



ARCHIVO, JUEGOS DE ESPEJOS, *COMUNALIDAD* Y POESÍA FUERA DE SÍ EN *NACISTE PINTADA* DE CARMEN BERENGUER: APUNTES PARA UNA RELECTURA¹

ARCHIVE, MIRROR GAMES, COMMUNALITY AND POETRY OUT OF ITSELF IN NACISTE PINTADA BY CARMEN BERENGUER: NOTES FOR A REREADING

Luis Fernando Chueca
Pontificia Universidad Católica del Perú
lchueca@pucp.edu.pe

ORCID: 0000-0002-0046-9218

RESUMEN

A veinticinco años de la publicación de *Naciste pintada* de Carmen Berenguer, este artículo propone poner en diálogo las líneas interpretativas más consolidadas sobre este libro con algunas nuevas posibilidades de aproximación. Estas son la importancia de la figura de los juegos de espejos en su configuración textual, el cuestionamiento de los archivos establecidos, la propuesta de archivos alternativos, la *comunalidad* y la apuesta por la condición de *poesía fuera* de sí como claves de su carácter híbrido.

PALABRAS CLAVE: Poesía chilena, Carmen Berenguer, archivo, juegos de espejos, comunalidad.

¹ La escritura de este artículo se enmarca en el proyecto Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Studies (Trans.Arch) del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea, financiado por MSCA-RISE Scheme (Marie Skłodowska-Curie Actions – Research and Innovation Staff Exchange).

ABSTRACT

Twenty-five years after the publication of *Naciste pintada* by Carmen Berenguer, this article proposes to put into dialogue the most consolidated lines of interpretation about this book with some new approaches. These include the importance of the figure of the mirror games in its textual configuration, the questioning of established archives, the proposal for alternative archives, *communality*, and the commitment to the condition of poetry as a genre that is “outside of itself”.

KEY WORDS: *Chilean poetry, Carmen Berenguer, archive, mirror games, communality.*

Recibido: 14 de junio 2024.

Aceptado: 23 de octubre 2024.

ENTRADA: ALGUNAS CLAVES PARA LA LECTURA

En los veinticinco años transcurridos desde la aparición de *Naciste pintada* (1999) de Carmen Berenguer (Santiago, 1946-2024), las varias y diversas aproximaciones críticas a este libro fundamental de la poesía chilena contemporánea (Olea, Calderón, Garrido, Kirkpatrick, Sepúlveda, Sierra, Hernández, Leal) han ofrecido claves fundamentales de lectura que podrían sintetizarse en cuatro ejes que reseñaré como punto de partida. Estos son la condición híbrida del libro, su organización tripartita a partir de la metáfora de la casa, la mirada mestiza y decolonial, y la impugnación de los discursos heteropatriarcales.

Sobre el primero, es conocido que *Naciste pintada* incorpora materiales textuales muy diversos: poemas, apuntes autobiográficos, crónicas, dichos populares, cartas, noticias y recortes periodísticos, fragmentos de testimonios, además de tres fotografías que son, en realidad, variaciones de una sola. Asimismo hay, incrustados, fragmentos de Huidobro, Manuel Rojas, Max Radiguet, Benjamin y Jaime Sáenz, reescrituras de poemas de Perlongher, y alusiones a la tradición de la novela criolla chilena y a Donoso, a Hemingway y a Dostoievsky, entre otros. A través de este variado repertorio “atravesado por el testimonio como base del discurso” (Garrido 73) —lo que se observa sobre todo en la secciones segunda y tercera—, el libro transgrede fronteras y “rompe con la hegemonía de los géneros” textuales (73), con lo que se origina una indeterminación que provoca la pregunta sobre qué tipo de libro es este o en qué medida es posible seguir hablando, aquí, de poesía. Esta heterogeneidad radicaliza la de entregas anteriores de Berenguer. Para Julio Ortega, por ejemplo, en ellos “se interpolan varias voces, que acuden con su resonancia, dicción y temperatura a dar cuenta de su propia presencia, de su materialidad de cuerpos de la voz cotidiana” (35) y Luis Cárcamo-Huechante, respecto de *Huellas de siglo* (1986), afirma que “gran parte de sus textos [...] se constituyen en resonancias de voces, expresiones y hablas del entorno que se van yuxtaponiendo y acoplando en función del encadenamiento rítmico y sonoro del lenguaje” (70).

Con relación a la estructura tripartita, las tres secciones, “Casa cotidiana”, “Casa de la poesía” y “Casa inmóvil”, anunciadas desde la carta-prólogo de Karina (¿real o ficticia?: otra línea de indeterminaciones), remiten, desde el título, al espacio de la casa, que subvierte en su tratamiento el lugar de “símbolo voluntarista de representación de orden social en una nación que creía avanzar según las leyes de la modernidad” que ha tenido esta figura en la tradición de la literatura chilena (Olea 221). Esto es claro desde una primera lectura de estas “Casas”. En “Casa cotidiana”, por ejemplo, la poeta, auto-configurada como personaje y voz articuladora del libro, ofrece, desde su mirador de frontera en Plaza Italia, su visión de la ciudad de Santiago en la posdictadura, y desmonta las imágenes del aparentemente exitoso neoliberalismo chileno y su lógica del consumo como medida del progreso individual. Los textos nos enfrentan, así, a los lados ocultos de la postal: precariedad, pobreza, exclusiones, vigilancia, impostación y simulacro, y la complicidad o aquiescencia de muchos y del discurso oficial de la Transición con el *blanqueamiento* (Moulian) que no solo pretendía —desde la retórica del consenso y la democracia *en la medida de lo posible*— evitar abordar la memoria de los aspectos más dolorosos y problemáticos de la dictadura, como las responsabilidades en las desapariciones forzadas y, en general, en las violaciones a los derechos humanos, sino esconder, otra vez, la condición mestiza, indígena o popular de las mayorías chilenas.

Luego, “Casa de la poesía” da pie, a partir de la referencia a algunos encuentros de poetas en Valparaíso, recién terminada la “noche tenebrosa” (52) de la dictadura, a una nueva exploración en universos alternos u opuestos al rostro santiaguino impostado y oficial. Si “Casa cotidiana” abre, con “Ruinas”, “la noche de la novela triste [que] es cuando sus luces / se apagan y aparecen las sombras criminales” (14) y devela la falsedad y el simulacro del progreso, en “Casa de la poesía” se abre la noche popular y “húmeda del puerto” (61) y de los márgenes; la de lo femenino, lo *queer* y lo mestizo, que afloran con fuerza disruptiva a través de la figura tutelar de Brenda, prostituta que vende su deseado cuerpo, pero a quien “nadie la posee” (61). Y con Brenda, y de la mano de los poetas-*flâneurs* que buscan “atisbar por las ventanas como pobres de imágenes reales” (59), nos acercamos a nuevas casas, espacios y vivencias, y a relatos sobre familias populares sostenidas en genealogías femeninas, así como a testimonios de otras trabajadoras sexuales, que permiten confrontar las noticias sobre crímenes pasionales que reporta estereotipadamente la prensa con fragmentos que devuelven complejidad a sus vidas.

“Casa inmóvil”, finalmente, al subvertir, como las dos anteriores, la lógica de la metáfora de la casa, la politiza más abiertamente. En esa perspectiva, ofrece fragmentos de entrevistas o cartas testimoniales de prisioneras políticas durante la dictadura, que muestran otro rostro que la memoria de la Transición hubiera querido olvidar, pero que *Naciste pintada* inscribe como recuperación de vida y constancia de resistencia. Y al hacerlo muestra algo con frecuencia borrado por la mirada patriarcal: la participación de las mujeres en la lucha contra la dictadura, tanto en su agencia como en las consecuencias que sufrieron.

El tercer eje desarrollado por la crítica es el develamiento de la colonialidad que subyace o envuelve a la sociedad. En “Casa cotidiana”, esto se observa, por ejemplo, en el contraste, en dos párrafos consecutivos, entre la celebración del 12 de octubre de 1992 en el Parque de los Reyes, en que “se inauguró la fuente que regalaron los españoles en Chile” (20), y la subida, ese mismo día, de 300 mapuches al cerro Huelén-Santa Lucía —“espacio en disputa incluso en su nominación” (Sepúlveda 257)—, para denunciar “la explotación que realizan los empresarios nacionales en sus territorios originarios” (20). Esta fecha simbólica e hiriente, enlazada en el texto al neocolonialismo vigente en la posmodernidad neoliberal, reaparece aludida en el título de la primera parte de “Casa de la poesía”: “500 años en el barrio chino de Valparaíso (1492-1992)”, como anticipando que en todas las historias de esta sección se encuentran también las huellas de la herida colonial. Esto se explicita, por ejemplo, al señalar que a Brenda “la hizo el ojo colonial que la mira en el barro” (60). Aunque, oponiéndose a ese sino de haber *nacido pintada* para eso, ella, de algún modo, se revela (y se rebela) como fuerza vital incontrolable, pues, como vimos, “nadie la posee”. La hablante-poeta, por su parte, autoconfigura “su lugar de entremedio” (Sepúlveda 259), al decir “soy de cara ancha, tengo el pelo mediterráneo amerindio” (26), lo que no impide su condición letrada y mirada crítica al campo literario en que se desenvuelve, señalando que “la literatura chilena es macha y su estética es occidental” (32), y oponiéndole su escritura, también de entremedio (Sepúlveda 259).

El cuarto eje, ya evidenciado en la revisión de los tres anteriores, constituye un aspecto medular en la mirada que sostiene *Naciste pintada*. El género, las historias de mujeres, resistencias, afectos que constituyen la posibilidad de construir otro modo de comunidad que reacciona y propone frente al patriarcalismo fundante de una sociedad y una literatura: las mujeres y lo *queer*. Aquí se refuerza la confrontación con la figura tradicional de la casa que Olea señalaba. La presencia, las hablas y las miradas de las mujeres en el libro muestran cómo se desmarca, de muy diversos modos, de las líneas establecidas por la tradición y las representaciones oficiales o acostumbradas, subvirtiendo el lugar de musa quieta que se les asignaba. En relación con esto, Berenguer retoma la experiencia de los años ochenta, de la que ella misma fue protagonista, como en la gestación del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana de 1987, por ejemplo, pero va más allá. Y en ese proceso aún la ya comentada transgresión de los géneros textuales a la transgresión y desplazamiento, también, de los géneros sexuales (Garrido).

Me interesa indagar, a partir de este recuento de claves de lectura, sobre el gesto que realiza Berenguer con la escritura y la publicación de un libro como *Naciste pintada*, con prácticas discursivas que llevan al extremo la hibridez y la inespecificidad genérica al borde del siglo XXI, cuando las escrituras más radicales y transgresoras de la neovanguardia chilena parecían ir dejando su lugar a una literatura menos arriesgada y desconcertante. En este contexto, *Naciste pintada* es un libro que, si bien no representa un bloqueo para la comunicación, por la fundamental inclusión de los testimonios, por la constante apelación a la oralidad, y por el lenguaje muchas veces directo que se desprende de esto, genera,

sí, dificultades por su indeterminación e inespecificidad, por los múltiples pliegues en su escritura y por, como veremos, los juegos de mutuos reflejos, oblicuos o alterados, que propone. En relación con esto, buscaré explorar, sobre todo, qué sostiene el efecto y la seducción que produjo y todavía produce su lectura, y qué nuevas (u olvidadas) miradas hace posible. Al respecto, exploraré algunas líneas de lectura que no han sido (o han sido poco) desarrolladas respecto de *Naciste pintada*, y que algunas discusiones sobre las artes y la literatura de estos últimos años permiten, creo, atisbar mejor.

Naciste pintada apareció en 1999, al final de una década en que la Transición, en contra de las expectativas, aceptó que había que recortar los horizontes de la utopía, y contentarse con una “democracia limitada” (Ruiz 15) o “protegida” (Moulian 53), sobre todo por el miedo a un retorno autoritario. En ese escenario oficial de continuidades respecto de los modelos de funcionamiento social y económico de la dictadura, adscrito al “blanqueo” y al “bloqueo de la memoria” (Moulian), y al neoliberal entusiasmo por lo privado, el individualismo y la cultura del éxito —más fuerte en el campo literario desde la instalación de las editoriales transnacionales—, Berenguer articula su escritura híbrida en contra de los mandatos y consensos de una literatura *chilena* que, recordemos, “es macha y su estética es occidental” (32), y blanca, como la página inmaculada de la poesía que apuesta por la pureza: “la pureza de la lengua [que] ha querido detener [la] memoria” (32). Y lo hace oponiéndole “una letra bastarda” (32): hablas populares e imágenes de feminidades transgresoras y mestizas, espacios marginales, respiraciones agitadas, registros de violencias y gritos de desesperación o de protesta. Una escritura *feminizada* en el sentido que propone Nelly Richard al hablar de aquella que “se produce cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de la detención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario” (35), que configura un universo textual contaminado e impuro; desbordado y recargado, exuberante en muchos momentos, que provoca, diríamos, *imágenes dialécticas* que abren visiones *otras* (Benjamin).

CONEXIONES, CORRELACIONES, ESPEJEOS

Quizá una de las razones por las que la extrema y hasta incómoda hibridez de esta escritura pudo y puede provocar miradas nuevas radica en su capacidad de insinuar conexiones habitualmente no atendidas que invitan a vislumbrar proximidades o parentescos entre sujetos, espacios, circunstancias y hechos, diversos, dispares y hasta opuestos, lo mismo que a reconocer que en un mismo tiempo laten —bullentes, acechantes, solapados o sojuzgados— otros tiempos. En este sentido, una de las claves del libro podría ser —retomando a Benjamin respecto de la alegoría— que en *Naciste pintada* cada personaje, cada lugar o cada situación puede remitir, casi, a cualquier otro (177) como en “lo fragmentario, desordenado y acumulado de los aposentos de mago o de los laboratorios de la

alquimia” (191). Estos múltiples *juegos de espejos* impiden fijar significados cerrados, pues los significantes se mantienen “rehusando la entrega definitiva del sentido”, como apunta Sergio Rojas (189) a propósito de las estéticas neobarrocas, tan importantes para este libro².

La figura del *juego de espejos* aparece, sintomáticamente, al iniciar “Casa de la poesía”, en un texto que puede verse como una poética del libro. En este, la hablante-poeta recuerda: “Esa noche, motivo de otras noches, Juan D. buscaba mi boca y se encontraba con la boca de Pedro. En este juego de espejos Juan D. buscaba un destino mestizo, un destino chinesco, una mezcla criolla. Y encontré en mi boca el lagar salobre de la machi” (49). Además de la procedencia mistraliana de “lagar” —recipiente donde se mezclan los jugos de los frutos— y la alusión a la sabiduría ancestral mapuche a través de la machi, recordemos que Juan D.[ávila] es el pintor del Bolívar mestizo y feminizado sobre el que Berenguer escribía líneas más arriba:

Después de varias cruzas pintó el sueño de Bolívar y retocó una utopía lijada en los colores de las iglesias barrocas del siglo XVII. Le puso mis senos al prócer porque esa noche yo era la única que tenía tetas, y le agregó un sexo al héroe del sueño latinoamericano. Al lado le hizo un hoyito, un huequito en su mano, un guiño a nuestros escépticos sueños” (49).

La mención del juego de espejos en que una boca se confunde con otra, entonces, no lleva a pensar en reflejos perfectos o exactos, sino, como en los cuartos de espejos de las ferias, en distorsiones, desviaciones o multiplicaciones infinitas, pero que nos devuelven algo que también somos. Este “espejear[se]” (66), en el/la/lo otro/a³, o en la lluvia o en el charco —como hace Brenda—, al lado de palabras como “cruzas”, “mestizo”, repintó”, “recopiaba”, “retocada” o “carnaval” en esta misma página, refuerza la idea de un tráfico constante, de mezclas, contaminaciones, filtraciones o flujos mutuos. Y propone que la *identidad* (esa convicción que nos habilita para hablar en primera persona) está siempre en tránsito y movimiento: revisándose, repensándose y rehaciéndose.

² En relación con esto se puede recordar que en el acápite “Espejo” de “El barroco y el neobarroco”, Severo Sarduy propone: “Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está ‘apaciblemente’ cerrado en sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (183).

³ “Espejear”, a diferencia de lo que propone el DRAE, no remite en Naciste pintada a “relucir o resplandecer como un espejo”, sino a mirarse en alguien o algo distinto: reconocer en los otros o lo otro algo que es parte de lo que somos o nos hace ser. En una entrevista, Berenguer recuerda que las fiestas de los años ochenta “eran un espejo en el que todos nos espejábamos de alguna manera” (Bisama, video).

Entre los innumerables *espejos* que pueden reconocerse en *Naciste pintada*, como el citado entre Juan D., Pedro, y la hablante-poeta, o como el que se da entre Santiago y Valparaíso, opuestos, pero indesligables como espejos invertidos colocados frente a frente, exploraré ahora solo dos, que involucran a su vez varios otros haces de correlaciones. Un primer caso es el de las mutuas proyecciones o refracciones entre las tres secciones o casas, anunciadas no solo en la palabra compartida en los respectivos títulos, sino en las fotografías al inicio de cada una. Estas fotografías corresponden a una misma toma, aunque con tratamientos ópticos distintos: difuminado (o borroneado), negativo y positivo. Y presentan —como se indica recién en la leyenda que acompaña a la última fotografía, la que abre “Casa inmóvil”— la casona de la calle Borgoño 1470, en Santiago: la antigua sede del Instituto de Química Fisiológica y Patológica, que pasó a ser Cuartel Central de la CNI durante la dictadura, específicamente entre 1976 y 1990 (185).

¿Por qué la misma imagen para las tres casas? La relación entre fotografía y casa es más evidente en “Casa inmóvil”, en tanto allí están los testimonios de las prisioneras políticas, algunas de las cuales relatan que fueron llevadas inicialmente a dicho recinto de tortura para pasar luego a otros centros de detención. Podemos suponer que la fotografía es nítida precisamente para representar la huella de un pasado imborrable. El libro se cierra dando cuenta de esa permanencia, como señalando lo crucial de su lugar en la memoria compartida. ¿Pero es inmóvil? Quizá en algún sentido la casa sí, y se propone tácitamente como un lugar de memoria⁴ que haga posible no olvidar, aunque el recuerdo se vaya reconstruyendo en relación con los nuevos sucesos y preocupaciones del presente. Al lado de esta, queda la pregunta sobre qué relación tiene esto con las secciones anteriores: la del Santiago contemporáneo, o la de las andanzas de poetas en Valparaíso, las genealogías de mujeres solas, o de Brenda y las historias de vida de las prostitutas.

La carta-prólogo da una pista al referirse a “Casa inmóvil” como “un pasado histórico cuya cicatriz marca *el final que es el principio*” (10, énfasis mío). *Naciste pintada* pareciera proponer que ese pasado histórico sigue presente, pero no solo como recuerdo. En “Casa cotidiana” (“el principio”) esto se reconoce, más allá del develamiento de las imposturas de una pretendida modernidad, en el control biopolítico del *Chile actual*⁵ que

⁴ Como efectivamente ocurrió años después, en el año 2016, cuando el Consejo de Monumentos declara al Cuartel Borgoño como “Sitio de Memoria”.

⁵ Utilizo esta expresión a partir del título del libro de Tomás Moulian, publicado por primera vez en 1997. La cita de la contratapa ofrece una interesante síntesis del presente en el que Berenguer escribe *Naciste pintada*: “Para comprender el Chile Actual es necesario establecer el lazo, el vínculo histórico, que une a este Chile del post~autoritarismo, con el Chile Pasado, el de la dictadura. El Chile Actual es la culminación exitosa del “transformismo” [...] El objetivo es el “gatopardismo”, cambiar para permanecer. Llamo “transformismo” a las operaciones que en el Chile Actual se realizan para asegurar la reproducción de la “infraestructura” creada durante la dictadura, despojada de las molestas formas, de las brutales y de las desnudas “superestructuras”

ha sustituido, en parte, al disciplinamiento carcelario de la dictadura: las “rejas nuevas”, los “perros rabiosos tras las rejas”, la “seguridad nueva” y el “miedo nuevo” (19) de los que hablan algunos de los poemas, y sobre todo por la “nueva esclavitud” (29) —que empobrece, humilla, pisa y envejece prematuramente (29)— sobre cuya base “esta ciudad se ha levantado” (29), como denuncian dos personajes marginales cuyas palabras son casi las mismas palabras, enunciadas con similar intensidad. Berenguer refuerza la constatación de esta continuidad y estas herencias del pasado en el presente —anunciada, por ejemplo, por el epígrafe alusivo a los cadáveres arrojados al río (13)— al incluir en la rememoración de algunos espacios urbanos importantes para su biografía vital y literaria la referencia a “la casa de la tortura chilena”: “Allí está situada... ¿recuerdan? En Borgoño 1470” (26). Que la fotografía presente ese edificio difuminado, borroneado, mientras lo demás permanece definido, pareciera querer develar, entonces, esas correlaciones que muchos preferirían no ver, pero sigue estando ahí: uno de los *trabajos de la memoria* (Jelin) de este libro.

La fotografía en negativo al inicio de “Casa de la poesía” parece insinuar que la poesía (y esta poesía *otra*) puede captar, como no lo haría otro lenguaje, los reversos de la sociedad de la que *Naciste pintada* es, en algún sentido, un espejo (trizado y movedido), y añade otra capa en este juego de reflejos. Hay aquí una intuición importante: si bien el golpe significó un corte definitivo, no es posible dejar de lado la pervivencia, potenciada por la dictadura, de otras violencias anteriores que alimentaron las de ese tiempo y alimentan las actuales. Explora, así —al lado de ciertos lados ocultos del Chile dictatorial y las continuidades del modelo que instauró (como la exacerbación deshumanizante de las lógicas del mercado y la explotación de la espectacularidad en la prensa amarilla)—, algunos de los efectos de la colonialidad en las condiciones de las mujeres populares. “Una forma más letal de patriarcado”, como ha señalado Rita Segato (54), que se evidencia —como contracara de las intensidades populares y deseantes alegorizadas por Brenda, así como de su capacidad de resistencia— en los relatos y crónicas sobre la precariedad familiar de las mujeres solas, y en los testimonios de las prostitutas abusadas, explotadas o envueltas en aprietos policiales. Aunque violentadas por razones distintas y de modos diferentes, los testimonios de estas mujeres anticipan, de algún modo, los “recados de prisión” de la última casa. Las violencias sobre las mujeres, los tratos que reciben o las responsabilidades que asumen ante la ausencia de los varones en las familias, por ejemplo, no dejan de revelar el lugar que se les asigna en la sociedad heteropatriarcal.

En “Casa de la poesía” se teje, alrededor de Brenda, el segundo haz de conexiones que me interesa revisar. Brenda alegoriza el puerto y expresa las intensidades de la nación-mestiza-y-deseante que las miradas oficiales quisieran ocultar o proscribir, aunque hace evidente, además, la voluntad de explotación, exclusiones, dominio y cosificación, frente

de entonces. El “transformismo” consiste en una alucinante operación de la perpetuación que se realizó a través del cambio de Estado”.

a las que ella se rebela. Pero Brenda, que permite a la poeta y a sus acompañantes “pobres de imágenes reales” “atisbar por las ventanas” (59), también “es el espejo” (74). Esto parece mostrarse, por ejemplo, en “Breve narración de sus motivos íntimos”, la tercera parte de esta “Casa”, que a través de una serie de cuadros autobiográficos reconstruye, discontinuamente, la educación sentimental, marcada por mudanzas constantes y precariedad, de la mujer que habla. ¿Quién es ella? Quizá Brenda, por la extracción popular y en tanto esta parte continúa a “Breve narración sobre su ausencia en los motivos nacionales”, que la coloca, en tercera persona, como protagonista. Pero quizá no, sobre todo porque la hablante menciona, aunque sea para negarlos como referencias importantes para ella en esos tiempos, nombres como Pound, Eliot, Rimbaud o Baudelaire, que podríamos suponer ajenos, en general, al repertorio de Brenda, y sin duda cercanos a Berenguer. En efecto, a la poeta, autoconfigurada como personaje articulador del libro, es posible asociar varias de las anécdotas referidas en esta parte (las mudanzas continuas, las casas de pensión, las historias de tía Elvira, la ausencia del padre) a partir del cotejo con relatos sobre su propia vida que ha contado (aunque sobre todo luego de publicarse *Naciste pintada*). Se revela es, entonces, una voluntad de *espejeo* que se refuerza en el siguiente pasaje:

Uno de esos días que uno interroga a sus progenitores, le pregunté que por qué me puso un nombre tan teatral y tan pomposo. Lo que provocara que la mayoría de mis juegos de infancia fuera desarmar mi nombre, me decía mirándome en un espejo, Prenda, Venda, Brenda, Venda Prenda, Brenda, así lo deshilachaba en mil nombres, tanto, que nunca supe cómo me llamaba (117-118).

Si bien el juego de sonoridades, frente al espejo, contribuiría a pensar que quien habla es Brenda, la mención de un “nombre tan teatral y tan pomposo” aleja esta posibilidad y podría hacer pensar, más bien, en “Emperatriz”, el primer nombre de Carmen Berenguer. Parece claro, entonces, que se busca mezclar o confundir ambas posibilidades, lo que se sella con el “nunca supe cómo me llamaba”, que vuelve a traer a la escena la imposibilidad de pensar en identidades fijas y la importancia del *espejeo*: de mirarse en el espejo que son los otros o lo otro. Al respecto, resulta interesante recordar que “[s]er una singularidad no significa ser un sujeto pleno con bordes y límites definidos, significa estar expuesto al otro, significa que solo podemos definirnos en nuestra singularidad a partir de otra, en un riesgo de fusión que, sin embargo, no nos convierte en el otro” (Pérez Bernal y Bacarett 313)⁶.

Pero el juego de sonoridades no solo confirma el *espejeo* Berenguer-Brenda, sino que sugiere también la relación entre esta y los poetas, en la línea de los planteamientos

⁶ Las autoras proponen esto en su revisión de la noción de *comunidad* en Nancy, Agamben, Esposito y otros pensadores.

de Benjamin sobre la relación entre la prostituta, el trabajador asalariado del capitalismo y el escritor. Recordemos que a partir de Benjamin explica Susan Buck Morss que:

La prostituta es la ur-forma del trabajador asalariado, la que se vende para sobrevivir. la prostitución es en realidad el verdadero emblema del capitalismo [...]. Mientras que todas las huellas del trabajador asalariado que produjo la mercancía se extinguen cuando la mercancía es sacada del contexto de la producción y puesta en exhibición, en la prostituta ambos momentos siguen siendo visibles. Como una imagen dialéctica, ella *sintetiza* la forma y el contenido de la mercancía. Ella es “mercancía y vendedor a la vez”.

Baudelaire hace de la prostitución metropolitana moderna “uno de los principales temas de su poesía”. La prostituta no es solo el objeto de su expresión lírica, es espejo de su propia actividad. La “prostitución del poeta”, creía Baudelaire, era “una necesidad inevitable” (208).

Teniendo en cuenta estas articulaciones, Berenguer, con el juego sonoro “Prenda, Venda, Brenda, Venda Prenda, Brenda” también referido, aunque oblicuamente, a sí misma, parece sugerir que su interés por Brenda no radica solo en la fascinación por su capacidad disruptiva y las “imágenes reales” a las que puede acceder a través de ella para luego entrecruzar realidad y ficción, sino también en la posibilidad alegórica de esta figura en el escenario neoliberal de desencanto de utopías de la posdictadura. Se puede suponer, entonces, que en el gesto implicado en el espejo sonoro posiblemente resuena la frase que Berenguer incluye al inicio de “Casa cotidiana” cuando, hablando de los encuentros de poetas en Valparaíso en tiempos de la Transición, apunta agudamente que “nunca más se supo de la ocurrencia de la pregunta acerca del poeta y los 90 en el mercado y la globalización” (53-54). “Prenda, Venda, Brenda” parece querer poner de nuevo en escena esa pregunta⁷.

⁷ Aunque el juego sonoro activa simultáneamente otras posibilidades: “prender” y “vendar”, por ejemplo, que establecen una relación con “Casa inmóvil”. Pero también es interesante la etimología de “prenda” -que “viene del latín *pignora*, plural de *pignus* (garantía). Originalmente se refería a un objeto que se da de garantía” (<https://etimologias.dechile.net/?prenda>)-, y da lugar al primer significado del DRAE (“Cosa mueble que se sujeta especialmente a la seguridad o cumplimiento de una obligación”), quizá menos habitual en el uso que el segundo (“Cada una de las alhajas, muebles o enseres de una casa, particularmente cuando se dan a vender”). En cuanto a la posibilidad del sentido carcelario de la venda, resulta fundamental recordar la importancia que Berenguer le reconoce al uso de esta y a estar con los ojos vendados entre las prácticas carcelarias en “Casa inmóvil”. En “Recados de la prisión en las fisuras del poder”, en que presenta por primera vez algunos de estos testimonios, señala: “La venda además de servir de amedrentamiento,

ARCHIVO Y COMUNALIDAD

Todas estas correlaciones y juegos de espejos —entre varios otros posibles de identificar—, así como la multiplicidad de citas, reescrituras, testimonios y otras voces distintas de la autorial en *Naciste pintada* permiten proponer otras dos vías de acercamiento. Una primera desde la perspectiva del archivo. Con relación al llamado *giro archivístico* en la literatura y las artes, a partir de lo planteado por Jacques Derrida —quien destacó que a los *arcontes*, guardianes de los archivos, “también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de *interpretar* los archivos” (10), y que en función de dichas interpretaciones los documentos oficiales “dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley” (10)—, Mario Cámara ha señalado que en la actualidad muchos

artistas y escritores han devenido archivistas que trabajan con materiales, discursos e imágenes, que montan, ensamblan y reenmarcan como si se encontraran en una sala de edición. El gesto del *artista/escritor archivista* consiste en releer y revisar, en redistribuir posiciones y con ello volver a dar una nueva visibilidad, operatividad y narratividad a zonas históricas centrales o marginadas, pero también en desmontar, en el sentido de atentar, el dispositivo archivo y su pulsión jerarquizante y clasificatoria (13).

En *Naciste pintada* esto ocurre de diversas maneras. En “Casa cotidiana”, por ejemplo, en donde se desmontan las narrativas sobre los supuestos éxitos del neoliberalismo chileno, Berenguer da forma a una suerte de *contraarchivo*⁸ verbal de “tenencias” urbanas: un recargado registro de aquello perceptible en el Santiago posmoderno que, al listar vertiginosamente algunos símbolos emblemáticos del *progreso* (incluidas las apropiaciones acrílicas y muchas veces *kitsch* de objetos, arquitecturas y consumos⁹) y colocarlos al lado de las marcas de control y vigilancia (muchas veces considerados provechosos), provoca una visión agobiante:

descolocamiento, su utilización fundamental servía como modo de obtener información [...] // La venda entonces no era usada para ocultar solamente el rostro del verdugo. La venda fue la puesta en marcha de una racionalización premeditada y perversa en el camino a la instauración selectiva del fichaje nacional” (198-199). Resulta sugerente preguntarse si la utilización de “Venda” en el juego fónico de “Casa de la poesía” puede ser un indicio más de los vínculos entre las dos secciones que presentan archivos de testimonios en *Naciste pintada*.

⁸ “Entiendo por *contraarchivo* el trabajo de reescritura de relatos históricos que desmontan jerarquías y cánones de relatos hegemónicos” (Cámara 13).

⁹ Sepúlveda señala al respecto: “Berenguer construye a Santiago como una ciudad sudaca, que busca parecerse a Miami” pero solo logra una “americanización de tercera categoría” (260).

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

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

Hay olores viejos,
olores a revistas viejas,
olores a trapos viejos,

...
olor a pilchas europeas,
olor a fajas gringas,
olor a solapas gringas

...
Tiene olor a adrenalina,
tiene olor a papas fritas,
tiene olor a pollo frito,
tiene olor a hamburguesa,
tiene olor a Ketchup,
tiene olor a comida macrobiótica, (19-20).

Las estructuras anafóricas y las isotopías que se suceden en proliferación neobarroca y apelando a los diversos sentidos, tanto en el fragmento citado como en muchos otros en esta “Casa”, dan cuenta de la paradoja que se desata entre la sobreabundancia registrada y las precariedades que laten tras de ella. Esto se refuerza al atender a contrastes como aquel entre el recién construido “edificio más alto de Chile. Es un celular gigante de la CTC” (22) y un “cuerpo [...] desnudo con heridas cortopunzantes” hallado “en la escalera del metro” (22); a las citas intercaladas de Huidobro, como la que afirma que “Chile aparece como un inmenso caballo muerto, tendido en las laderas de Los Andes bajo un gran revuelo de cuervos” (15), o a las mencionadas continuidades de la dictadura en el presente. En suma, el *contraarchivo* de una ciudad de “Páramos y ruinas” (15) por todos lados y en todo momento, pero también de sus contrapartes: intensas hablas populares que desbordan el orden esperado, denuncias del estado de cosas y marchas de protesta.

Una muestra diferente del trabajo de archivo en *Naciste pintada* son las series de fragmentos testimoniales en “Casa de la poesía” y “Casa inmóvil”. En “La distancia entre las Martitas, Anitas y Elenitas”, parte final de “Casa de la poesía”, diversos testimonios de prostitutas se alternan, respectivamente, con crónicas, con un recorte periodístico sobre un

crimen en un prostíbulo y con titulares sensacionalistas sobre crímenes pasionales, violaciones o escándalos en locales nocturnos. Una observación general es que estos montajes, trabajados desde el fragmento y a modo de contrapuntos, discuten los estereotipos de los diarios, y permiten acceder a otras miradas respecto de las trabajadoras sexuales. Dice Berenguer al respecto en una entrevista: “¿Te has fijado que este país tiene una fantasía extrema con la prostitución? Un lugar que es hablado por otros, y siempre mitificado o distorsionado para regocijo masculino” (Montesinos, párr. 11). Las prostitutas dejan de verse, así, como personas planas, objetos sexuales sin ninguna posibilidad de agencia o discernimiento, o mujeres al margen de toda ética o moral, para reconocerse como sujetos sociales con vidas complejas: con dolores, pequeñas alegrías, afectos, solidaridades, decepciones, sueños vigentes o truncados, rebeldías y contradicciones. Al enfrentar así la espectacularidad sensacionalista de la sociedad de consumo, este nuevo archivo (*alterarchivo* diría Cámara¹⁰), “capaz de desafiar la organización arcóntica del corpus de la actualidad” ejercido desde los medios (Tello 138-139), arranca la imagen de la prostituta de “todos los clichés [para] volverla contra ellos”, y constituirse en acto de resistencia al “dislocar la visión, esto es, implicarla como ‘aquello que nos concierne’” (Didi-Huberman 41)¹¹.

Algo semejante ocurre en “Casa inmóvil”, con los testimonios de las prisioneras políticas: otro *alterarchivo* que discute los lugares establecidos y en este caso, además, la invisibilización a que fueron sometidas estas mujeres, pues, como señaló Berenguer, “[d]e las torturadas no se ha hablado mucho. El exilio fue masculino, los detenidos desaparecidos también son masculinos. Siempre se habla del hijo o del marido ausente, una ausencia masculina” (Castelli 39). Frente a esto, apela a la capacidad de dichos testimonios, recogidos por ella y montados fragmentariamente, de ser parte —como a su modo los de las prostitutas— de participar en la discusión sobre el lugar de la mujer y de sus hablas en la sociedad y en el espacio público. Se propone, así, una *memoria incómoda*, incluso para la propia izquierda, en tanto se aleja de y se confronta con el relato establecido: sus épicas y figuras predominantes. Estas historias que recorren la experiencia carcelaria (el momento de detención, las torturas y otras prácticas de castigo, los miedos y las estructuras de vigilancia, la separación de los hijos y las tensiones de pareja), ponen en escena también la sororidad y la resistencia, la entereza o las dinámicas de acompañamiento a las recién llegadas, con lo que la prisión no se resulta solo un espacio de punición y de dolor, sino también de producción de vida, de resistencia y de afectos que movilizan política y subjetivamente a las mujeres.

La segunda línea de aproximación que quiero abordar en este acápite está vinculada también con la multiplicidad de voces y materiales recortados, montados, intervenidos o

¹⁰ “La postulación de otro orden, de otro recorrido, la exhumación de otros materiales” (13).

¹¹ En esta, como en otras citas que recojo, Didi-Huberman se refiere a imágenes visuales, pero lo dicho puede extenderse al campo textual y las imágenes verbales.

repetidos incluidos en el libro: “materiales encontrados” —como señala Hernández— “en los espacios públicos de la ciudad, en sus hablas, lenguajes e imágenes cotidianas” (109); pero también creados, como los archivos organizados, por ejemplo, a partir de entrevistas o conversaciones¹². Bajo esta perspectiva propongo atender en *Naciste pintada*, sobre la base de la dialógica bajtiniana, pero en función del giro que desarrolla Cristina Rivera Garza al hablar de la *comunalidad*, a “la raíz plural de todo acto de escritura en tanto práctica estética y política” (83): al gesto de *desapropiación*, que “expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible del trabajo creativo” (100). Esta dimensión colaborativa, que permite reconocer el compromiso desde la escritura “con la construcción de un mundo otro” (84), se vuelve más urgente, señala Rivera Garza, en el marco de la sociedad contemporánea, en que campean las lógicas neoliberales de producción y consumo, y el horizonte necropolítico consecuente.

Con *Naciste pintada*, frente al interés en el campo literario de los años noventa por el éxito individual, las grandes editoriales y la consagración, Berenguer apostó, en contraste, por dejar inscrita la base compartida de su voz y por afirmar —con relación a un mundo en que no había sido ni era difícil (como no es hoy tampoco) destruir cuerpos y silenciar voces— el imprescindible reconocimiento de que cada vida y cada voz se nutre de otras, con las que se entrelaza en una trama potente. Señaló, al respecto que *Naciste pintada* “es un libro de citas entre la alta costura y la ‘rotada’, con sus tajos en sus fronteras irreconciliables” (Valenzuela 20) en el que “[q]uise articular una nueva forma de citar” (Berenguer, La casa C12)]. Esta *comunalidad*, no obstante, no anula la voluntad de la escritura ni esconde la autoría que, es más, se destaca en muchos momentos, sea a través de las autorreferencias como escritora (desde Plaza Italia o Valparaíso, por ejemplo), de las anotaciones metatextuales en “Casa de la poesía”¹³, de los títulos de los fragmentos testimoniales de las prostitutas y prisioneras, o de efectos disruptivos y desautomatizadores

¹² Señala Didi-Huberman respecto de esto último: “Los artistas no solo *utilizan* los documentos de actualidad, con lo que se mantienen ‘frente a la historia’ [como lo hizo Berenguer con los testimonios de las prostitutas, tomados de *La “otras” mujeres* de Teresa Lastra], sino también los *producen* enteramente, con lo que no solo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen, en contacto con él” (61-62).

¹³ Sobre todo como encabezados de muchos de los fragmentos sobre Brenda en la primera parte de “Casa de la poesía” como “retomando el hilo” (69), “agregaría que ...” (71), “esta página es la continuación...” (73), “el personaje que ficciono” (80), “el subrayado es mío” (92), entre muchos otros. Al respecto Kirkpatrick ha explicado que “por esta insistencia [de estos metatextos que ofrecen narraciones sobre la prostituta, figura acerca de la que tanta narrativa ha trabajado], nos recuerda de la violencia de la representación, especialmente la representación de la mujer y de la mujer pobre” (81).

en los procedimientos de montaje¹⁴. La *comunalidad* no anula su lugar como autora, en efecto, pero la coloca como una voz que trabaja necesariamente con y desde otras, sin las que no podría existir un libro como este. Si bien esta dimensión colectiva no puede llegar a alterar las estructuras sociales (la construcción de un mundo otro a la que Rivera Garza hace referencia), sí deja abiertas rendijas para pensar o imaginar resistencias frente a ello, como las que desató (y sigue desatando) *Naciste pintada* con su poesía *fuera de sí*.

POESÍA FUERA DE SÍ

Naciste pintada es, como se ha visto, un texto híbrido, múltiple y *comunalitario*, que rehúye la fácil reducción a cualquier etiqueta que pretenda petrificar su complejidad y detenga rápidamente las preguntas. Un texto que, tal como puede reconocerse a partir de un diálogo con los planteamientos de Florencia Garramuño en *La experiencia opaca* y *Mundos en común* sobre el arte y la literatura *fuera de sí*¹⁵, difumina las fronteras entre obra y exterioridad, realidad y ficción, arte y vida, personajes y sujetos, narradores y yoes. Y que, a la vez, ofrece potentes condiciones para alterar las percepciones y valoraciones establecidas, tanto respecto de aquellos sujetos, asuntos o espacios que aborda, como sobre su propia materialidad en el concierto de los géneros textuales.

¿Pero por qué hablar de *poesía fuera de sí* y no solo *literatura fuera de sí* en el caso de este libro? Quizá en primer lugar por la propia inscripción de Berenguer como poeta, que consideraba que “[l]a poesía siempre ha sido un lugar que va en contra, que tuerce, que se chascone, que no está contento” (“La poesía” B15) y porque, como señaló, su intención con *Naciste pintada* fue “hacer del libro una pequeña historia *sin perder el lugar de la poesía*” (“La casa” C12, énfasis mío). También porque la sección central se titula, no casualmente, “Casa de la poesía”. Pero más allá de esto, y sin pretender algo siquiera cercano a una definición, porque podemos imaginar la poesía como la forma de trabajar con la palabra que más lejos puede llegar, desde sus múltiples resonancias, relaciones y reverberaciones, en plasmar o expresar aquello que escapa siempre a las palabras: ese

¹⁴ Por ejemplo, cuando interrumpe la secuencia de titulares sensacionalistas de “La distancia entre las Martitas, Anitas y Elenitas”, sobre los crímenes que involucran a las prostitutas, con el titular “Mamo Contreras con vista al mar” (175), que además de desautomatizar la secuencia, genera preguntas sobre las relaciones entre los crímenes, muy distintos, a los que remiten estos titulares, a la vez que tiende también un hilo entre esta sección y “Casa inmóvil”.

¹⁵ En estos libros Garramuño trabaja sobre trabajos artísticos y literarios de las décadas finales del XX e inicios del XXI en Latinoamérica, predominantemente en Argentina y Brasil. Una discusión interesante de estos planteamientos y otros relativamente cercanos (Ludmer, Ladagga) se encuentra en Nascimento y Giordano 2020.

“resto”¹⁶ no decodificable a través de la comprensión racional, pero que permite “una experiencia física [en tanto] el poema nos alcanza como una apelación al cuerpo, a los cinco sentidos” (Masiello, *El cuerpo* 9)¹⁷. Como añade Masiello, la poesía “atravesamos nuestros cuerpos, impacta en nuestros huesos y resuena dentro de nosotros, es decir, entra en contacto con nuestros nervios, con nuestros centros de dolor y de placer” (12).

Son diversas las muestras de esto en *Naciste pintada*. Si bien se trata, como señalé, de un libro que no pretende un bloqueo comunicativo y se vale en muchos momentos de tipos textuales que podríamos reconocer en una primera aproximación como directos (testimonios, narraciones o crónicas, por ejemplo), su lenguaje presenta sí, constantes interferencias: rupturas de la linealidad, fisuras en el sentido y la sintaxis, alusiones a *repintados* y *retocados* (49), a *rojeos* y *brochados* (72) como operaciones estéticas, así como recurrencias, iteraciones y pliegues, además de los múltiples paralelos y los juegos de espejos ya mencionados, que impiden pensar en sentidos fijos o cerrados. La materialidad textual, a la par que la materialidad de los cuerpos, espacios y objetos que pueblan las páginas, dan cuenta de cómo “las formas se rozan unas con otras” (Masiello, “Poesía” 13) y provocan “fricciones” que pueden verse como “sitio del encuentro intersubjetivo, como primer movimiento hacia el despertar político” y, en esa medida, “nos conduce[n] a un nuevo espacio desde el cual pensar” (13). Para pensar, en este caso, sobre las identidades mestizas y populares en las sociedades periféricas latinoamericanas, sobre la persistencia de la colonialidad, sobre el Chile neoliberal en el que naufragaban las utopías y deseos que tanto habían significado, sobre las subjetividades estereotipadas e invisibilizadas por la mirada heteropatriarcal. Pero también sobre las intensidades que, a pesar de todo, resisten. Y tanto como en ello, para pensar en las propias posibilidades del lenguaje, en la poesía como un campo de exploración abierto que se replantea y replantea su lugar, una y otra vez, frente a nuevas circunstancias.

¹⁶ Tomo esta expresión del uso que hace de ella para el arte y la poesía el poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti. Propone que “en el caso del arte, la representación es de tal manera que solamente hay arte si el representante y lo representado no pueden intercambiarse sin resto. Es imposible decir de un objeto de arte que representa *x* y a continuación dar efectivamente *x*. Si fuera posible, tal objeto perdería su impronta estética” (53). Luego, tras distinguir sentido de significación (“El signo destruye el sentido para fosilizar la significación, es decir, domestica una cadena de significantes atribuyéndoles la seguridad de un significado”; 2014: 55), define el poema como “la resistencia a hacer signo” (55).

¹⁷ Retomando la *chora semiótica* de Julia Kristeva, Masiello complementa esta idea mencionando “los sonidos que eluden la posibilidad de ser capturados por el entendimiento habitual, aquellos que preceden a la figuración y a la forma; los efectos auráticos de las palabras en la página, los sonidos del habla que operan como significantes casi independientes de su función léxica. Este es el ritmo somático que se niega a ser atrapado por la lógica; que incluso nos arrastra hacia la percepción inesperada, la epifanía y la transformación” (*El cuerpo* 14).

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2012.
- . *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Caronte, 2007.
- . *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada, 2012.
- Berenguer, Carmen. “Nuestra habla del injerto”. *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana /1987*. Comp. C. Berenguer, E. Brito, D. Eltit, R. Olea, E. Ortega, N. Richard. Santiago: Cuarto Propio, 1990: 13-19.
- . *Naciste pintada*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- . “La casa pobre y popular” (entrevista). *El Mercurio*. 16 dic. 1999. C: 12
- . “Recados de la prisión en las fisuras del poder”. *Escrituras de la diferencia sexual*. Ed. Raquel Olea. Santiago: Lom / La Morada, 2000.
- . “La poesía es un crimen” (entrevista). *El Mercurio de Valparaíso*. 23 ene. 2000. B:15.
- . *Naciste pintada*. 2ª. ed. Santiago: FCE, 2024.
- Bianchi, Soledad. “La escritura de Carmen Berenguer: compromiso con la poesía, compromiso con la realidad. En: Carmen Berenguer. *La gran hablada*. Santiago: Cuarto Propio, 2002: 157-162.
- Bisama, Álvaro. “Carmen Berenguer – Rupturas culturales en dictadura” (entrevista). Centro para las Humanidades UDP. Cultura Digital UDP. <https://culturadigital.udp.cl/index.php/video/carmen-berenguer-rupturas-culturales-en-dictadura/>
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid: La Balsa de Medusa, 2001.
- Calderón, Tatiana. “Cartografía de la ciudad: la casa subversiva en *Naciste pintada* de Carmen Berenguer”. *Alpha 22* (2006): 43-55.
- Cámara, Mario. *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Buenos Aires: Prometeo, 2021.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. “La ciudad neoliberal y un habla rebelde: isomorfismos y voceos en *Huellas de siglo* de Carmen Berenguer. *Cuerpos y hablas disidentes en la poesía de Carmen Berenguer*. Ed. Juan Pablo Sutherland. Santiago: Piso Diez, 2016: 59-83.
- Castelli, Renato. “La casa chilena y sus mutaciones”. Entrevista a Carmen Berenguer. *Las últimas noticias*. 12 ene. 2000: 39.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Trad. Alejandro Madrid. Ed. Adriana Valdés. Santiago: Metales Pesados, 2008: 39-67.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2014.

- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- . *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- Garrido Donoso, Lorena. “Naciste pintada de Carmen Berenguer o el desplazamiento de los géneros literarios/sexuales”. *Acta Literaria* 36 (2008): 73-86.
- Hernández, Biviana. *Levantisca & liberesca. Lecturas sobre poesía (1981-2014)*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2021.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- Kirkpatrick, Gwen. “El lenguaje roído: Políticas del poema en *Insomnio*, *Naciste pintada* y *Naturalismo*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 65 (2007): 75-85.
- Leal, Francisco. “«Aparecen sombras criminales»: Arte y política en la poesía de Carmen Berenguer”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 65 (2007): 51-61.
- Masiello, Francine. “Poesía y ética”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 65 (2007): 11-25.
- . *El cuerpo de la voz. (Poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo y Universidad Nacional de Rosario, 2013.
- Montalbetti, Mario. *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom, 2002.
- Nascimento, Evando y Alberto Giordano. *La literatura fuera de sí*. Santiago: Nube Negra y Bulk, 2020.
- Núñez Mesquida, Rony. “Carmen Berenguer: la última machi de la poesía chilena” (entrevista). Proyecto Patrimonio. 2017. Web. <http://letras.mysite.com/cber210717.html>
- Olea, Raquel. “Oralidad y relocalización del sujeto en la producción de dos escritoras chilenas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58 (2003): 215-237.
- Ortega, Julio. “Carmen Berenguer”. *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: Lom, 2000: 29-36.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. C. Durán, H. Peralta, C. Rossell, I. Trujillo y F. de Undurraga. Santiago: Lom, 2009.
- Richard, Nelly. *Masculino / Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necreoescrituras y desappropriación*. México: DeBolsillo, 2019.
- Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante*. Santiago: Palinodia, 2010.
- Ruiz, Carlos. “Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena”. Ed. Nelly Richard. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972: 167-184.
- Segato, Rita. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo, 2015.
- Sepúlveda, Magda. "Nacieron pintadas para perder. Carmen Berenguer". *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Cuarto Propio, 2013: 256-263.
- Sierra, Marta. "Los devenires urbanos de Carmen Berenguer". *Chile urbano: La ciudad en la literatura y el arte*. Ed. Magda Sepúlveda. Santiago: Cuarto Propio, 2013: 167-186.
- Tello, Andrés Maximiliano. "El arte y la subversión del archivo". *Aisthesis* 58 (2015): 125-143.
- Valenzuela, Luis. "Carmen Berenguer. La oralidad. La calle. La poesía" (entrevista). *La calabaza del Diablo* 11 (2001): 19-21.

