

“Una muerte solo emigra”. Disolución de la sujeto y restitución del país: el problema de la admisibilidad en la poesía de Alejandra del Río

“A Dead Woman Only Departs”. The Dissolution of the Subject and the Restoration of the Country: the Problem of Admissibility in Alejandra del Río’s Poetry

Javier Bello

Universidad de Chile
jbello@gmail.com

Este artículo plantea la existencia, especialmente notoria en *material mente diario* (2009), el penúltimo poemario de la autora chilena Alejandra del Río, así como en sus dos anteriores publicaciones: *Yo Cactus* (1994) y *Escrito en Braille* (1999), de una interrogación vuelta hacia lo cotidiano y su tiempo, hacia los lugares familiares y reconocibles, sino, además, hacia el extranjero periplo de la errancia que estos mismos, extrañados y ajenos, van demarcando, dejando lugar así a una reposición avasalladora de los espacios interiores de lo desconocido y sus vínculos con lo traumático, con lo indecible, aquello a lo que estas palabras intentan inconscientemente prestar boca. A la par que asistimos a un doloroso proceso de desvinculación y extrañamiento con aquellos territorios, tiempos y figuras que la hablante declara como propios, los recorridos que son articulados por los recurrentes motivos del viaje y del exilio –que en *material mente diario* simbolizan un retorno– adquieren un rol tan desestabilizador, un valor tan ajeno, pero al mismo tiempo una participación tan conformadora para la constitución de la sujeto, como lo hacen los vínculos de pertenencia. Es en este doble y paradójico proceso de extrañamiento de lo propio e identificación con lo ajeno, y viceversa, que la sujeto parece tanto refrendarse como desaprobarse en su propia ordenanza por medio del (auto)despojo, la condición visionaria y la investidura profética.

Palabras clave: Alejandra del Río, poesía chilena de postdictadura, género, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Enrique Lihn, Jorge Teillier.

This paper observes the appearance, specially notorious in *material mente diario* (2009), the second-to-last book of the Chilean poet Alejandra del Río, but also in her two previous publications: *Yo Cactus* (1994) and *Escrito en Braille* (1999), of an interrogation not only into the quotidian existence and time, the familiar and recognizable places, but also to the foreign and wandering journey that this same places, odd and alien, demarcate, allowing an overwhelming reposition of unknown interior spheres and their bonds with trauma, with the ineffable, what this words attempt to unconsciously express. At the same time that we attend to this painful process of disengagement and estrangement of the territories, times and figures that the speaker declares of her belonging, the itinerary that she articulates with the recurrent motif of journey and exile –that in *material mente diario* symbolize a return– acquire a tremendous destabilizing role, an alien value, but at the same time a conforming participation in the constitution of the subject as the links of belonging. Is in this double and paradoxical process of estrangement of the own and identification with the alien, and vice versa, that the poetic subject seems to authenticate and disapprove herself in her own ordinance through the (self)spoil, the visionary condition and the prophetic investiture.

Keywords: Alejandra del Río, postdictatorship Chilean poetry, gender, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Enrique Lihn, Jorge Teillier.

Recibido: 13/07/2015

Aceptado: 05/10/2015

*Un ojo dejé en Los Lagos
por un descuido casual;
el otro quedó en Parral
en un boliche de tragos.
Recuerdo que mucho estrago
de niño vio el alma mía:
miserias y alevosías
anudan mis pensamientos;
entre las aguas y el viento
me pierdo en la lejanía.*

Violeta Parra, "La exiliada del Sur"

El libro de Alejandra del Río titulado *material mente diario* (2009) reúne poemas escritos durante la década de los 90 y con posterioridad, como indican las fechas que acompañan al título en la portada del volumen: 1998-2008. Algunos de estos textos cuentan con un considerable registro de apariciones en diversas antologías y revistas¹, y sobre todo en recitales poéticos, lo que los ha transformado en referentes obligados en lo que atañe al lugar de la autora dentro de la promoción a la que pertenece, aportando además claves de lectura fundamentales a la hora de acercarse a su producción anterior. Nos referimos a los poemarios *El yo cactus* (1994) y *Escrito en braille* (1999), libro este último con el que algunos de los textos del volumen de 2009 se escribieron en paralelo. Las fechas citadas indican que esta "mente material" que aquí se exhibe, se nos presenta, en primera instancia, por medio del recurso, en este caso paratextual, del subgénero del *diario*. Este constituye no solo una interrogación vuelta hacia lo cotidiano y su tiempo, hacia los lugares familiares y reconocibles, sino, además, hacia el extranjero, periplo de la errancia que estos mismos, extrañados y ajenos, van demarcando, dejando lugar así a una reposición avasalladora de los espacios interiores de lo desconocido y sus vínculos con lo traumático, con lo indecible, aquello a lo que estas palabras intentan inconscientemente prestar boca. A la par que asistimos a un doloroso proceso de desvinculación y extrañamiento con aquellos territorios, tiempos y figuras que la hablante declara como propios, los recorridos que son articulados por los recurrentes motivos del viaje y del exilio –que en esta poética de Del Río

¹ Francisco Véjar publica en su *Antología de la poesía joven chilena* (Véjar 1999: 47-9) una primera versión de "El muro" (2009: 18-20), con el subtítulo "tarde en el psiquiátrico". En el número 4 de la revista *Plagio* (2001: 2-7) se incluyen versiones anteriores de los poemas "El cielo de Berlín" (2009: 53-4), "Arribé a Sión" (2009: 51-2) y "Últimos días de Ralf Lohan" (2009: 68-9), y bajo el título de "Identifico mi conciencia" (Santiago de Chile, año 1980) una primera redacción de "Simultánea y remota" (Santiago de Chile, año 1980) (2009: 61-6). Muy posterior es la antología de Francisca Lange, *19 Poetas chilenos de los noventa*, donde se recogen (Lange 2006: 97-117) "Dedos de yerba" (2009: 21-4), "Marineros bajo tierra" –que no pasó a la edición en libro–, "Einschulungstag" –primera redacción de "1º Básico" (2009: 57)– y "Simultánea y remota" (Santiago de Chile, 1980). Es necesario anotar que Julio Ortega, en el breve trabajo del 2000 titulado "Alejandra del Río" (Ortega: 133-5), menciona la existencia de *material mente diario* y de los "textos para teatro" *Míticas contemporáneas*. Hacia el final de su ensayo, Ortega analiza versos, sin citar el título, del poema "Actuación y desvanecimiento" (2009: 36), los que no manifiestan cambios posteriores.

simbolizan un retorno– adquieren un rol tan desestabilizador, un valor tan ajeno, pero al mismo tiempo una participación tan conformadora para la constitución de la sujeto, como lo hacen los vínculos de pertenencia. Es en este paradójico proceso de extrañamiento de lo propio e identificación con lo ajeno, y viceversa, que la sujeto parece refrendarse como desaprobarse en su propia ordenanza por medio del (auto)despojo, la condición visionaria y la investidura profética.

Estos poemas de Del Río –igual que sus dos libros anteriores– reproducen y revisan insistentemente, de manera particular, una escena de la poesía chilena contemporánea que se ha vuelto constitutiva, cuya referencia inicial no puede ser menos prestigiosa que *La Araucana*, pasando por *Residencia en la tierra* y *Canto general* de Pablo Neruda, *Altazor* de Vicente Huidobro, la poesía de Gabriela Mistral a partir de *Tala* –particularmente el *Poema de Chile*–, el último libro de Rosamel del Valle, titulado *Adiós enigma tornasol*, entre otros muchos. Una parte considerable de las grandes obras de nuestra lírica han sido escritas y publicadas en el extranjero, y algunas de ellas han querido integrarse a sus lugares de recepción como una obra local; otras han sido concebidas pensando en su retorno –quizá inmediato, quizá no tan cercano–, como sucede en aquellos libros que a partir del golpe de Estado de 1973 conforman la “poesía del exilio”. Tanto en *material mente diario* como en *El yo cactus* y *Escrito en Braille* se nos hace partícipes de un viaje por un mundo fragmentario lleno de superposiciones, y su pasajera siempre en tránsito intenta poblar insistentemente la distancia que observa entre sí misma y el territorio de su proveniencia, regresando siempre a ella, haciendo de esa distancia su verdadera casa.

Más allá de encarnar el retorno de la sujeto, por medio de la transformación y la disolución, a los tópicos mistralianos del “Chile de su infancia” y el “daño de Chile”, estos poemas representan un regreso a la poesía chilena de las últimas décadas. Se trata de un libro escrito por una de las poetas centrales de los noventa, y en este, como en sus dos anteriores publicaciones –especialmente en *El yo cactus*–, la autora asume una problemática que, habiendo hecho eclosión en nuestras letras con la poesía escrita por mujeres en la década del 80, es parte del fondo de ojo de las poetas de la escena de postdictadura, tanto para Antonia Torres, Malú Urriola, Damsi Figueroa y Verónica Jiménez, por ejemplo, como para aquellas que comenzaron a publicar con posterioridad al cambio de siglo: entre otras, Paula Ilabaca y Carmen García. Nos referimos a la constitución de un discurso poético, con voz femenina, encarnado en el cuestionamiento de los modelos patriarcales, en particular de un registro amoroso articulado dentro de las poéticas de las sexualidades y las homosexualidades, que se han pretendido casi exclusivas de la más reciente irrupción de nuestra lírica, posterior al año 2000. Un poema como “En el ojo del huracán” (2009: 39-40) –“nosotras hechas ovillo en el altar”– no debe extrañar si se rastrea su genealogía en la serie conformada por “Una mujer pesa sobre mi lengua”, “Promesa” y “Ciudadana”, los tres pertenecientes a *El yo cactus* (1994: 19-23). Ante la decisiva presencia del padre y la ausencia casi completa de la madre, las figuras femeninas emergen como objetos de deseo, que ocultan tras de sí, y algunas veces revelan, el deseo por la disolución y la muerte, materia que será abordada de modo particular en otro trabajo.

Distante de la experimentación con la materialidad del lenguaje –aunque no del discurso metapoético, una constante en su obra– la escritura de Del Río ha estado centrada hasta ahora en la conformación de una persona poética, más que de índole lírico, de carácter dramático² –a modo de los *personae* del teatro clásico–, cuyos recorridos y parlamentos dan cuenta del talante vital de su encuentro, más bien su colisión, con el mundo, los otros y el propio lenguaje. Así parece reconocerlo Julio Ortega cuando caracteriza a la sujeto que conforman los diez poemas iniciales de *El yo cactus*, instalando entre las figuras del “yo lírico” y el “yo vital” la del “yo escénico”:

La serie “Yo cactus” consiste en diez poemas de autoanálisis donde el vigor de las proposiciones, inscritas más que escritas, sugieren la perspectiva lírica auscultante tanto como la voluntad de autoesclarecimiento. El “yo” del poema busca definirse en términos de oposición, refracción y conjetura. Y como ocurría ya con la lección de César Vallejo en su primer libro, la pregunta por el “yo lírico” hecha por el “yo vital” suele responderse con las voces del “yo escénico”, esto es, con la construcción de un sujeto poético que requiere gestar su nacimiento discursivo (Ortega: 133).

Por medio de febriles tiradas, la sujeto discute desde perspectivas superpuestas, dialéctica y obsesiva, alterada e insomne (“He perseguido algo verdadero toda la noche/algo auténticamente verdadero toda la noche y no lo he hallado”, dice en “Actuación y desvanecimiento”, 2009: 36), diversas afirmaciones o preguntas, predicamentos a los que se ata como si de sus palabras dependiera la propia existencia y la de los otros, su realidad y su verdad, y el lenguaje que los constituye. “Rangoon 2000” (2009: 15-7) y “El muro” (2009: 18-20) son ejemplos magistrales de su fuerza dramática. “Actuación y desvanecimiento” y “Justificación y rebeldía” (2009: 37-8), quizá algunos de los más intensos, nos arrastran hasta el paroxismo de las variaciones y consecuencias de una idea fija. Los devaneos, dudas y reverses de la conciencia, conducen el pensamiento hasta lo incomprensible, el absurdo o la epifanía contemplativa, siguiendo con tenacidad las rutas de la indagación y la autoelucidación, y articulando una conciencia constante respecto de la frontera inevitable e (in)traspasable de la percepción. Radicalmente clarificadora resulta a este respecto la máxima de “Actuación y desvanecimiento”: “el afuera es distinto esencialmente distinto del adentro”. La urgencia en el cuestionamiento del “todos” desde la más acérrima individualidad, y la puesta en abismo de lo absoluto desde la inmanencia más sofocante, obligan a la sujeto, al mismo tiempo que a una práctica constante de la cercanía perceptiva, al peso de una conciencia permanente de esta separación y distancia.

² Es necesario recordar que los “poemas” del aún inédito *Personae*, hasta 2010 titulado *Míticas contemporáneas*, fueron concebidos como monólogos dramáticos, incluso puestos en escena en distintas *performance* y videos. La Sibila de Cumas, a quien Apolo le otorga el poder profético y la vida eterna, privándola de la juventud, es uno de sus caracteres fundamentales. Así también lo son, entre otros, Tiresias, Circe y Pasifae, la esposa del rey Minos y madre del Minotauro.

La persona dramática encarna, además de las polaridades de su propia escena, las labores concretas y las implicaciones "trascendentes" de la escritura. Si bien resulta necesario diferenciarla, como vimos antes, del "yo lírico", esta persona es la sujeto escriturante. En una de sus caras podemos identificarla con ella, la que nos asalta a cada paso para arrojarnos a la página y a la letra, cuando la representación no resiste su propio peso, y las proyecciones imaginarias se derrumban, afincándose todo registro de la voz en el territorio primario que representan la escritura y el lenguaje. Así sucede, por ejemplo, hacia el final del poema "El muro", donde la grieta interna, que significa en el yo la experiencia traumática de la división y la separación nacional, termina por expulsar a la sujeto desde el espacio amurallado hacia la página en blanco, que representa el lugar donde se sitúa "la que escribe", finalmente ausente del mundo, extranjera entre los otros y exilada del país que le corresponde, al que no puede acceder:

[...]
¿En qué se diferencia mi compasión
del irremediable saber de la terapia?

Si el muro nos está cercando

[...]
Si me quiebra

Me quiebra
la hoja en blanco
al que escucha
y tal vez mi alma

¿Cuándo volveré?
Chile de la infancia (2009: 19-20).

No resulta difícil reconocer entonces que esta impronta de la sujeto en relación con la praxis de la escritura como un centro de atracción subterráneo, siempre latente, al que la imaginación recurre en los momentos de crisis discursiva, se corresponde con su propio estatuto en el lenguaje, el primer paradigma de lo exterior impuesto, el código paterno constituyente de su ley, su orden y sus roles, respecto de los cuales la poesía de Del Río intentará desperfilarse por medio de maneras alternativas del decir y del cultivo de una serie catalogada de estrategias imaginarias. Julio Ortega, haciendo referencia a los poemas iniciales de *El yo cactus*, establece lo siguiente:

Pronto advertimos que el sujeto busca conocerse no en la tradición de lo sabido, sino en aquello que no es todavía ("Ser siempre lo que no soy"). Y el poema busca no las evidencias sino la trama oculta del habla ("Acaso me hablaré desde el silencio").

¿Por qué una poeta que apenas toma la palabra ya declara su duda en ellas? Quizá porque solo puede asumirse a sí misma como "persona no identificada" en el álbum familiar nacional, o en la galería social de los roles (Ortega: 133-4).

La sujeto que se afina en lo no dicho, incluso en lo indecible por medio de lo otorgado; la que se manifiesta en lo ausente y lo vacío, en los espacios en blanco de la representación y reconoce lo propio como una fantasmagoría, más allá de lo existente y lo creado, articula una disputa con el lugar y la definición que se le impone como sujeto femenino en los espacios de lo social y lo familiar, borrándose de ellos; en el ámbito del conocimiento, intentando elaborar saberes propios; y en el contexto de lo religioso, constituyéndose a partir de una transformación de carácter profético. Los poemas que integran la serie inicial de la obra de Del Río van articulando, paso a paso, un pensamiento que se inmiscuye en zonas donde las oposiciones de lo presente/ausente y lo lleno/vacío van cerrándose en figuraciones negativas, transitando por una espacialización obliterada y marginal, intransitiva, cuyo escenario mayor podemos observar en "El muro". Esta constante trasgresión de la sujeto de lo entregado como ley, va articulando señales de autorreferencia y atribución de poder simbólico, lo que abrirá posibilidades rebeldes de autoconstitución, quitándole negatividad al vacío femenino, articulando el propio deseo y la propia voz, como sucede en el poema final de la serie "Yo cactus" –"Yo no oculto mi riqueza"–, donde la sujeto afirma un final y radical "Yo respondo" (1994: 18). Sin embargo, me interesa señalar que en estos versos de *El yo cactus* algunas marcas pueden resultar ambiguas. La sombra de lo insaciable y lo inabarcable, puede señalar, pese a lo afirmado anteriormente, un nuevo enmascaramiento de la carencia y lo insatisfactorio por medio de la magnificación y la hipersexualización, lo que serían factores de una vuelta de tuerca negativa respecto del reconocimiento de lo femenino, como se puede deducir a partir de "Quejas de ahíta" (2009: 41) y otros poemas de *material mente diario*, como "Justificación y rebeldía" (2009: 37-8).

Como los libros que lo preceden, este se presenta cruzado por el espectro de la necesidad de los otros, que se articulan muchas veces como dobles de la sujeto. La espacialidad se funda alrededor de la oposición presencia/ausencia y su habitar en torno a la pareja temporal tarde/temprano, las que le otorgan sentido y tensión a la inmanencia enajenada de las cosas y el cuerpo: "la mesa", "las manos", "los pies", "la ventana" titulan las secciones del libro. En el poema que prologa el volumen, son *ellos* "los que visitan la ciudad de la poesía" ("Fábula", 2009: 11). No se trata de la urbe en la que realmente vivimos, sino en la ciudad verdadera, un constructo de carácter borgiano, un *aleph* manifestado en el conocimiento de sí, en donde se explican las propias "visiones/aterradoras o sonámbulas", y donde, sin semejanza con la creación paterna, "se procrean y alimentan bestezuelas". Como el *Iar*, reducto poético defendido por Jorge Teillier, la ciudad de la poesía es, como se titula el poema, una fábula, una fantasía compensatoria, donde los que llegan participan de un viaje sin regreso; los que mueren, renacen.

Las relaciones que la sujeto establece con lo externo representan el pliegue de esta mirada vuelta hacia el interior, esta "temporada en la imaginación" donde el yo se hace escritura. Lo interno es la única posibilidad de lo externo. Mirarse en el libro es un estado que el *yo-cuerpo* de estos poemas reitera como un *yo-espejo* por medio del que se aparta ante el avasallamiento de lo real. Vale la pena recordar una de las citas, de Clarice Lispector, que abre *El yo cactus*:

La sombra de mi alma es el cuerpo. El cuerpo es la sombra de mi alma. Este libro es la sombra de mí. Pido permiso para pasar (1994: 8).

Pasar, entrar, volver, regresar, desde el libro hacia el libro. La "sombra de mí" de la cita de Lispector –la que intenta unir cuerpo, alma y libro– revela la escritura tan solo como una trasposición fantasmagórica, donde el cuerpo real no cabe, no tiene lugar posible en la letra, umbral donde debe ser sacrificado en pos de construir esa otra persona, la que predica y monologa en y entre las líneas, la que hace su entrada por medio de la palabra, distinta de aquella que se constituye como ausencia desde la autoría. Hay que prestar atención, en la obra de Del Río, a la seña permanente de esta fisura y esta des-identificación primera, porque representa la raíz desde la que puede entenderse el magnífico y desollado periplo de despojo del que da cuenta la figuración de la sujeto en estos poemas. (Des)instalada desde su fundación en tanto voz poética en el lenguaje y en la letra de manera radicalmente sospechosa, Del Río intenta, de plano, acceder a estas figuraciones por medio de su silencio, negando así la trasmisión posible del lenguaje, oponiendo a la presencia necesaria de la conformación su desaparición como sujeto, desobedeciendo con su ausencia a la entrega paterna del "diccionario" (poema IV de la serie "Yo cactus", "Yo no hablo lenguaje conocido", 1994: 12), exhibiendo sus recorridos por los márgenes sin salida del laberinto entregado como encierro para su (in)humanidad. Los intersticios simbólicos que esta poesía nos revela desembocan, de manera más insistente que otros autores de su promoción, en la inmanencia sofocante de la presencia y ausencia del cuerpo; si no del propio cuerpo, del cuerpo de los otros; si no en la materialidad de la carne, al menos en la sinestesia, la hiperestesia, y la disputa de los sentidos, de las jerarquías y las sensaciones; y, en último término, en el gran trasfondo ontoteleológico que para Del Río representa la materia como representación del vacío y el no-ser, de la frontera final hacia la que tiende en definitiva la intensidad de su pulsión de entrega y autoanulación en la otredad.

El segundo libro de Del Río, titulado *Escrito en Braille*, desplaza las prácticas y recorridos de la sujeto hacia la simbología de un alfabeto fronterizo disfuncional frente a la letra de cambio mayoritaria de la literatura y el colectivo, desplegando la pérdida de la visualidad como contraparte disruptiva del aprendizaje del alfabeto paterno –la última sección del libro se titula "Comencé a leer cuando dejé de ver"–, proyectando la figura del Libro desde el más intelectual y racional de los sentidos hacia la alfabetización salvaje del tacto, el sentido más primario. La gran metáfora de la ceguera sirve a la autora no para refugiarse en la reducción metafórica canónica que recorre la literatura occidental desde Homero a Borges, sino que, siguiendo la adelantada afirmación de Julio Ortega –el grado cero de la materia es anterior a las palabras en la poesía de Del Río (Ortega: 135)–, le permite acercar la representación al horizonte mudo de la carnalidad, la inmanencia misma de la materia llevada hasta el extremo de sus poderes de encantamiento, erotismo y destrucción, para articular series metafóricas elementales en la búsqueda de una (in)humanidad y un inconsciente arcaicos en el estallido del instante. La distancia extrema que surge de la división de la propia sujeto es la metáfora que hace posible, en la poesía de Del Río, todo decir

acerca de la distancia de esta con el país del exilio, el país perdido, el país encontrado, y aquel que la voz profética pretende reconstituir desde lo precario, lo inestable y lo fragmentario, en uno de los textos más importantes de la autora, "Funda para ti un país de pieles...", poema número veintitrés de *Escrito en Braille* (1999: 44). Esa distancia es la misma que construye y expone por medio del cuerpo y el recorrido propios, desmantelando a cada paso la dicotomía de lo interno/externo y las múltiples divisiones que acarrea la disposición arriba/abajo. En este poema de Del Río, la definición de la utopía y su contradicción no pasa solo por el dictamen de la conciencia, sino también por la auto-constitución y transformación de la sujeto.

El mandato profético se asienta en un desvarío: el llamado es para construir un país nuevo, un país que sea "para ti", es decir, hecho a la medida de la sujeto que lo propone, como un *traje*, motivo que repone insistentemente la poesía de la autora, como sucede aquí al final de la primera estrofa: es el traje el que debe llevarla, quizá porque para Del Río, como para la Mistral de *Poema de Chile*, la única posibilidad del regreso al territorio que solo hasta el final del poema se revelará como "el exacto lugar del llanto", es el retorno sin un cuerpo que le recuerde o que pueda reproducir el dolor del daño y el despojo, y sin el peso de una identidad que se inmiscuya en su proceso profético y en la nueva figuración que así empieza a disponer:

Funda para ti un país de pieles, azoteas y naufragios
fúndalo para que calcen tus pies el cosquilleo de las estrellas.
Recoge a tu paso el sabor de sus ciudades
la palabra confusa de sus caminos
y hazte fabricar un traje que te lleve dentro.
[...]

Es la misma figura del *traje* la que puede dar cuenta de ese país de "pieles" que se pueden ir abandonando, quizá como la sujeto que lo enuncia ha hecho hasta ahora para llegar hasta aquí. Si la medida del país es ella, y viceversa, este poema hace suyo el verbo "calzar" no tan solo en la unión de lo alto y lo bajo, y la inversión de sus jerarquías espaciales y simbólicas, representadas por los pies y las estrellas, las azoteas y los naufragios: se trata de hacer coincidir, ajustar y afianzar lo diverso, lo alejado, lo propio y lo ajeno, quizá lo imposible; confeccionar, aunar lo cambiante y lo confuso, piel y lenguaje, vestiduras e investiduras:

[...]
Dale a tu país el fruto extraño de una bandera
pues toda esquina merece un ícono
de madera o de metal o del viento de los peregrinos
para que pregonen en las historias un suelo hecho de
parches.
[...]

La segunda estrofa instala la estrategia de la entrega que se reproduce en el "alimentar" y el "dar posada" de la tercera. Es también la estrofa de lo que "merece" cualquier esquina del país: imagen, bandera, ícono, que acoge la errancia y el peregrinaje de la sujeto, y pregona para la rotura de

su suelo, el parchado que puede hacer "calzar" los fragmentos, los pedazos del "traje". Los pregones del país cantarán lo mismo que la hablante de este poema, el exilio y lo quebrado:

[...]
 Alimenta tu país y da posada al sediento y al vacío
 con la vastedad de tu propio cuerpo
 siempre estarán brotando recodos desconocidos
 gestos de hambre y jirones interrogando
 la permanencia de cada segundo, de cada certeza, de
 cada caricia.
 [...]

El mandato de la transformación del propio y vasto cuerpo en posada y alimento actualiza e intensifica la idea del cuerpo como casa que recibe al visitante ausente en el poema VI de la serie "Yo cactus" ("Yo no estoy presente", 1994: 14). Lo siempre cambiante, la irrupción de lo desconocido, también se apersona en estos versos: recodos, gestos de hambre, jirones que también (no) pueden, (no) deben, calzar con el "traje", interrogan al país acerca de lo vacío, lo incompleto, lo carente, lo pendiente, que persiste e incide en su confección, poniendo en duda la permanencia del tiempo, de los saberes y del amor:

[...]
 Mantén a los sabios abocados en la tarea de habitar y
 descifrar
 los brazos, las calles y las piernas
 los ríos de mieles amarillas, el pájaro carnicero de la boca
 y por supuesto el ojo que en cada cosa apoza su marca
 el ojo que de cada plaza jamás se marcha.
 [...]

Uno de los últimos mandatos del texto define y conmina a llevar a cabo la labor de los sabios del "nuevo" país: poblar e interpretar los vacíos entre los cuerpos y las calles donde estos se desplazan, calzar los vericuetos del cuerpo con los espacios vacantes de la ciudad que se imagina. Si el segundo hemistiquio del tercer verso recuerda la alimentación sangrienta con que Pablo Neruda califica a la gran madre de piedra en "Alturas de Macchu Pichu"³, "los ríos de mieles amarillas" reproduce de manera casi literal sus versos finales.⁴ Además de este indicio, el constante trabajo que el poema realiza respecto de los referentes de la verticalidad –arriba/abajo– en el intento de trasponerlos, al igual que el mandato final del poema, "levanta tu país como una torre" –un país que transgrede de plano la noción horizontal común a toda territorialidad–, recuerdan de manera patente el motivo de "la torre enterrada" –central en esta sección del *Canto general* de Neruda–, la que permite al sujeto profético comunicar, por medio del irracionalismo de

³ "Esta fue la morada, este es el sitio:/aquí los anchos granos del maíz ascendieron/y bajaron de nuevo como granizo rojo" (Neruda 2005: 132).

⁴ "(...) afilad los cuchillos que guardasteis,/ponedlos en mi pecho y en mi mano,/como un río de rayos amarillos,/como un río de tigres enterrados (...)" (Neruda 2005: 141).

la asociación, lo *más bajo*, la profundidad marina abismal y lo "más genital de lo terrestre", con lo *más alto*, la altura del "águila sideral". De la misma manera, Del Río reúne las azoteas y los naufragios en el primer verso del texto analizado.

El otro "hueco" del cuerpo incompleto y fragmentado que este poema nos deja como país, que los sabios deben "habitar y descifrar", es el ojo, este particular ojo que se nos ofrece: un órgano que no solo capta los elementos del exterior sino que con su mirada marca lo que ve; un ojo profético que resiste, que estará siempre ahí, múltiple y omnipresente, en cada lugar, en cada "plaza", y al mismo tiempo. Desde los versos de Violeta Parra que encabezan este trabajo, y asimilando el cuerpo del país que representa el poema al cuerpo de quien habla, creemos que es posible comenzar a perfilar el lugar que ocupa quien se despoja y se desmantela insistentemente en estos poemas, quien se camufla, se esconde y se ausenta para permitirse decir lo que dice, las múltiples significaciones de quien no está, de quien (no) quiere estar e interviene su forma para hacerlo, ocultando las piezas que puedan reconstituir, entre las palabras, su proceder como sujeto:

[...]

No edifiques cementerios y confíate duradero pues en tu país la vida hace pagar caro todo instante recuperado de la muerte.

Y levanta tu país como una torre en el exacto lugar del llanto.

Los tres versos finales del poema de Del Río resultan reveladores a partir de su capacidad para exponer la paradoja que habita el texto en su totalidad y para devolver al discurso la negatividad que no ha mostrado abiertamente hasta ahora: la hablante pide que el otro al que se dirige no construya edificios para la muerte y pide confianza ya no en lo pasajero, inestable e incompleto con que se había caracterizado, como una distopía, la "utopía" de la que dispone para entregar como revelación; acto seguido, le pide a este que se entregue, confiado, a lo duradero, "pues en tu país/la vida hace pagar caro todo instante recuperado de la muerte". La entrega del país que la profeta lleva a cabo al otro que, como su doble, suponemos la representa a ella y a los suyos, toma la forma de una condena: en *tu* país, parece decirnos, no debe haber espacio para la muerte y sus representaciones, porque la vida misma es una manifestación de esta; la vida en *tu* país debe ser robada de manos de la muerte y todo ese tiempo, ese transcurrir al que llamarás *tu* vida, deberá ser pagado con ella. Ante esto, lo único duradero y confiable, precisamente esta seguridad que te revelo y entrego, "levanta tu país como una torre en el exacto lugar del llanto".

¿Qué oculta la mención reiterada de un país al que no se le da un nombre? ¿Por qué no se declara su nombre? ¿Por qué la persona enunciante oculta su identidad en el pliegue de abstracción que el discurso le permite? ¿Por qué tampoco califica de ninguna manera al "tú" al que se dirige para transmitir el mensaje que porta? ¿Quién es ese "tú", ese otro? ¿De qué país se trata ese que describe y no menciona? ¿Qué relación sostuvo, y cuándo la sostuvo,

con ese país? ¿Por qué debe transmitir este mensaje? Estas son algunas de las preguntas que es posible elaborar ante la enorme fuerza del ocultamiento que la vehemencia de estos versos no parecen revelar, si es que lo hacen, sino hasta el final de su lectura. Creemos necesario contestar, al menos, que efectivamente la persona que emite este discurso oculta un saber que tiene que ver con ese país que abiertamente quiere que otro funde y construya, según sus indicaciones. Que esa fundación y construcción es un desvarío, una fantasía, pues ese país ya existe. Que esa fantasía, una proposición "loca", si se quiere, está cargada de sentido para ella y, de alguna manera –sin duda ella lo cree así–, para nosotros. Que ese otro a quien dirige su mensaje es su doble y, por tanto, las palabras que dice son, en primera instancia –aunque no de manera excluyente–, para ella misma. Que aquello que oculta son las consecuencias de algo que le sucedió en ese país que existe y que ella conoce. Que aquello que le sucedió allí es terrible y que su única forma de acercarse a ese país, sin revivir el dolor de esos sucesos espantables, es por medio del olvido. Que, sin embargo, pese a la necesidad de ese olvido, ella debe realizar la reconstrucción de ese país en los espacios que ella misma, u otra que es ella misma, ha borrado. Que la vehemencia del tono con que dice esas palabras revela la gran importancia que para ella esto conlleva. Que para la elaboración de su alocución ha utilizado algunos enclaves de diversos modelos discursivos que aprendió en su pasado. Que estos mismos modelos y las ideologías que representan, pese a no ser funcionales para la situación en que se encuentra, están cargados también de afectividad. Que ella sabe que su discurso también encierra una advertencia no solo para ella misma, sino para los otros que integran ese mismo colectivo que no quiere o no puede nombrar. Resulta necesario agregar que la insistencia en levantar "tu país como una torre en el exacto lugar del llanto" representa consolidar cualquier futuro posible en el centro de la memoria traumática personal y colectiva y obedece a una proposición sacrificial encubierta del proyecto profético, lo que encaminaría a la sujeto a la autodestrucción con el fin de acceder a otro estado de cosas. Resulta también evidente que los tópicos mistralianos del "pago de Chile", el "daño de Chile" y el "regreso al Chile de la infancia" rondan este retorno, esta revisión, este regreso que realiza la sujeto hacia el fundamento arcaico de sí misma, lo que puede ser leído ya no tan solo como un recogimiento defensivo ante la historia padecida, sino también como una devolución –aún incompleta– hacia esta.

"Rangoon 2000" (2009: 15-7), el segundo poema de *material mente diario*, amplía esta reflexión inquisitiva respecto de la materia en tanto fundamento. Se trata, en principio, de una re-escenificación de la escritura de Pablo Neruda de *Residencia en la tierra*, según la narración de las cartas que el autor le dirigiera a Héctor Eandi:

Actualmente no siento nada que pueda escribir, todas las cosas me parecen no faltas de sentido sino muy abundantes de él, sí, siento que todas las cosas han hallado su expresión por sí solas, y que yo no formo parte de ellas ni tengo poder para penetrarlas (Aguirre: 78-9).

Por su parte, Del Río, en la exasperante incomunicación de ese "oriente" que representa toda materia –Rangoon está en todas partes, es solo un

nombre, una imagen– la hablante interroga los alcances de la escritura, del propio poema, su imposibilidad de acceder al sentido que poseen las cosas, recurriendo en su desesperado estado de separación, al motivo de la cacería y a la modalidad activa de la penetración:

He estado viendo cómo las cosas se desprenden de sí
mismas
independientes de mi piel

He visto cómo cuchichean y ríen a mi costa
se encallan en sordina a la marea de mis horas
sin poder darles caza
[...]

Todas las cosas organizadas por sí solas
y yo deseando poder penetrarlas
[...]

La hablante desea la muerte de las cosas para que lo inacabado de la materia deje, por medio de lo acabado de su fin, un rastro, un resto, algo que pueda poseer y descifrar. El despliegue de la muerte detona una retahíla de imágenes que representan lo ausente, lo vacío, la ruina, el terror, la carencia: cofres con plumas, sin pájaro; alforjas vacías; relojes fantasmales; colecciones de restos y versos; partos y devoraciones. Estos atisbos de la muerte terminan por interferir la situación de la que escribe, agregando perspectivas al periplo⁵. Sin poder “seducir a la fuerza” revela su condena. Debe escribir “encadenada a la tablilla”. Despojada “en el centro de operaciones de la materia” intenta reconstruir el *traje* que la constituye:

⁵ Este deseo de destrucción, que la hablante proyecta aquí acerca de las cosas, como único modo de desentrañar el sentido que ocultan, resultará decisivo para comprender cómo en la poesía de Del Río se entrelazan el proceso profético que esta describe y encarna, al dirigirse sobre sí misma como objeto, materia última que la escritura debe escrutar, y el trabajo melancólico, que la conduce a su propia destrucción. Este escrutinio, como veremos, se proyectará en la metáfora y práctica –como es coincidente con otras obras de la promoción a la que la autora pertenece– del reconocimiento de restos. Desde esta perspectiva, “Rangoon 2000” puede ser iluminado, en lo inmediato, como un momento intermedio en este desplazamiento final hacia el yo, por el poema “Actuación y desvanecimiento” (2009: 36), que parece reiterar la misma escena, insistiendo en la obtención de restos, los que no surgen, sin embargo, de la acción destructora de la sujeto sobre las cosas, sino que emanan de la contemplación interior del propio recorrido y excavación: “He perseguido algo verdadero toda la noche/algo auténticamente verdadero toda la noche y no lo he hallado/(...) Solo el que husmea en el alma infartada/y no actúa/va dejando señales/miguitas que brillarán en el negro bosque de la noche”. El proceso final al que aludimos en buena parte de los poemas de Del Río, corresponde al desplazamiento que caracteriza de manera fundamental, según Freud (2000), a la melancolía: el melancólico aniquila a su propio yo como si se tratara de algo ajeno, invistiéndolo de los atributos negativos que corresponden a un otro –una persona, una noción o un ideal– al que odia y al que no puede, porque es, a la vez, amado (por medio de una identificación narcisista de objeto), referir directamente su queja. “Solo este sadismo nos revela el enigma de la inclinación al suicidio por la cual la melancolía se vuelve tan interesante... y peligrosa” (Freud 2000: 246).

[...]
 Vuelta inmóvil
 trunca de miembros efectivos
 desterrada a la apariencia
 [...]

Debo ordenar los destrozos
 debo hilvanar los forados
 que las cosas dejaron en mi propia presencia
 [...]

Las estrofas siguientes representan un desesperado petitorio para que la otredad de la materia se abra ante ella y se le revele. "Ojo negro de la respuesta", "tiniebla", "tumba de la noche", "mansión del sueño", las entidades a las que les pide entrar, representan trampas y engaños, espacios del *adentro* que la constituyen y al abrirse la integran en la fluidez de la imaginación, otorgándole sentido aparente. Pero se trata del lugar de la muerte y no de la vida: "tus cadáveres gozan de perfecta salud"; allí, por medio de una inquietante imagen, ella se repite como lo que (todavía) no es, lo que (no) quiere ser: su propio padre devorador, violador. En la "mansión del sueño", "las cosas son su propio fundamento", son en sí mismas, para ellas mismas, la sujeto es una más en el torrente. El fundamento continúa oculto para quien *debe* saber el sentido de las cosas, como el de aquel espacio que escruta y en el que se observa contemplar:

[...]
 Tumba
 tumba de la noche
 tus cadáveres gozan de perfecta salud
 tus espectros saben aparecer en escena
 las visiones viajan por el torrente sanguíneo
 soy parte de ese río
 soy un agua más en la imaginería
 me repito interminable
 en la forma clara de mi padre
 devorando niñas al pie de la estrellas
 [...]

El poema termina, de manera proverbial, cerrado como un círculo. La sujeto, rendida en el lecho de Morfeo, despierta, vence al "funesto alegórico"⁶, y retorna a la misma situación de incomunicación con la que el poema había comenzado: "Pero abro los ojos y las cosas vuelven a estar cerradas/henchidas de sentido y yo sin poder penetrarlas". Así, la que "en el límite del lenguaje" se cansa –como propone la cita de Rodrigo Lira al comienzo de "Dedos de yerba"⁷– y la que, en el más allá del lenguaje y en el más acá

⁶ "He vencido al ángel del sueño, al funesto alegórico", verso inicial del poema "Colección nocturna" de Pablo Neruda (1991: 113).

⁷ La cita es "EN EL LÍMITE DEL LENGUAJE/me canso" y corresponde a los dos primeros versos del poema "verano de 1979: comienzo de un nuevo block", texto que cierra el único y póstumo libro de Rodrigo Lira, *Proyecto de obras completas* (Lira 2003: 153).

del sueño, se cansa de luchar con las cosas para poder descifrar su sentido, encuentra en la escritura y en el sueño, en el estado alucinatorio retentivo que producen esos cruces y confusiones, sus ansiados poderes personales, los que la asimilarían al paradigma profético de lo masculino, representado aquí por Neruda y el padre⁸. Como en el conocido poema de Mistral, "Todas íbamos a ser reinas", donde la poeta adquiere los atributos de la profecía en el territorio de la locura y con la fuerza de la tempestad, la poesía de Del Río puede dar cuenta de lo que la "mujer sabia", "la vieja sacerdotisa", debe abandonar, como advierte agudamente Adriana Valdés⁹, para acceder y hacerse admisible entre las jerarquías del simbólico masculino: sin juventud, sin placer, sin sexo, sin cuerpo.

"El muro", subtítulo "tarde en el psiquiátrico" (2009: 18-20), una de las piezas cruciales y una de las más antiguas de *material mente diario* –según testimonio de la autora–, es el poema de aquella que *quiere decir* que ha vuelto, pero que hacia el final del texto –como revisamos– aún se pregunta cuándo volverá. En el cruce, justo en el quiebre, entre el don profético visionario y los motivos de la enfermedad y el país al que desea regresar, es donde observamos a la sujeto sorprenderse a sí misma interrogando a la pared que la separa de todo lo demás y al mismo tiempo le permite infiltrarse: "De pronto me sorprende/tratando de encontrar respuestas en el muro (...)". Allí, sometida a lo externo, expuesta en el estrecho desierto de la alienación, es identificada como *la extranjera*, disfraz con el que nos llevará a lo largo de gran parte de las escenas del poemario: "(...) El muro es un

⁸ Acerca de la relación entre la figura del padre y la poesía de Pablo Neruda como una influencia crucial para Del Río, el ya citado poema "Simultánea y remota" entrega algunas pistas al escenificar la persecución durante los años de la dictadura militar, entorno en que el padre de la sujeto representa, además del dominio del lenguaje –referencia que podemos encontrar en muchos poemas de la autora–, el centro simbólico del poder de resistencia familiar y nacional frente a la amenaza autoritaria. Por su parte, Neruda, militante del Partido Comunista de Chile, Premio Nobel de Literatura 1971, durante el gobierno de la Unidad Popular –liderado por su amigo el presidente Salvador Allende Gossens–, muerto y sepultado en confusas circunstancias pocos días después del golpe de Estado de 1973, fue transformado por el pueblo de Chile en una figura popular, sus poemas acompañaron y legitimaron simbólicamente la resistencia al régimen de la dictadura. Así, el poeta "autorizado" por el mundo del padre, habita, por medio de uno de sus versos de *El libro de las preguntas* (Neruda 1992) "la ronda de temores" de la hablante y, representado por el cisne que murió en el hombro del niño en una narración de *Confieso que he vivido* en el comienzo de su escritura ("Mi primer poema", Neruda 1975: 21-4), realiza el traspaso de la palabra poética sobre la niña. Los versos de Del Río, que corresponden a la estrofa novena de "Simultánea y remota" son los siguientes: "Tengo ocho años y un cisne/durmiendo el sueño mortal en mi hombro/insisto en hacerme una pregunta/¿por qué se suicidan las hojas/cuando se sienten amarillas?/la respuesta cuelga/en la ronda de mis temores". Creo necesario destacar el carácter melancólico de la apropiación de los versos citados y de la escena nerudiana reproducida, lejos del cariz comprometido de otros momentos de la obra de Neruda. Esa distancia resulta significativa en tanto resitúa el lugar de la conciencia infantil de la hablante en relación con la escena familiar y nacional, mediatizando la enseñanza desde el fuero paterno.

⁹ Esta renuncia que Valdés observa en la poesía de Gabriela Mistral puede iluminar la transformación sacrificial de la sujeto en la poesía de Del Río, que pasa por su despojo y se aproxima a su disolución. Tal es el caso de la "mujer sabia", "la vieja sacerdotisa", "la bruja", "la sibila", figuras a las que podemos asimilar el cariz sapiencial de la sujeto de Del Río. "Requisito del sacerdocio femenino es la vejez y la renuncia a la relación erótica: toda relación es enseñanza, y al imperativo de la atracción sexual se sustituye el imperativo de la sabiduría. Vejez, sabiduría, poder sacerdotal, van juntos" (Valdés 1990: 89).

desierto largo y angosto de humanos alienados/sitios de la ausencia que me saben extranjera/entre ciudadanos imbunches/mi propia feroz costura (...)" (2009: 18). Es posible preguntarse entonces en qué costado del muro nos deja su focalización y perspectiva de este encuentro y, por supuesto, cuáles son las implicancias de situarse de un lado o del otro de aquel, dentro de los parámetros de esta heterotopía (Foucault 1994) y el lugar que la figura del psiquiátrico ocupa –después de una larga tradición de referencias– en la poesía chilena contemporánea. Este muro, como la frontera que en el *Diario de muerte* de Enrique Lihn¹⁰ separa el mundo de los enfermos del mundo de los vivos, acerca a la sujeto y nos aparta a nosotros de "la palabra/impenetrable de las conciencias disgregadas", una palabra enajenada en la que ella misma se ha visto envuelta, intentando atravesar su (sin)sentido, o refugiándose en sus procedimientos para infiltrar, desde sus alrededores, el lenguaje entregado por el padre, su univocidad y la separación rigurosa a la que la sometía su hegemonía lineal. El psiquiátrico, la clínica, y la figura del poeta entre los enfermos, separado de la ciudad y los otros, constituye uno de los espacios predilectos con que la poesía chilena, desde Jorge Teillier hasta Héctor Hernández Montecinos¹¹, ha metaforizado y denunciado, desde los bordes de la marginación, las fisuras clínicas de nuestro encierro y nuestra radical incomunicación en tanto identidades y nación.

El motivo de *los imbunches* y *el autoimbunchaje* establece en *material mente diario* una continuidad con el motivo del traje que campea en los dos libros anteriores de Del Río. A partir de los versos de "El muro" arriba citados, la costura/sutura de la herida, el doloroso autoblindaje al que asistimos, prepararán a la sujeto para negar de manera radical lo exterior en todas sus formas y negarse a sí misma hasta hacerse desaparecer, como uno de los tributos que ofrecerá en la campaña de su regreso. En el poema titulado "El imbunche" (2009: 31-2), texto central de *material mente diario*, la aparentemente gozosa multiplicidad de los "tantos", desplegada en "Quejas de ahíta" (2009: 41), es reducida aquí a su anverso, la violación y el dominio: "Fueron *tantos* los robustos/*tantos* los colonizadores/*tantos* que soy un caldo de promesas/llagas donde aún se escucha murmurar" (32, las cursivas son nuestras), en una visión de sí misma que recuerda la ambivalencia observada en el poema dieciséis de *Escrito en Braille*, "Golpean y luego limpian las cárdenas abiertas..." (Del Río 1999: 34). Si bien la negatividad campea en la poesía de Del Río, solo una aproximación a "El imbunche" podría dar cuenta del apego de la sujeto a su propia interioridad, la que representa aquí un refugio insondable donde puede escapar del "daño" de lo real, del avasallante exterior, del cobro y el saqueo de los otros, del pasado, de la colonización que representan la cultura y los roles otorgados por el deseo masculino, de la historia que intenta situarla y definirla, de la imposición del lenguaje, de cualquier sensación que no provenga del "verdadero yo":

¹⁰ "Hay solo dos países": "Hay solo dos países: el de los sanos y el de los enfermos/por un tiempo se puede gozar de doble nacionalidad/pero, a la larga, eso no tiene sentido" (Lihn 1990: 27).

¹¹ Me refiero a "Paisaje de clínica", de Jorge Teillier, dedicado al poeta Rolando Cárdenas, publicado en 1978 en *Para un pueblo fantasma* (Teillier 2007: 111-3). La quinta y última sección de *No!*, el primer poemario de Héctor Hernández Montecinos, se titula "La Manicomía Divina" (Hernández 2001: 77-97).

No veo el tiempo
de atrás acosan los viejos guerreros
de atrás acechan con sórdida paciencia

Pretenden esclavizarme

Sus armas de reconocida eficacia se conjugan
con los purgantes de la recriminación

Debo
debo lo que no me queda

Decido hacerme un maleficio

Cojo la plateada aguja ancestral
con ella hilvano el punto que hará costura mis ojos
mi boca
mis oídos
mi sexo

[...]
¿Fui acaso alguna vez
algo más
que esta interrumpida
comunicación de los sentidos?
[...]

El *imbunchaje* representa el triunfo total del no ser, de lo que la sujeto no es sobre ella misma y, a la vez, una radical y absoluta fuga de la imposición, una escapatoria hacia lo (im)posible. Ausente de los demás, de ese amor que es daño, el yo poético se *imbuncha*, negando toda posibilidad de percepción y representación. En el encierro de la sujeto con sus propios sentidos, a los que interroga con una pregunta retórica, se escucha el eco de una nada irónica y trágica conclusión, que intenta negar no solo el pasado y el exterior, sino cualquier posible manera de haber estado en la historia y el mundo: *siempre fui solo esto*, afirma. Ya no hay lenguaje, ni roles, ni jerarquías, ni parentescos, ni razón, ni sentidos, ni cabeza, ni miembros, ni siquiera cuerpo. ¿Qué es lo propio, lo irreductible, lo que a la sujeto le pertenece? Su respuesta es clara: debe darse "estatuto definitivo de engendro//iLa costura me salvará de sus saqueos!" (2009: 32) –no una criatura, no un ser creado por el Padre–, pues solo al "olvidarme de mí/del imaginario que les dio poder" (2009: 32), podrá liberarse de ellos, ya que es en la sujeto misma donde el deber ser ante ese imaginario que la constituye, el poder simbólico del Padre, se origina y descansa. El *muro* forma parte de las aposiciones y superposiciones de los encierros que representan los espacios en la ciudad contemporánea: "El muro de mi casa colinda con el muro de la calle". Así, deviene metonimia de la fragmentación y las leyes que determinan la división de los espacios generales. El reducto heterotópico de la "pesadilla" del psiquiátrico representa una forma de reposición simbólica negativa y una respuesta desde la alienación a la diversificación de clausuras

y aislamientos, el sistema de incomunicaciones en que los poderosos, las personas "sanas" y "racionales", recluyen a los que consideran enfermos, autorrecluyéndose también frente a la amenaza de los otros. Lograda así su inserción definitiva y su consecuente separación de los que habitan el *afuera*, hace aparición el anuncio del sacrificio total que podría redimirla de su diferencia y hacerla admisible:

[...]
 Por eso entre las locas
 soy venerada
 hermana eficaz del sacrificio

El muro no me separa de ellas
 el muro no las salvará de mí
 el muro es la cornisa donde pasea la palabra
 impenetrable de las conciencias disgregadas
 [...]

El transcurso del regreso trae consigo en este punto la recuperación de la figura de la madre, casi por completo ausente de la poesía de Del Río. Abandonada muy pronto por el poema, los alcances de su aparición no dejan de ser decisivos en la definición de la "historia de amor de la familia" de la autora. Sospechamos que su figura representa ahora, en la conciencia sometida a la enfermedad, una figura biográfica investida de los poderes del continente materno perdido, un continente denegado en esta poesía, como observaremos, por la preeminencia de la imposición de los registros paternos, los que sin articularse de manera explícita en este poema, parecen ceder, trizar su capacidad de censura ante la disgregación y el contorno de la locura, permitiendo el regreso momentáneo de lo reprimido. Es en este espacio donde las diferencias entre los polos de atracción de la triangulación de la hija comienzan a hacerse notorios: ante el ímpetu, el entusiasmo utópico, y la desilusión que provocan la mentira y, si se quiere, el descontrol paternos –presentes desde el primer poemario de Del Río–, la madre representa aquí la descreencia ante la constitución fálica y el revés de la añoranza paterna de la hija. Si bien varios poemas de la autora registran la enseñanza de una determinada versión de la historia del país –incluso la entrega del legado del territorio de los antepasados, como sucede en "Están construyendo una casa en mi paisaje"¹²– y un proyecto de nación, como

¹² "Recuerdo cuando corría detrás tuyo por estos mismos cerros/entonces sembrados de agujeros/yuyos y conchales//Buscábamos con fervor los restos de antiguos asentamientos humanos/en cada zancada descubrías tú/fósiles y cántaros/mortero y tibias/que clasificaba yo con solemnidad de egiptóloga//¿Dónde estarán ahora esos restos?/¿se habrán quedado en el ropero?/¿esperan su destino en el museo imaginario/o estarán hartos de tus cuentos?//En este cáliz de piedra/hija mía/bebieron los padres de nuestros padres/su chicha de molusco/su agua de la quebrada/aquí invocaron la próxima tormenta y aquí/sellaron su promesa de permanente rebeldía//Están construyendo una casa en mi único legado" (Del Río 2009: 67). El poema está dedicado a Alejandro –Alejandro del Río, padre de la autora– y fechado en Maitencillo, septiembre de 1998. Junto con la solemnidad del aprendizaje de la hija, hay que notar también el matiz de descreencia ante los "cuentos" del padre. El último verso parece trasponer dramáticamente esta ambigüedad, ante la pérdida definitiva del "legado". El origen de la vocación arqueológica que se decanta y transforma en varios poemas de

extensión de la admirable capacidad intelectual y lingüística, y el arrojo, del padre¹³, la opción de regreso al país que toma la sujeto en este punto parece ser mediante la cordura desencantada de la madre. A su vez, la cercanía del carácter visual de la "dura calidad de las estampas", con su distanciamiento de la letra impresa; la recuperación del alfabeto lateral y táctil, disfuncional, del Braille; así como la comunicación por medio del "babeo", son recursos que revelan el acercamiento a este breve amparo materno:

[...]
A veces trepo el muro
de lo alto veo que brilla el suelo
quisiera decir *al fin he vuelto*

He vuelto a la cordura
en el desencanto de mi madre
he vuelto pero estoy forzada
al braille y al babeo
de la dura calidad de las estampas
[...]

Tras la escena de la madre, "El muro" se sitúa alrededor de la contemplación de las "locas mujeres". No hay brecha que la *conciencia despojada* no pueda atravesar, el muro no separa a la sujeto de las "otras", ellas la reconocerán, la recibirán como "profeta en su tierra"; el muro no las salvará de su arribo, pues es ella la que es investida de la enfermedad y el terror, otro de los enmascaramientos de su despojo. ¿Para quién resulta ahora impenetrable la palabra de la locura, al modo en que lo eran las cosas en "Rangoon 2000"? ¿De qué lado se sitúa ahora la conciencia de la hablante? El muro y los otros muros que se hacen verbo en este poemario se transforman así en un puente, un doloroso periplo, que logra fijar la atención sobre la sujeto, como centro de la interrogación poética, a la vez que la disgrega, la deshace, le quita cuerpo y forma, allanando el camino para su entrega sacrificial. El muro representa también el sistema correccional torturante del que sobrevive "un

Del Río, hasta alcanzar importantes implicaciones en la definición metafórica de su poética, proviene simbólicamente de la enseñanza paterna.

¹³ Tres estrofas de "Simultánea y remota" (Del Río 2009: 63-6) pueden iluminar a este respecto la figura del padre, de la madre y de la hija. La primera: "Tengo ocho años/he visto a mi padre resucitar del vino/convertido en cacique y en espía/lo he visto siempre el mismo/cubierto por centenares de pieles retóricas/mi respuesta ha sido su mentira/también he resucitado para el hastío de vivir", donde la identidad del sí mismo es traspasado a la sujeto como enseñanza, quien puede ser, al igual que el padre, muchas y ninguna, recubierta siempre por las posibilidades del lenguaje. La segunda: "la sobrevida se nos ha prometido/padre sabe camuflar el color de las fieras/y largar su ponzoñoso latido de inteligencia/madre posee la firmeza requerida/mientras trenza nuestros cabellos/explica El Capital/separa malvados de bienhechores", donde el valor del padre es comparado a la fuerza de la madre, en tanto esta, todavía en esta escena, tiene la firmeza "requerida" para la mantención de la fe del padre, que la hija narradora parece compartir, al menos en estos versos. La tercera: "Nada se me oculta/lo perdido hace llorar a mi madre/mi padre promete el futuro/mi niñera se llama muerte/mi nodriza me atrae a su corvo/debo proteger a mi hermana/no quiero que vea", puede graficar de manera patente la atribución de caracteres opuestos a ambos progenitores de la sujeto, al igual que perfilar, como veremos más adelante, el mundo de los "niños de la dictadura" (Lange 2006).

cuerpo sin nombre/convulso por el electroshock", borrado, sin género y sin deseo, separado de los otros, un cuerpo cuyas características se asemejan, una a una, a las pérdidas que el *imbunchaje* impone sobre la sujeto. Los versos finales del poema, como ejemplificamos más arriba, representan un quiebre drástico en el desarrollo de su discursividad. El muro termina por revelar, mediante su asedio, el quiebre dentro de la sujeto. Quebrada por la hoja en blanco, esta se pregunta por la hora de su regreso "al Chile de su infancia". Expulsada no al país, sino a la escritura, el poema abandona aquí a la hablante, que intentará convertirse, como pretende la autora respecto de su propio poema, en "Dedos de yerba" (2009: 21-4), en una entidad "admisible", aunque para esto ella deba desaparecer. La voz es articulada por la escritura, por el lenguaje, y ella porta -leporina- hasta la letra, la deformidad de su dueña. La deformidad que quiso Baudelaire, "Charles", y la desubicación lautreamontiana de los elementos, se arrastran, como ejemplos de la belleza "lírica", hasta el nuevo "fin de siglo", consecuencias de la transformación poética de la vida. La *admisibilidad* resulta, en esta poética de Del Río, una noción clave, fin último para el que se elaboran los procedimientos artificiales de la escritura:

[...]

La poesía tiene extraños caminos o no tiene
así que escribe sorprendido
aterrado de ti mismo
el problema es cómo terminar el poema
cómo darle cauce
esquema de eco
potencia de grito
admisibilidad

[...]

Paraísos artificiales no son lo que yo digo
lo que dice Charles
son y no son la mesa de operaciones
el paraguas
la flor desubicada

El vicio cómo cuesta
cómo aburre la virtud
cómo atrofia
expande el vicio

Articula
la leporina voz
ad portas
siglo ventiuno.

En el poema número veintiuno de *Escrito en Braille* la sujeto se retrotrae a un estado de conciencia infantil. En "El paraíso estaba salpicado de vino tinto...", el "paraíso" paterno de la camaradería alrededor del vino (y la lucha política) es revivido desde la escatología del miedo, la que traspone así una apropiación sórdida de la escena: salpicaduras, comensales que abrazaban la mesa, carcajadas postreras, hambre insaciable, risas extremas. Las figuras

no son descritas por la hablante de manera cabal, sino tan solo por medio de sus manifestaciones difuminadas en el entorno, pese a ser uno de los pocos poemas que desarrollan una narración en el conjunto. La hija, en un lugar secundario y lateral, es reducida a la bastardía y orfandad de la ignorancia, del no saber, que la separa de los padres, los mayores, los "comensales", y además la aísla del proyecto que estos comparten. Con ferocidad ella engulle los restos que se le otorgan como elementos de un aprendizaje, que le dejan caer como única forma de aferrarse a las palabras/bocas de los otros: son las palabras el objeto de su hambre y el más allá que estas implican en la socialización. La disquisición final, centrada en la imagen de las manzanas, insiste, por medio de la asociación con el fruto del Árbol del Conocimiento del *Génesis*, en la fisura de la participación en los saberes entre niña y adultos. Resulta interesante constatar que la pérdida de las nociones de bien y mal no están acompañadas por un acto de rebeldía personal, sino en una reevaluación irónica –y trágica al mismo tiempo– del "no saber" al que es sometida. Finalmente, el ceder de lo "extremo" de los otros, sitúa a la niña –de la mano ahora de la distancia autorial– en el mecanismo femenino de la descreencia:

El paraíso estaba salpicado de vino tinto
los comensales abrazaban la mesa
con risas que se tenían por postreras.
Hubo un hambre insaciable
y conversaciones que arreglaban el mundo.
Engulliste feroz las migajas que cayeron
porque te soldaban a la boca de los otros.
No supiste en qué momento llegaron las manzanas
esas que sacaron el bien y el mal de su sitio
y no supiste tampoco cuándo las risas
dejaron de sonar extremas.

En el poema de *material mente diario* titulado "Resiliencia"¹⁴ (2009: 61-2), Del Río combina, residualmente, la reescenificación del banquete de los adultos durante la resistencia a la dictadura con la focalización mayor que ocupará el texto: el ensayo de maternidad que las niñas practican en la casa de los padres como un juego que registra, revisa y resitúa las divisiones y los órdenes autoritarios de la familia/nación durante la dictadura militar. La lectura de este poema exige su cotejo con el texto que le sigue, titulado "Simultánea y remota" (Santiago de Chile, 1980), del que ya hemos adelantado algunas observaciones. Desde la cita de Alejandra Pizarnik que encabeza "Resiliencia": "Les arrancábamos los ojos a las muñecas para ver qué había detrás", es posible deducir la significación del acto de autoauscultamiento, de excavación poética en el propio yo, que la sujeto del poema realiza por medio de la figura de las niñas que juegan "a ser madres". En "Simultánea y remota" (2009: 63-6) la isotopía de la arqueología vuelve a hacerse presente, sobre todo si se comprende el origen de su preponderancia

¹⁴ "El vocablo *resiliencia* tiene su origen en el término latino *resilio*, que significa volver atrás, volver de un salto, resaltar, rebotar. El término fue adaptado a las ciencias sociales para caracterizar aquellas personas que, a pesar de nacer y vivir en situaciones de alto riesgo, se desarrollan psicológicamente sanos y exitosos" (Kotliarenco, Cáceres y Fontecilla 1996: 7).

imaginaria en la enseñanza paterna del territorio de los antepasados, como es posible observar en "Están construyendo una casa en mi paisaje". Sin embargo, el contexto en que se produce el acto de descubrimiento en la cita de Pizarnik da cuenta de su pertenencia al ámbito de lo femenino y materno, y no al acervo entregado por la paternidad. "Ver qué hay detrás" representa la búsqueda de lo "remoto" y lo "simultáneo", otro regreso a lo arcaico de la sujeto misma, mediante la fantasía de la infancia y la maternidad. Además, el verso citado es re-significado en un contexto que desde su producción le es ajeno, pero que tergiversa y completa el sentido del *terror* recurrente en la obra de la poeta argentina. El "terror" es incorporado aquí a la sospecha, persecución y crueldad del entorno dictatorial, incorporando así la escritura de la poeta mayor en una lectura en la que Del Río tergiversa su influencia, para darle un nuevo cariz que la inmiscuye de manera solapada en la poesía chilena de dictadura y postdictadura.

Resulta interesante notar en el primer verso de "Resiliencia" el contra-sentido de la negación del relato que se va a narrar y a la vez la intensidad que esta negación presenta en su forma absoluta –"Nunca jugamos a ser madres/solo en historias de terror"–, como un rechazo previo de la hablante hacia un mundo –la maternidad y a su vez el juego, la infancia– que se declara imposible en el contexto incivil que rodea al "nosotras"¹⁵. A su vez, la afirmación parcial de la historia contada –"solo"– representa la entrada en el territorio del terror, al que la lectura debe atenerse desde un comienzo. El abandono de los niños "a la puerta de la casa" centra la metáfora de la infancia despojada de la sujeto, de su propio estar afuera, como ya revisamos en "El paraíso estaba salpicado de vino tinto...", y del abandono general de la familia/nación a la voluntad de la tiranía. Tanto el deber de dar sepultura como el "sindicato de huérfanos" son imágenes que están suplantando en la conciencia nacional, por un lado, el peso de la represión encarnado en los cadáveres de las víctimas y en los cuerpos ausentes de los detenidos-desaparecidos, como por otro, la precaria organización de las redes clandestinas y familiares de la resistencia ante la ausencia de la defensa legítima de los sindicatos y las organizaciones sociales que durante la dictadura pasaron a la clandestinidad y que en el periodo posterior han estado relegados a un lugar secundario frente al preponderante empresariado¹⁶.

Desde la clandestinidad de la resistencia puede entenderse, entonces, la voluntad combativa de "implantar su reino de justicia" como a partir de este mismo margen social se configura, por un lado, la separación de las "niñas" ("nuestra pieza alta") de la familia que (no) integran –los mayores aparecen otra vez en el ámbito de la degradación ("el banquete de queda y la última

¹⁵ En este punto se puede fijar la raíz imaginaria que deniega la maternidad en la obra de Del Río como una posibilidad concreta socializada, y la desplaza hacia su reconstrucción simbólica, como otro de los planos donde actúa el proceso de reconstitución de restos de la conciencia postdictatorial.

¹⁶ Tomás Moulian (1996: 98 en adelante) define el Chile actual como producto de la fertilidad de una *menage a trois* entre militares, intelectuales neoliberales y empresarios nacionales o transnacionales, tríada que impuso el sistema neoliberal y el consumo fundamentado en el crédito, como la "cara amable" de la explotación del asalariado, que apunta a la individuación y no a la unión colectiva representada por el sindicato.

garrafa//Eran cruciales las palabras de los mayores/por eso nos dolían sus risotadas convulsas/de condenados”)– y, por otro, su relación imposible con los demás (“Nunca buscamos en la calle/amiguitas de volantín y ronda/ porque temíamos a sus padres/militares espías/rústicos esclavos”). Esta separación sostiene a lo largo del texto un sistema de discriminaciones de la conciencia infantil que desde la autoría se exhibe como parte del aprendizaje de los años de persecución y terror: lo rústico/lo elevado, como categorías estéticas que surgen de lo alto/lo bajo de la contemplación en la “pieza alta” (“En nuestra pieza alta contemplábamos”), al igual que lo humano/lo feroz que se articula desde la experiencia y el discurso como categoría ética, y, por último, lo prescindible/lo central, que emerge de la escena final de la “niñera muerte”, como parte de la conciencia de la supervivencia individual y colectiva (“La muerte se sentaba a la cabecera/vigilaba compadecida su guadaña/ se quedaba quieta/alcanzaba solo a rozar algunos rizos/algunos miembros prescindibles”). Todas estas combinaciones son las que la conciencia infantil y la conciencia femenina deben aprender a combinar a lo largo del relato.

Los versos de “Resiliencia” reproducen, como adelantamos, la escena del “paraíso paterno” en el “banquete de queda” –toque de queda– por medio de la presencia de los mayores y el vino. La conciencia infantil, al igual que en el poema revisado de *Escrito en Braille* (“El paraíso estaba salpicado de vino tinto”, 1999: 42) desea las palabras de los mayores como un modo de participar de la familia/nación durante los años de acecho, pero al mismo tiempo confirma, en comparación con lo “elevado” de la habitación de las niñas, la degradación de sus mayores, vigilados por la guadaña de la muerte. La figura de La Parca es decisiva en tanto es la “niñera” que (no) cuida de las niñas, como sucedía en los versos de “Simultánea y remota” (2009: 64, citados en nota más arriba), donde la mayor de las hermanas protege a la otra del corvo militar al que la “nodriza” la acerca. Además de representar el terror de una infancia en convivencia y en connivencia con la muerte, esta figura –en tanto nodriza, niñera, madre– espejea la significación inconsciente que en la conciencia infantil imprime la simulación de la maternidad con las muñecas a las que se les sacaba los ojos en la cita de Pizarnik, devolviéndoles el reflejo de su acto de crueldad y la asimilación del terror imperante durante la dictadura por medio de los mecanismos del juego.

“Ciudades son imágenes”, titula Enrique Lihn uno de los poemas de *Escritura de paso* (Lihn 1966: 13-4); en otro, del mismo libro, titulado “Marketplace”, escribe: “(...) esta ciudad/en la que, para siempre, estoy de paso/como la muerte misma: poeta y extranjero” (Lihn 1966: 9). En “Expreso de mediodía” (Del Río 2009: 70), el poema que cierra *material mente diario*, la *extranjera* siempre en tránsito que recorre la poesía de Alejandra del Río, esta vez en la mitad de un trayecto, puede agregar: “Catorce minutos de calma/mi hijo duerme en dos asientos/vamos camino a Praga/rumbo a Viena/de vuelta en Santiago/de visita a Mendoza”. El poema representa una *recomposición de escena*, veladamente emocionada, de la *sujeto errante* con su “verdadera” familia: el hijo que dejará de ser niño cuando despierte (“Estoy por devolverlo a su padre/por soltarlo/por dejarlo hacer la vida de su origen/y duerme su última siesta de infante”), el paisaje que la rodea y las presencias y ausencias que este porta. La metáfora perceptiva de los versos finales altera y ordena el tiempo por medio de su espacialización, la vista, las proporciones, las

distancias, el adentro y el afuera: "Algunos recuerdos quedan//El tiempo se mide en distancia/el horizonte se acomoda a la vista/la mano completa lo desproporcionado/el olvido no existe/y una muerta solo emigra"; el "Chile de su infancia", borrado casi por el inasimilable e irreconocible país que la espera y que no quiere enfrentar, en su deseo de permanecer viajando, aferrada a la regularidad de la siembra: "Deseo seguir viajando en este tren/ sujeta a mi diario/aferrada a las líneas regulares de la siembra". El olvido no existe, lo traumático no la deja mirar, no la deja decir, no deja de hacer oír su susurro. Sin querer volver, la mirada retorna otra vez hacia la escritura del libro –el diario que no quiere soltar, el libro que leemos–, hacia el interior y el recuerdo. La tercera estrofa y el verso aislado que la sigue ("Yo observo paisajes a medias destruidos/rudos hombres de los rieles/castillos solos/borrosas siglas comunistas//Parece que miro para adentro") resitúan este poema como una *revisión*, pues en lo que ella dice que observa, que parece estar adentro y afuera al mismo tiempo, algunas de cuyas señas el tiempo ya ha borrado, se puede detectar, una vez más, una relación intertextual con un poema de Pablo Neruda –el poeta del padre, el poeta de la ideología del padre, el proyecto de país del padre, el Padre–, en uno de los momentos más íntimos y desgarradores del *Canto general*, su sección XV, titulada "Yo soy", donde, en medio de la violencia de un país que se expande, el niño se constituye en la torre, el castillo del progenitor ferroviario y sus compañeros, un ejército de pobres que depositan en el infante la necesidad de la lucha¹⁷.

Rangoon, Berlín, Santiago, Mendoza, Praga, Viena, son imágenes de un viaje hacia dentro, de un exilio interior, donde la sujeto, "en el gran mundo como en una jaula", "simultánea y remota", hecha tan solo una imagen, regresa "al Chile de la infancia", una figuración que oscila entre lo familiar y lo monstruoso, pero que ya no está ahí, ha sido reemplazada por otra. Sí, "ciudades son imágenes" y "una muerta solo emigra".

Obras citadas

- Aguirre, Margarita (1980). *Pablo Neruda/Héctor Eandi: correspondencia durante Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Del Río, Alejandra (1994). *El yo cactus*. Santiago, Departamento Técnico de Investigación, Vicerrectoría Académica y Estudiantil, Universidad de Chile.
- _____. (1999). *Escrito en Braille*. Santiago, autoedición.
- _____. (2001). "Poemas" en: revista *Plagio* nr. 4, Santiago, diciembre, 2-7.
- _____. (2009). *material mente diario 1998-2008*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- _____. (2010). *Dios es el yotro*. Santiago, Libros del perro negro.
- Foucault, Michel (1994). "Utopía y heterotopías", traducción de Constanza Martínez y Fernando Blanco, en: revista *Licantropía*, nr. 3, Facultad

¹⁷ "De pronto, trepidaron las puertas./Es mi padre./Lo rodean los centuriones del camino:/ ferroviarios envueltos en sus mantas mojadas,/el vapor y la lluvia con ellos vistieron/ la casa, el comedor se llenó de relatos/enronquecidos, los vasos se vertieron,/y hasta mí, de los seres, como una separada/barrera, en que vivían los dolores,/llegaron las congojas, las ceñudas/cicatrices, los hombres sin dinero,/la garra mineral de la pobreza" ("La casa", Neruda 2005: 598).

- de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago, diciembre, 30-5.
- Freud, Sigmund (2000). "Duelo y melancolía", en: *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires, Amorrortu Editores, tomo XIV, 235-58.
- Hernández Montecinos, Héctor (2001). *No!* Santiago, Ediciones del Temple.
- Kotliarenco, María Angélica; Cáceres, Irma; y Fontecilla, Marcelo (1996). "Estado del Arte en Resiliencia (Documento Preliminar)", Centro de Estudios y Atención del Niño y la Mujer (Ceanim), Santiago.
- Lange, Francisca (2006). *19 Poetas chilenos de los noventa* (2006). Prólogo de la autora. Santiago, J.C. Sáez Editor.
- Lihn, Enrique (1966). *Poesía de paso*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas.
- _____. (1990). *Diario de muerte*, 2ª ed., Santiago, Editorial Universitaria.
- Lira, Rodrigo (2003 [1984]). *Proyecto de obras completas*, prólogos de Roberto Merino y Enrique Lihn, 2ª ed., Santiago, Editorial Universitaria.
- Moulian, Tomás (1996). *Chile Actual: anatomía de un mito*. Santiago: Lom Ediciones.
- Neruda, Pablo (1991 [1925-1935]). *Residencia en la tierra*. Edición e introducción de Hernán Loyola. 2ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____. (1992 [1974]). *El libro de las preguntas*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina.
- _____. (2005 [1950]). *Canto general*. Edición de Enrico Mario Santí. Introducción de Hernán Loyola. 10ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra.
- Ortega, Julio (2000). *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago, Editorial Lom.
- Teillier, Jorge (2007). *Los dominios perdidos*. Selección de Erwin Díaz y prólogo de Eduardo Llanos. 3ª ed., Santiago, Fondo de Cultura Económica.
- Valdés, Adriana (1990). "Identidades tráfugas. Lectura de *Tala*", en: *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral 1990*. Soledad Fariña y Raquel Olea (eds.). 2ª ed., Santiago, Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada/Editorial Cuarto Propio/Isis Internacional.
- Véjar, Francisco (1999). *Antología de la poesía joven chilena*. Santiago, Editorial Universitaria.