, impidiendo la histórica incorporación que lo femenino sufría del deseo del otro, vislumbrándose como una extensión del sujeto colonizador. Estos poemas instalan la diferencia en una escritura que permite el apropiamiento de un deseo propio, configurando una nueva subjetividad en el deshilachado entramado social del tiempo de la dictadura. Una subjetividad que empieza a circular –sobre todo a través de una resistencia popular- por entre las ruinas del colectivo, buscando no sólo los restos de su propia ciudadanía sino también conformando una postura política frente a una oficialidad que no alcanzaba a representársela más que como un

¹⁰⁷ Peter U. Hohendahl, "The Dialectic of Enlightenment Revisited: Habermas's Critique of the Frankfurt School", *New German Critique*, 35 (1985), pp 22 y ss. Citado por Beatriz Sarlo. "Política, Ideología y Figuración Literaria". En *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, 1987. p. 34.

cuerpo maternal con miras a la reproducción de más cuerpos docilizados y por lo mismo capaces de ser instrumentalizados por la lógica dictatorial, y todo esto adobado en la perspectiva del ámbito privado.

La Bandera de Chile no se vende
le corten la luz la dejen sin agua
le machuquen los costados a patadas

La Bandera tiene algo de señuelo que resiste
no valen las sentencias de los jueces
no valen las drizas de hilo curado

La bandera de Chile al tope. (LBC., p. 30)

[...]

Un aro de música para esta mañana.

Un viento del oeste

y la decisión de sostener la vida

entre los brazos abiertos. (TM., p. 33)

No es sólo resistencia lo que se aprecia en estas escrituras. Las producciones de estas poetas, que se dan en el marco del campo intelectual, aquel campo que decíamos se encontraba regido por diversas fuerzas –muchas antagónicas- y por las estructuras de poder que iban construyendo las representaciones de género, se vinculan definitivamente con esas producciones que integraban la diferencia en una producción dialógica, como es el caso de *Tributo*, donde hay más de una voz (la poeta china y la poeta actual) y aunque separadas por cientos de años, se apreciaban como hablas de un tiempo compartido, contemporáneas y solidarias. Y esto porque las condiciones en las que se desarrollaban sus biografías eran similares, un contexto de opresión donde ser mujer era quedar automáticamente excluida de ciertas prácticas que justamente ellas deseaban officiar: ser poetas. Es entonces en la narración de esta fábulas donde se va desarrollando una subjetividad y donde se va desplegando la apropiación de un deseo propio. Escribir era entonces encarnar un deseo, hacerse sujeto. Escribir era escribirse. Sin embargo, no es cualquier escritura, y veíamos en este estudio la importancia de estar sometiendo constantemente a juicio las condiciones de posibilidad de una retórica propia, para no reproducir mecanismos de exclusión y marginalidad al interior de la propia escritura, en tanto sabemos que muchos de estos mecanismos son portados por el mismo lenguaje.

Y si sumamos a lo anterior el hecho de que en dictadura se impone una crisis de la representación, crisis que veíamos escenificada en las neovanguardias de los ochenta¹⁰⁸, la tarea a la que se enfrentan estas poetas es cómo poder hablar de otra manera, cómo hablar otramante, siendo este otramante no sólo una experimentación *sobre* el lenguaje sino en lo medular cómo hablar *del* otro y *desde* el otro. Cómo integrar la experiencia de aquello que todavía no es sujeto histórico, sin caer –insisto– en un lenguaje que más que hacerlo aparecer y constituirlo, lo haga permanecer en la esfera anónima e íntima de un privatismo familiar, es decir, seguir usando un lenguaje dictatorial, que impide tanto la constitución de los sujetos excluidos como la estructuración de una huella mnémica que dispone y favorece los mecanismos del recuerdo. El lenguaje dictatorial es el lenguaje del progreso y en esa escritura no hay signos de lo que ha sido, sólo de lo que está aconteciendo; la escritura de la dictadura es puro acontecer vaciado de todo signo que pueda brindar sentidos históricos, a no ser que narre su propia fantasía militarista y patriarcal, mitificando un pasado glorioso – que siempre se establece en referencia a la derrota del Otro- donde la categoría del Estado-Nación es totalmente sacrificada por el concepto de Patria, noción que supuestamente ellos tendrían el deber supremo de velar, lo que da pie a sucesivas intervenciones políticas y sus consiguientes arbitrariedades en la historia de Chile, cuando han creído que el orden debía reestablecerse, a través del uso de las armas. Orden que debía imperar incluso por sobre -o contra- los mismos compatriotas.

Escrituras que en su balbuceante despliegue se encuentran documentando una vivencia y en cuanto documento se encuentran recogiendo y construyendo una memoria. Documento histórico que no lo es sólo de un(a) sujeto sino escritura que habla desde la condición de ser mujer y ser poeta en una dictadura latinoamericana. De esto, no postularemos que se habla por todo un colectivo genérico, pero si reconstruye un lenguaje que permite visibilizar las condiciones de producción en las que se insertaban tanto Bellesi y Hernández como las demás poetas que hemos nombrado fugazmente. Arrojar el rol de hablar por todas las mujeres poetas que producían en dictadura significaría, a nuestro entender, reproducir la lógica autoritaria en tanto se impone una voz por sobre las demás silenciadas, manteniendo un discurso monológico que paradójicamente se opondría a otro discurso monológico. Cada grupo social mantiene y produce su propia memoria, significativa para las vivencias de ese grupo, de ese colectivo o de ese campo. Por esto, y otras aristas, hemos postulado la noción política de estas poetas y sus escrituras, por el rol que empiezan a jugar en el escenario social y en el campo literario, ya que la memoria es también el constante y tensionado juego entre el recuerdo, el olvido, los imaginarios simbólicos y lo real. Las escrituras de estos textos también nos hablan de lo dicho y lo silenciado.

Veámos en el capítulo de Diana Bellesi que la dictadura produce metáforas que apelan a referentes biologicistas de corte médico, donde los significantes se van correlacionando unos con otros en la discursiva militar: a un cuerpo [social] enfermo hay que seccionarlo – o extirparlo- en alguno de sus miembros. Discursiva terapéutica de las Fuerzas Armadas que tendían a un silenciamiento de este mismo cuerpo. La mirada autoritaria no soportaba los síntomas de un cuerpo aparentemente enfermo, haciéndolo callar, y todo aquello que fuera síntoma, era silenciado, sacado de la circulación del mismo recuerdo, como es el

¹⁰⁸ En tanto emergía la pregunta ¿contra qué oponerse? En el contexto de un tejido social arruinado. Uno de los movimientos que existió en Chile en la década de los ochenta fue *la escena de avanzada*, término bajo el cual la crítica y teórica Nelly Richard agrupó la producción de algunos artistas, quienes desde el año 1977 a 1982, se manifestaron en contra de la institucionalidad impuesta por el gobierno de la época, en un afán compartido de producir nuevos lenguajes artístico-visuales con un énfasis conceptual. Entre los integrantes se encontraban, entre otros, Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, Carlos Altamirano, Lotty Rosenfeld.

caso de los detenidos desaparecidos, que son ahora la huella de una memoria obstinada. Metáforas tan asépticas y funcionales que son usadas hasta hoy por los gobiernos de la transición, en otros ámbitos y frente a otras comunidades¹⁰⁹, pero en la misma práctica ideológica de desterrar aquello que no es funcional al modelo imperante y a sus tecnócratas de turno. Por eso son importantes estos textos, porque fueron escritos para su época, cuya recepción inmediata no podía vislumbrar todo el horizonte de sentidos que portaban, y por lo mismo también fueron escritos para el futuro, percibiendo que serían actuales en el momento en que se encontraran con una recepción que buscara sentidos a esas mismas producciones. Si el Estado autoritario censura los discursos, pone fin a la Historia, como veíamos en los capítulos precedentes y crea su propio lenguaje por sobre los demás, estos textos escritos por mujeres desestabilizan tal oficialidad al producir y hacer circular una nueva habla, constituyendo una nueva subjetividad, con sus propias experiencias y propios deseos, lo que habla de un historia que no ha muerto; al contrario, en la apropiación de un nuevo deseo por parte de un sujeto, la Historia se amplía y mantiene. Las historias con minúsculas sostienen esta Historia con mayúscula.

Hablas políticas/ cuerpos despolitizados.

Esa estética crítica de los '80 pensó tanto sus materiales teóricos como sus operaciones culturales desde la máxima convulsión del sentido provocada por las innumerables roturas de la máquina de representación social. Mientras otras prácticas sociales y culturales buscaban parchar esas roturas con la discursividad compensatoria de un metasignificado y sus ideologías representacionales, la escena teórico-crítica de los '80 se dedicó a reestilizar el desecho para hablar del arruinamiento del sentido con metáforas dolidas y solidarias de la catástrofe del nombrar. De eso brillantemente hablaba G. Muñoz, teorizando la escritura de una escena chilena muy consciente de la corrupción de los léxicos oficiales mientras la crítica literaria de la academia seguía recurriendo a dudosos tecnicismos formales y purezas metodológicas para proteger su saber especializado de los antagonismos del afuera.

Nelly Richard

La revisión y crítica a la crítica de estos textos no ha sido gratuita. Donde la mayor parte de las recepciones especializadas han encontrado en estas escrituras simples inversiones de significados, para –según ellos- escapar a la censura, nosotros hemos leído una crítica a la(s) lógica(s) discursivas que hacían posible el proceso dictatorial. Ahí donde la crítica hablaba sólo de una estética textual, en lo que era una clara referencia a un neoestructuralismo, nosotros hemos buscado las condiciones retóricas que hacían posible estos textos, entendiendo que estos poemarios también criticaban un diseño epocal a través de una indagación en aquellas zonas menos frecuentadas y más sombrías del campo intelectual. Para esto, veíamos, estas autoras han tenido que trabajar sobre un lenguaje

¹⁰⁹ Mientras se escribe esta tesis, se desarrolla el llamado “conflicto mapuche”, como si fuera un tema que perteneciera sólo a ellos y no a un país en su totalidad. Comunidades indígenas a las que se les aplican leyes que heredamos gustosos de la dictadura, como es el caso de la “Ley de Seguridad Interior del Estado”, haciendo mediáticamente devenir las reivindicaciones históricas de una comunidad en simples actos terroristas perpetrados por –cito- “aislados violentistas”, no pudiendo ver que la dignidad y el reconocimiento (sin siquiera hablar de la multiculturalidad) es un derecho básico de las personas y ciudadanos...claro, cuando se los entiende como tales.

ajeno, realizando fisuras en un lenguaje que se entiende tan patriarcal como dictatorial, de ahí las fragmentaciones que sufre la escritura sobre la hoja, sobre todo en el caso de Elvira Hernández, cuyas experiencias vitales también produjeron cierto desajuste en la constitución de su propia subjetividad¹¹⁰. Las experiencias de ambas autoras las obligan a establecer lo que Nelly Richard (2001) ha denominado *desajustes de representación*. Salidas de marco que estas producciones instalan en un campo que se estructura desde enquistadas categorías tradicionales que logran un equilibrio funcional al interior de éste.

Producciones escriturales que no sólo dan cuenta de un estado tal de las cosas – una violencia estatal histórica-, lo que permite desestabilizar discursos que creaban los escenarios para la tachadura mnémica; discursos que muchas veces provenían desde la misma exclusión, desde producciones de mujeres. Estos mismos discursos de nuestras poetisas –poetas de clase media- permiten si no descentrar una máquina burocrática estatal militarista, si por lo menos dejar en evidencia sus modos de producción y de operación, las prácticas constitutivas de un estado paranoide

La burocracia forma parte del universo de los mecanismos de la Biopolítica, terreno en el que se registran los controles minuciosos sobre la cantidad de nacimientos y muertes, las causas, el sexo y la edad de los difuntos, el detalle de las enfermedades, los suicidios, las pestes, los cuadros sobre la posible duración de las vidas que lleva a cabo el Estado Moderno y que se traduce en archivos, en los registros de la muerte [...] En los regímenes totalitarios este fenómeno propio de la modernidad llega a su paroxismo cuando el biopoder –poder sobre la vida, administrador de los cuerpos, los gestos, las menores operaciones para extraer del tiempo de la vida cada vez más fuerzas útiles y dóciles- ejerce el viejo poder soberano de muerte y sigue registrando los secuestros, las desapariciones y las formas de muerte.¹¹¹

Por una parte, la misma lógica dictatorial documenta el horror, monumentalizando sus prácticas, sin caer en la paradoja de que justamente es este tipo de archivos lo que ayudaron, en muchos casos de juicios en la transición, a enjuiciar y condenar a los culpables. Con el Biopoder, la dictadura construía las propias pruebas de su condena. Por otro lado, estas escrituras poéticas marginales que escapaban a estos registros oficiales, tan represivos como burocráticos. La misma exclusión cultural y genérica les permitía cierto desplazamiento por entre los obturados canales de comunicación que existían al interior del mismo campo. El poder que tiene la dictadura también se expresa en una administración racional de los miedos; la dictadura reconvertía los miedos tradicionales (a la muerte, a la inseguridad, al otro o a lo otro, etc.), reciclándolos en fuerzas que exponía con un potencial destructivo: el marxismo, el caos y, por qué no, lo femenino en tanto es portador de lo irracional y de la diferencia como una clase peligrosa. De ahí que no sólo sea un administrador sino también un generador de nuevos miedos y que opere en contextos donde la demanda de esta administración aumente (períodos histórico-políticos previos a las dictaduras). Con la apropiación de un lenguaje y su puesta en marcha, su publicación, estas poetisas erosionan la discursiva recién descrita, ya que entran en el terreno de una

¹¹⁰ Si bien Diana Bellesi no fue detenida por los organismos de seguridad del Estado, como Elvira Hernández, si es apreciable en su escritura las huellas de un exilio autoimpuesto y su correspondiente periplo por América (1969-1975). Una escritura exiliada y nómada.

¹¹¹ Adrián Melo; Marcelo Raffin. *Obsesiones y fantasmas de la Argentina. El antisemitismo, los desaparecidos y Malvinas en la ficción literaria*. Buenos Aires: Editores del Puerto, 2005, pp. 120-1. El concepto de Biopolítica corresponde a Michel Foucault; concepto aparecido primeramente en *Historia de la sexualidad, t. I, La voluntad de saber*.

retórica falocéntrica, no para mantenerla y perpetuarla sino para –y ahora desde dentro– declarar la imposibilidad de usar tal lenguaje para desplegar una experiencia específica, una experiencia femenina. Esa es la ofrenda de lo femenino: el tributo del mudo.

Con esto, esta poesía propone una *re-narración* de la memoria, en el contexto de un mercado autoritario que buscaba su silenciamiento y en el contexto –actual– de una Transición que aún no puede ni quiere cerrar sus heridas, ya que la fuerza de estas producciones reside en que opera anacrónicamente, teniendo una retórica de enfrentamiento y confrontacional en el marco actual de discursos consensuados y negociados. Lenguajes poéticos que enfrentados a la posibilidad de narrarse desde una escritura patriarcal, no transan una experiencia femenina, aunque eso –como se decía en *La Bandera de Chile*– “le cueste los dientes”

***¡Con qué dignidad se cuece la descomposición ¡si señor! de la Bandera de Chile!
(LBC., p. 31)***

La memoria de estos textos no es la memoria del mercado ni de los museos, es la memoria viva de una escritura renovada en la recepción crítica, actualizada en aquellas fisuras por las que se cuelan elementos dictatoriales en nuestro tiempo. Un lenguaje que trae una memoria intratable, ya que aproximarse a estos textos significa visualizar y enfrentar lo que más tiene de intempestivo la memoria: la emergencia de aquellos muertos, aquellas exclusiones, aquellas prácticas del margen que replicaban las prácticas de la dictadura, como era el caso del campo intelectual y académico. La memoria de estas escrituras dignifica, para usar el verbo de Hernández, la vivencia y el recuerdo de las víctimas, porque ambas autoras fueron también víctimas (por ser mujeres, por ser escritoras, por ser clasemedianas, etc.), escribiendo bajo los dispositivos de una rígida máquina estatal. De allí su actualidad, porque “luchan contra la *desaparición* del cuerpo, debiendo producir incesantemente la *aparición* social del recuerdo de su desaparición¹¹²”. Y aunque nos atañe principalmente lo que dice relación con la producción de estas escrituras, no hemos podido obviar la importancia que estas construcciones de sentido, y sus condiciones de posibilidad, guardan con los diferentes dispositivos de la memoria

Hablar de superficies de inscripción sensible de la memoria es hablar de una escena de producción de lenguajes [...] Sólo una escena de producción de lenguajes permite tanto quebrar el silencio traumático de una no-palabra cómplice del olvido como salvarse de la repetición maniaco-obsesiva del recuerdo, dotándolos de los instrumentos reflexivos del desciframiento y de la interpretación para modificar la textura vivencial y la consistencia psíquica del drama.¹¹³

Una de nuestras precarias certezas es la convicción de que el fenómeno poético expresa como ningún otro lenguaje y escritura lo que fue la experiencia del horror en dictadura, produciendo una textualidad que permitía dar cuenta y denunciar la desintegración de todo sentido (en lo literario, en lo social, en lo político) y una violencia que era causa y efecto de ese proceso. Estos textos se presentan, a partir de lo anterior, como escenarios donde poder configurar un habla poética y sumamente política que refiriera un estado de exclusión, de marginalidad histórica y de ausencia de una voz que estructurara una mirada desde la diferencia. Lenguajes del exilio que en su distancia permiten abordar el sin sentido de los acontecimientos históricos que ocurrían en ese momento, no tratando de dar un nuevo sentido a estos acontecimientos sino entrando en la producción de textos que pudieran

¹¹² Nelly Richard. Op. Cit., p. 42.

¹¹³ *Ibid.* p. 46.

dar cuenta de esta crisis de la representación. Lenguajes que no intentan abordar la crisis histórica –como era el intento de otros campos del saber, como las Ciencias Sociales- sino configurarla en los propios despliegues textuales. Lenguajes que *eran* la crisis, conciencias poéticas que buscaba metaforizar lo innombrable, siendo innombrable tanto por la falta de un lenguaje adecuado que pudiese expresar y narrar lo histórico como innombrable por cuanto existían dispositivos de poder censuradores que operaban desde el Estado para frenar todo intento de liberar la palabra a una voz que aún cuando era incipiente (le hemos llamado balbuceo), le devolvía una dignidad a una escritura que se encontraba atravesada por el lenguaje cómplice de la dictadura, único lenguaje que podía circular.

Escrituras profundamente políticas porque –en conjunto con todo lo anterior que hemos dicho- desde su mordaza apelaban a una solidaridad frente al Otro, ya que estas nuevas voces no referían a sí mismas todo el tiempo, incluyendo una perspectiva dialógica que integraba a una comunidad política y textual deshecha, y erosionando la concepción de una poesía tradicional basada en la fortaleza e independencia de un Yo aislado. Si bien todo escribir es escribirse, es también escribirnos, produciendo los síntomas sociales de un cuerpo –textual/social- que no puede dejar de hablar. De ahí la impresión que causa una escritura que se dirige hacia un(a) otro(a) y a la vez hacia sí misma:

Transparente viajera. Conociste los amores de palacio y el goce esquivo de un refugio nupcial. Tu bote navega entre nube de niebla y el vaho de humo que emerge solitario desde alguna cabaña en la ribera [...] (TM, p. 15. A Wang Wei, viajando por un río de China central)

La misma escritura va cambiando la conciencia de las narradoras; por un lado, Diana Bellesi inicia su recorrido textual integrando otra voz de otra época (la poeta china), para recobrar el habla algunas páginas después, recluyendo esa voz en un paisaje donde la hablante se exiliará para vislumbrar el horror de una dictadura que se encuentra más que latente en esa geografía natural de ensoñación, donde el tiempo demora en transcurrir (“Cae una hoja/y es infinito su caer” TM, p. 16). Todo para enunciar la carencia primaria y básica que porta el lenguaje en su pretendido intento de nombrar lo real, cuando lo real es crisis, es dictadura y genocidio. Por ello el título del cuarto y último capítulo de *Tributo del Mudo*: “Nadie entra aquí con las palabras”. Desde otra perspectiva, Elvira Hernández realiza un periplo diferente que la llevará a una afirmación similar. Después de un recorrido de denuncia urbana por referentes dictatoriales, en los cuales aparecen elementos de una historia nacional (historia que no ha sido la historia de ella), la hablante, identificada con el emblema de la bandera, se apropia irónicamente de un lenguaje para declarar posteriormente a *viva voce* su propio silencio, declaración que irá acompañada de una desarticulación progresiva de este mismo lenguaje hacia el final del texto, en una enumeración caótica de los significantes presentados. Con esto, Hernández no sólo se constituye como sujeto en el texto, además decide disolverse –silenciarse- en lo textual como un signo inequívoco de su propia autonomía.

Textos políticos en tanto son portadores de una feminidad no docilizada por los distintos dispositivos que enfrenta una poeta que produce una escritura en dictadura, aparte de las representaciones que se hace el poder estatal de ellas (cuerpos sometidos y fieles, reproductivos y devotos), los mismos dispositivos a los que se tienen que enfrentar al interior del campo intelectual al que pertenecen, en un contexto de estructuras literarias canónicas que funciona como sistema de exclusiones e inclusiones, recepciones críticas preestablecidas que no logran dar cuenta de estas nuevas producciones, lo que conlleva cierto blanqueamiento de la escritura femenina y su consiguiente despolitización, es decir,

se la sigue manteniendo en el ámbito de lo privado, ajena al acto público y performativo de apropiación de la escritura.

Que por un lado tengamos el habla de un mudo (que veíamos era la condición genérica femenina) y por otro una hablante que declara su silencio, no es casual. La convergencia la situábamos en la medida en que ambas escrituras despliegan sus hablas desde un silencio impuesto, balbuceando un lenguaje que fuera capaz de dar cuenta de la experiencia femenina en dictadura. De ahí que sean escrituras y cuerpos que se encuentran muy próximos al silencio, y esto era importante no sólo porque operaba a contrapelo de un discurso oficial grandilocuente y monológico, sino también porque la constante amenaza del silencio –que no es más que la constante amenaza de desaparecer- es la metáfora del estado de aquellos cuerpos que se oponían a la dictadura. Cuerpos silenciados que en el colmo de la paradoja eran hechos hablar a través de la tortura (*cantar* era el término técnico), en un habla tan fragmentada como la disposición significativa en estos textos poéticos, lo que también escenificaba la alteración del sentido que se padecía en ese momento. Políticas en tanto son producciones que verbalizan un estado prelingüístico: la mudez en *Tributo* y el silencio en *La Bandera de Chile*. Esa es la gran derrota de la dictadura, que nuestras poetisas se hicieran de una palabra circulada y publicada, de una voz y de una ciudadanía para nombrar lo que no tiene nombre, de allí que hayamos postulado tangencialmente ciertos aspectos testimoniales en esta poesía. Por ello, la apropiación no es únicamente de una palabra o una escritura por parte de estas poetisas; tanto Bellesi como Hernández se apropian de sí mismas, desligándose de un imaginario deseante que imponía roles tan rígidos como preconcebidos.

Poetisas no docilizadas, reiteramos, en tanto evaden la identificación que hacía lo dictatorial entre Mujer y Patria, siendo ambas supuestas garantes de un nuevo orden patriarcal. Nuevo orden que por un lado mantenía una retórica basada en el ideologema de la familia, mientras ejercía una violencia disolvente sobre este mismo núcleo. Escritoras que desechaban la adscripción de lo femenino al instinto materno y reproductivo, adhiriendo a una concepción clandestina de lo femenino donde la muerte y el duelo eran elementos más cercanos a una experiencia vital, sobre todo con las Madres de Plaza de Mayo¹¹⁴, en Argentina, como con las madres de los Detenidos-Desaparecidos, en Chile¹¹⁵. Desde el Estado totalitario, ser madre y esposa era el rol designado para ejercerlo en el ámbito recluso de lo familiar; desde el despliegue de estas escrituras, existe una resignificación que hace del ser madre un asunto político, saliendo a la calle para buscar y reclamar por los hijos y hermanos desaparecidos, circulando por aquellos espacios públicos que habían sido históricamente transitados por hombres, sacados ahora de circulación por parte del Estado militar. Esto conlleva no sólo una transgresión de una simbólica femenina sino además una estrategia de reapropiación de las representaciones que se tenían de la mujer; ellas salen como madres al espacio público y en tanto madres no hay forma de censurarlas ni de reprimirlas porque se encuentran usufructuando –e invirtiendo- de la retórica totalitaria que veía en la madre un signo de vida.

¹¹⁴ Llamadas por la autoridad militar las “locas de Plaza de Mayo”, en un intento deslegitimador de las prácticas de estas mujeres que portan un pañuelo blanco en la cabeza, llevándolas al plano de lo insano, por el hecho de estar en desacuerdo con el régimen pero también por el hecho de ocupar un espacio público vedado para ellas. Paradójicamente, este epíteto fue reapropiado por este colectivo, lo que sirvió para que ellas fueran conocidas fuera de las fronteras de la Argentina

¹¹⁵ Veíamos en el capítulo de *La Bandera de Chile*, que los militares, en conjunto con la derecha política, se habían apropiado de ciertos emblemas nacionales. Pero esa apropiación no fue la única, también hubo agenciamientos de tipo más religioso, como es el caso del culto mariano. En efecto, los militares rendían un culto a la Virgen en tanto símbolo de una pureza protectora que representaba la Patria. Del culto mariano a la representación del rol de lo femenino no hay más que un paso.

Por lo anterior, la noción política de estas escrituras también se encuentra vinculada a la idea de que estas autoras, sujetos mujeres, no coinciden con la representación de género que se tenía de ellas, estableciendo un equívoco en el imaginario que portaba tanto la máquina militar como el imaginario de un campo intelectual académico-literario. Las prácticas de estas poetisas no concuerdan con los discursos que circulaban sobre ellas mismas, y en estas fisuras es posible desplegar nuevos escenarios de sentidos, nuevas escrituras que desestabilicen poéticas culturales patriarcales y saberes disciplinarios y disciplinizantes. Producciones escriturales que, contra la academia y lo moral, hacen estallar la noción de identidad como algo fijo y estable, desprogramando desde esas astillas verbales, todo intento normalizador que figuraba en la programática totalitaria. Por eso las hemos llamado sujetos nómades, ya que habitan y transitan un margen de contornos imprecisos, donde el cruce de los discursos permite la emergencia de nuevas hablas marginales en conjunto con la revisión de un canon instituido.

Como decíamos más arriba, en la medida en que desarrollan su programa escritural, estas poetisas también le están devolviendo una dignidad al lenguaje, en tanto ellas tenían conciencia de estar trabajando con un lenguaje culpable, ya que paralelamente a la irrupción de la dictadura “correspondió la degradación de una lengua donde las palabras también constituyeron el vehículo del terror y el engaño, ya que en la Argentina, como en la Alemania nazi, ellas ‘fueron forzadas a que dijeran lo que ninguna boca humana habría debido decir nunca y con las que ningún papel fabricado por el hombre debería haberse manchado jamás’. Recomponer la tradición [poética] implicaba recuperar esa lengua a la que se quiso despojar de historia y de significado”¹¹⁶. Así, la conciencia política de estas escritoras era la literatura misma, la puesta en juego de una subjetividad en la experiencia misma que la escritura propone.

Finalmente entenderemos estas producciones como escenarios de nuevas cartografías del deseo y la sexualidad, en el contexto de una violencia sistemática estatal que tendía a territorializar los deseos de una colectividad desarticulada. Escrituras poéticas que redefinen las nociones de ser mujer poeta en una dictadura neocapitalista; redefinen asimismo la noción de patria y alteran las tradicionales concepciones binarias de lo público y lo privado. Todo lo anterior es lo que hemos leído como una función política en estas poetisas. Escrituras vacilantes que contienen la vacilación de quienes se aventuran en lenguas extranjeras; desafiantes desde el silencio.

Conciencias escriturales que evidencian que escribir en dictadura es exponer una serie de acontecimientos que van tensionando una palabra que se abre paso por un sistema de dominación verticalista y patriarcal. Empezando a defraudar una representación de género que se ha ido construyendo con y contra las mismas mujeres, malversando la lógica dictatorial y lo que porta: una ideología que ha tendido a asociar históricamente lo femenino con el espacio de lo privado. Si estas producciones corroen algo, es justamente esto, que no sólo lo privado deviene político, sino que lo público empieza a contener nuevas formas de organización, nuevas subjetividades y por lo mismo nuevas ciudadanías. Nuevas formas de narrar en un contexto donde se nos ha dicho que justamente el arte de narrar en la modernidad es el que ha fracasado; nuevas formas latinoamericanas de ciudadanía y subjetividad en el contexto de diferentes voces primermundistas que anunciaban la muerte del sujeto (Foucault; Barthes, etc.); en fin, producciones poéticas femeninas que en cuanto desenvuelven un deseo, mantienen la utopía en medio del supuesto y pretendido fin de

¹¹⁶ Osvaldo Aguirre. “La tradición de los marginales”. En *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006.*, Universidad de Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006, p. 49. La cita dentro de la cita corresponde a George Steiner. “El milagro hueco”, en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 119.

la historia. Escrituras que extienden en su dialoguismo (incorporación de la otredad y la diferencia) redes de solidaridad, recuperando un sujeto social que había sido dislocado y en este sentido escrituras que sostienen una ética del encuentro con el otro, en el contexto de un espacio latinoamericano renovado.

Febrero, 2008.

Bibliografía

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la Derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Balderston, Daniel, et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza ed., 1987.
- Bellesi, Diana. *Tributo del Mudo*. Buenos Aires: Sirirí, 1982.
- _____. *Lo propio y lo ajeno*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1996.
- _____. *Sur*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1998.
- _____. *Eroica*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme/ Ediciones Último Reino, 1988.
- _____. *La rebelión del instante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor, 2002.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Brunner, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO, 1981
- Fondebrider, Jorge, comp. *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- Gardarsdóttir, Hólmfrídur. *La Reformulación de la Identidad Genérica en la Narrativa de Mujeres Argentinas de Fin de Siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- Genovese, Alicia. *La doble Voz. Poetas Argentinas Contemporáneas*. 1998. Buenos Aires (C.F.): Biblos, 1998.
- Hernández, Elvira. *La Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile: los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago: Cuarto Propio, 1990.
- Laudano, Claudia Nora. *Las mujeres en los discursos militares (1976-1983)*. Buenos Aires: La Página S.A.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Melo, Adrián y Marcelo Raffin. *Obsesiones y fantasmas de la Argentina. El antisemitismo, Evita, los desaparecidos y Malvinas en la ficción literaria*. Buenos Aires: Editores del Puerto, 2005.
- Moulian. Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 1997.
- Gonzalez, Patricia E.; Ortega, Eliana (eds.). *La Sartén Por el Mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ed. Huracán, 1984.
- Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. 1998. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2001

- Rojo, Grinor. *Crítica del Exilio. Ensayos sobre Literatura Latinoamericana Actual*. Santiago, Chile: Pehuén, 1987.
- Salomone, Alicia. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: siglo veintiuno editores, 2005.
- Valdes, Adriana. *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996.
- Violi, Patrizia. *El infinito singular*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Zurita, Raúl. *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Santiago: CENECA, 1983. 4ª Ed.

Artículos de revistas

- Harris, Tomás. "Las voces de los 80". *Mapocho*, N° 51 (Primer semestre 2002): 58-73.
- Lavrín, Asunción. "Experiencia de los Países del Cono Sur a Principios de Siglo". *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, N° 62 (Junio 1997): 71-92.
- Oyarzún, Kemy. "Género y etnia: acerca del dialoguismo en América Latina". *Revista Chilena de Literatura*, N° 41 (abril 1992): 33-45.
- _____. "Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agenciamientos". *Nomadías*, N° 7 (2003-2004): 7-20.
- Zaldívar, María Inés. "¿Qué es una bandera y para qué sirve? A propósito de *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández". *Anales de Literatura Chilena*, N° 4 (2003):203-208.

Publicaciones electrónicas

- Alonso, Rodolfo. "Poesía a la justa medida para ser paladeada como vino viejo", La página de Diana Bellesi, Agosto 8 de 1982, http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm
- Cottet, Cristián. "Teatralidad de género y acción política en la literatura memorialística femenina". *Cyber Humanitatis*, Invierno 2001, <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/cottet.html>
- Bello, Javier. "Diana Bellesi: Inmóvil transparente: Crucero Ecuatorial". *Cyber Humanitatis*, Invierno 2001, <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/jbello.html>
- _____. "Oh Señora, la sabiduría es tonta. Sur, de Diana Bellesi". *Cyber Humanitatis*, Primavera 2002, n°24 <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/>

texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3791%2526ISID%253D260,00.html

- Da Re, Viviana. "La poesía de Diana Bellesi recupera voces silenciadas y antiguos mitos", *La página de Diana Bellesi*, marzo 27 de 1997, http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm
- De Cicco, Gabriela. "Una poeta de la vida", *La página de Diana Bellesi*, Diciembre 18 de 1994, http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm
- Genovese, Alicia. "Reedición de dos libros de una poeta singular. Marcas de agua", *La página de Diana Bellesi*, Octubre 13 de 1994, http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm
- Horvitz, María Eugenia. "Entre lo privado y lo público: la vocación femenina de resguardar la memoria. Recordando a Sola Sierra". *Cyber Humanitatis*, Invierno 2001, <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/horvitz2.html>
- Ortega, Eliana. "Sur Sur: materia poética de Diana Bellesi". *Cyber Humanitatis*, Primavera 2002, n° 24, http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3794%2526ISID%253D260,00.html
- Monteleone, Jorge. "La utopía del habla". *Cyber Humanitatis*, Primavera 2002, n° 24, http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3793%2526ISID%253D260,00.html
- _____. "Sobre Sur de Diana Bellesi". *La página de Diana Bellesi*, julio 21 de 1998, http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm
- Peñaloza, Carla. "En el nombre de la memoria". *Cyber Humanitatis*, Invierno 2001, <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/cpenaloza.html>
- Rosemberg, Mirta. "Nadie entra aquí con las palabras", *La página de Diana Bellesi*, Agosto 15 de 1982, http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm
- Sandoval, Marcela. "Aproximación a los primeros textos de Elvira Hernández y Eugenia Brito". *Cyber Humanitatis*, Invierno 2001. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/msandoval.html>
- Scott, Joan. "El género: una categoría útil para el análisis histórico".
- Sifrim, Mónica. "Travesías de la palabra". *La página de Diana Bellesi*, diciembre 5 de 1996, http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm
- Torres, Carmen. "Las chilenas que lucharon contra la dictadura". *MujeresHoy*, Septiembre 11 de 2003, <http://www.mujereshoy.com/secciones/1237.shtml>
- Palestro, Sandra. *Mujeres en movimiento, 1973-1989*. Santiago: FLACSO, Serie Estudios Sociales N° 14, 1991. Artículo citado por Carmen Torres. "Las chilenas que lucharon contra la dictadura", Nov. 2003. Extraído de www.mujereshoy.com/secciones/1237.shtml
- Ulla, Noemí. "Tributo del Mudo", *La página de Diana Bellesi*, Julio 18 de 1982, http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm
- Warley, Jorge. "Danzante de Doble Máscara". *La página de Diana Bellesi*, Octubre de 1985, http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm

Wilde, Ernesto. "valor social del mito y la utopía, rescatados a través de la concentrada poesía de Diana Bellesi", *La página de Diana Bellesi*, Septiembre 1 de 1985, http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm