

Raquel Olea

La gran hablada. El hambre que habla

La publicación en Editorial Cuarto Propio de *La gran hablada*, volumen que contiene *Bobby Sands desfallece en el muro*, *Huellas de siglo* y *A media asta*, los tres primeros libros de Carmen Berenguer, obliga al lector de poesía chilena a hacerse la pregunta, ¿Cómo leer –releer– hoy, presentados como unidad textual, tres libros que fueron escritos separados, de a uno, en otros y distintos tiempos? ¿Qué (otro) texto construye la (re)unión que presenta esta publicación?, ¿Es el mismo lector de los mismos textos cuando el contexto de recepción es otro?, si es así ¿Qué efectos de lectura producirán las alteraciones padecidas por el lector y/o el texto actual? Las preguntas no pretenden ser dilucidadas en este texto y quizás no interese que lo sean, sólo que es parte de lo literario interrogarse por una posible nueva productividad de la lectura en otros contextos de recepción.

Parte de la lectura de *La gran hablada* la constituyen algunos datos editoriales. En la actualidad el fenómeno literario, no puede ser mirado sin considerar las alteraciones que el mercado ha producido en las condiciones de producción, distribución y recepción de los textos, factores que han arrastrado las políticas editoriales hacia los lenguajes y mecanismos economicistas como prioridad en la construcción y selección de los catálogos editoriales, lo que ha incidido, tanto en los modos de escritura de los autores, en las preferencias del público, como en la crisis de las formas de valoración y legitimidad de los textos que afecta a la crítica

Bobby Sands desfallece en el muro se publica por primera vez, editado y editorializado, veinte años después de su escritura (antes en 1983 circuló en un libro artesanal producido por la autora). *Huellas de siglo* (1986) fue publicado por Ediciones Manieristas, de corta vida y que ya no existen. Los otros textos de Berenguer *A media asta* (1988), *Naciste pintada* (1999) fueron en su tiempo de escritura publicados por editorial Cuarto Propio, tal como *La gran hablada* ahora. *Sayal de pieles* (1993) ha sido el único libro de la autora publicado en otra editorial. Berenguer representa la insistencia del proyecto editorial de Cuarto Propio en su política de publicaciones, que desde sus inicios apostó por el riesgo que significó construir una Editorial marcada por una opción por la escritura de mujeres, pero también por el riesgo de dar prioridad a la literariedad y lo minoritario de la poesía, y el pensamiento, armando con esa producción un catálogo editorial de excelencia.

El gesto de publicar *La gran hablada* hace aparecer uno de los futuros posibles, esperados o desesperados, para textos que emergieron en la escena cultural en años difíciles para la literatura chilena: desatendidos del naciente mercado editorial, con una circulación restringida, una crítica indiferente y unos lectores/lectoras pocos, acotados y dispersos en el descampado que era en ese entonces el campo cultural de los años ochenta. Aunque este diagnóstico no está respaldado por datos exactos, habría que preguntarse, y averiguar estadísticamente cuán distinto es hoy el estado de cosas, porque si la dictadura, culturalmente fue el mundo del espanto, la democracia y sus políticas culturales de consensos tampoco ha facilitado el despliegue de textualidades descalzadas de las exigencias del mercado.

Escritos en dictadura, estos textos acarrearán una carga simbólica específica a la que se suma la del tiempo de emergencia de la mujer como sujeto cultural de lenguaje. *La gran hablada* enunciado que irónicamente produce una resonancia monumental que nos es conocida en la poesía chilena como soporte de la firma de una voz poética autorizada a apropiarse de la lengua de la tribu, hace gala, como producto de un trabajo de escritura consolidado y legitimado en la poesía chilena. Carmen Berenguer es hoy una poeta instalada y legitimada en la escena literaria, la actitud irónica con que en este título parodia la voz de “algún padre de la poesía” marca el lugar de una poeta que habla desde su resistencia a la voz del mando.

Sin embargo, *La gran hablada*, sigue enfrentando un lugar difícil el de la poesía como texto poco demandado por los mercados librerías y lectores y también como lenguaje más duramente situado en formas de interrogación al facilismo de la transparencia y la comunicabilidad sin espesor a que acostumbra la exigencia del éxito y las proposiciones de las lenguas mediáticas. Escribir poesía como ejercicio que sitúa al escritor en el placer de una cierta improductividad funcional de la lengua, en el ejercicio oscuro de las figuraciones, es incompatible con las demandas del marketing y de la venta rápida que exige el negocio editorial, pero además exige un sujeto lector más dispuesto y más expuesto a dejarse conducir por el lenguaje antes que por el significado, por el decir figurado, opaco y ambiguo, que se niega a sí mismo, que se soporta y se goza en envolturas, ocultamientos, repeticiones, mentiras y obsesiones; ese lector parece escasear en la actualidad.

Feliz ironía de Berenguer al nombrar como “Gran” hablada los recursos literarios con que construye una poesía marcada por su referencia a una oralidad desmembrada, huidiza, vitalizada por el uso del fragmento y por el juego gozoso de decir por decir, de decir para no ser oída, de regocijarse en el puro ruido de los significantes; de recuperar el espacio de las hablas y relocalizar

voces de sujetos perdidos, para otorgarles el status de lengua pública, de ocupar la polis con su carga simbólica. De venir de un afuera de cualquier bando o reglamento.

Imposible leer *La gran hablada* sin tener además como referencias la importante producción posterior a esos textos, con que Berenguer ha ganado un lugar en la cultura chilena –y no menciono sus trabajos críticos–.

Sayal de pieles (1993) y *Naciste pintada* (1999) sus últimos textos, han reafirmado su legitimidad como poeta que desde su emergencia en los ochenta, instaló una firma que ha construido su particular circuito de circulación en la permanencia en una zona fronteriza que la ha desalojado del margen pero que, no por ello, la ha conducido al centro; Berenguer ha construido un lugar singular y propio de poeta nómada y recolectora de materiales múltiples que toma algo, sólo algo de la literatura, algo de la música popular y/o culta, mucho de la calle, y mucho de las experiencias de la historia reciente y de los sujetos de hablas descarriadas y bastardas que pululan los territorios y localidades de la ciudad (post)moderna. En esa zona cultural sí, su poesía ocupa una reconocida centralidad. Es ahí a donde a la poeta de *La gran hablada* le interesa pertenecer, al menos fugazmente, pero sin quedarse para siempre; desde ahí se asoma, husmea, mironea y quizás se quede, quizás se vaya, quizás vuelva, o, tal vez vaya y vuelva en un intermitente vaivén; sus textos se desplazan desde esos espacios y a ellos es a donde siempre vuelve, a los mismos amores, los de las hablas desgraciadas, desastradas por el desalmado paisaje de la cultura del consumo y del mercado que se expande y empuja los bordes cada vez más afuera. Berenguer produce su escritura con la conciencia de una transformación espacial y temporal de la ciudad, la urbe muda en su escritura, se disuelve, se disgrega en múltiples superposiciones de otro habitat, otro tiempo, otro espacio. La voz poética es la única que en su forma de significar puede aún escribir la ciudad como ya (no) es... “marginal fanteche/Patipelá, espingarda ciudad./se nos muere esta loca/ Con una estocada en el lado izquierdo” (en “Santiago Punk”, de *Huellas de siglo*).

La textualidad de Berenguer reclama insistentemente un derecho anárquico, independiente, un lugar otro al de las oficialidades y sus cercanías. La escritura demanda un lugar al deseo de desplazamientos entre la casa, la calle, los cuerpos en una erótica del movimiento que se construye en metáforas e imágenes que despliegan sentidos de lo cortado, lo trunco, de lo que quedó en alguna otra parte, en esta democracia sin ciudadanía y sin sueños, “Chupándome el pulgar/ El pulgar somos todos los que yacemos/ En la orilla” (en “Homenaje”. De *Huellas de siglo*). Berenguer señorea en el paseo peatonal; no es casual que su último texto *Naciste pintada* productivice la metáfora de las casas como

espacio para pensar y situar en una posible historia de la poesía chilena una referencia a la historia de la nación. Habitante del descentrado lugar que significa la Plaza Italia, la poeta ha hecho de este límite urbano una intersección cultural, para atisbar e incursionar en lo público, en la polis chilena; desde ahí callejea el centro, emprende su flaneo ciudadano, se asoma a la vereda y luego se entra; produce las hablas de su hablada, su perorata de “loca”, de “expatriada”, de “pordiosera”; de “Ñusta, de “Emperatriz”, así lo enuncia *Huellas de siglo*: “Viajamos por la entrepierna del a ciudad” (p. 54).

En la actual situación de la poesía chilena la pregunta por el lugar que ocupa la firma de esta poeta que se sitúa como sujeto mujer, pero no escribe poesía femenina, que se desmarca de las tradiciones de los padres poderosos de las patrias poéticas o antipoéticas, pero no es una renegada y mucho menos se acerca al cultismo de alguna nueva o novísima producción, su lectura resulta un ejercicio provocador para pensar en la producción literaria de la transición y proponer la mirada de esta escritura como cartografía de un flujo que circula fuera de los binarismos centro/periferia, culto/popular, masculino/femenino. Berenguer produce multiplicidad(es), combina signos y corta ligamentos para busca insistente el decir de la irreductibilidad del significante que se juega en la materialidad de la lengua, para con su chasqueo ocupar el espacio de la poesía chilena actual.

Más preguntas podrían enunciarse a propósito de este libro que propicia el encuentro en un presente de los proyectos poéticos y culturales de un futuro que ya pasó, no como acontecimiento sino como un cansado suceder que nos hace volver la cara para insistir en las interrogantes del futuro que proyectamos con entusiasmo, ¿Qué pasó con los lugares que se enunciaban, recién en los ochenta, como otredad cuando emergieron estos textos y también otros, de otros y otras poetas? ¿Qué pasó con las mujeres, qué pasó con la calle, qué paso con la crítica, qué pasó con la poesía, qué está pasando más bien con todo eso que fue promesa de la democracia? ¿Cuál es su futuro, cuál ha sido también su pasado? ¿Qué memoria de ese futuro se hace hoy enunciable?...

La gran hablada sale a lo público en medio de una realidad dominada por el poder de la globalización y la transnacionalización de la cultura, también por la saturada sobrevaloración de lo light, que rige los intereses que mueven las economías editoriales en la actualidad y a la que las políticas culturales de la democracia no han sabido como responder; ¿Qué futuro ahora, entonces para este texto que construye una memoria y por qué no, también una ruina de un proyecto social, el de la transición?

En este contexto leo *Boby Sands desfallece en el muro*, como resto que viene a publicarse como lo que queda después de la muerte del proyecto revoluciona-

rio que le da sentido al gesto del combatiente-revolucionario-poeta y huelguista, al sujeto rebelde y porfiado que muere por (su) una causa, lugar desde donde cobra sentido el hambre como llamada de atención a la decisión de politizar (espectacularizar) el proceso de desfallecimiento del cuerpo. Elijo referirme a este texto como forma de desplegar una política de lectura que llene un vacío, el de la falta de recepción que ha tenido en la crítica chilena. Relato poético de la intensidad del deseo político el texto se lee como testamento de un proyecto que todavía en ese entonces, –cuando Berenguer escribió el texto– participaba de la utopía revolucionaria; en ese contexto al Estado, a la ciudadanía, a alguien le podía importar que otro muriera por una causa, y aunque hoy a nadie le importa el hambre, su signo deseante sigue presente, el hambre como reclamo y poder del sujeto minoritario. *Boby Sands desfallece en el muro* es el relato de una gesta corporal, una épica del hambre que durante once días construye un texto que en la espera de la muerte enuncia la verdad del proceso de desfallecimiento del hablante como un canto épico de amor a su pueblo, “Yo no lo quise amada Irlanda/ ellos los cuervos/ entran en los jardines/ y lo destruyen todo”. Desde los primeros versos el poeta se constituye en lento testigo del deceso de su cuerpo que bajo “el absoluto rigor del hambre” enuncia el deceso de su cuerpo fundido a su proyecto político. Su legado es el mandato a la escritura poética como enunciado de verdad.

Vuelvo a hacer una pregunta, ahora específica al texto de *Bobby Sands desfallece en el muro* que hoy, intempestivamente nos vuelve a proponer una pregunta por el poder de la carencia, de la falta en la escritura, el poder del hambre, ¿Cómo leer hoy un texto que viene marcado por una referencialidad histórica acotada aún por el poder de la huelga como ejercicio de un derecho hoy devaluado por la negociación y el consenso?

La huelga desaparecida. El texto escribe su poder –también el del hambre– desplegado en 1981 por el combatiente del ejército rebelde irlandés Bobby Sands. Soledad Bianchi en el epílogo del libro señala que ya en ese entonces el poema rompía con “las imposiciones y normas, tal vez tácitas, más bastante acatadas, de aquella poesía política”, leo la frase como referencia a la política del texto, al lugar de la escritura, único lugar posible para leer el poema que Berenguer escribe a nombre de Boby Sands, sujeto imaginado que hubiera deseado escribir, y al no poder hacerlo, delega, “alguien podría escribir un poema/(.....)/ yo podría, pero ¿Cómo terminarlo?”.

La lectura puede organizarse en tres palabras que re-hilan los sentidos de este texto permanente: la espera, el vacío, el hambre.

Boby Sands es la escritura política al mandato de un cuerpo que espera ante el vacío del hambre que es el vacío de escritura ante la palabra del hambre.

El texto construye la palabra de la espera que no calla, “estoy esperando la alondra” comienza el poema, la alondra, ave que trae mañana tiene, desde Shakespeare, su lugar en la tradición como anuncio, como alerta, como suspensión (los amores clandestinos de Romeo y Julieta esperaban el canto de la alondra para suspender su cita). Otra espera cierra el texto “Mañana es el undécimo día y hay un largo camino por recorrer”.

Al concluir el ciclo el hablante enuncia su testamento poético-político, “Alguien podría escribir un poema”, la cita enuncia la espera del poeta situado ante (el vacío de) la muerte, “el humor vítreo/ llena las cuencas vacías”; el poeta delega, pasa el lugar vacío de palabra para que sea llenado con el habla que dé sentido a su gesto, a su gesta del hambre. Berenguer construye la voz de Bobby Sands, poeta del hambre, metáfora del poder de un cuerpo que no calla, “abre sus fauces para que calle”. La poeta no calla el hambre, por el contrario la hace objeto y sentido de una textualidad que, desde la calle, desde la celda, desde el cuerpo fragilizado constituye el sujeto de lenguaje que habla por el cuerpo del hambre y cobra su vigencia política en la construcción de la escritura de un cuerpo político que habla el poder del hambre. Lo enuncia el día undécimo, “Vacío en la lengua seca/ habla porque es lo único/ digna lengua”. El texto construye la constitución de Bobby Sands, quien se yergue como sujeto que en el derecho de la huelga suspende su civilidad, construye su ciudadanía en la hablada de un cuerpo soberano que en el “absoluto rigor del hambre”, deja leer el poema escrito en 1983. La escritura de *Bobby Sands des fallece en el muro* viene a cumplir el imposible deseo del poeta “Alguien podría escribir un poema de las tribulaciones del hambre”.

Berenguer le toma la palabra, la hace parte de la política escritural que despliega su Gran Hablada.