

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 1 NUM. 2
ENERO-JUNIO 2022
ISSN: EN TRAMITE

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

El signo poético y su desplazamiento
performático: la poesía de Carmen Berenguer

The poetic sign and its performative
displacement: the poetry of Carmen Berenguer

Gonzalo Rojas Canouet

Universidad San Sebastián (Chile)

<https://orcid.org/0000-0002-7254-6542>

Fecha entrega: 24-11-2021 Fecha aceptación: 11-2-2022

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2022, Rojas Canouet, Gonzalo. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas1.2-2>

Email: grcanouet@gmail.com

**El signo poético y su desplazamiento performático:
la poesía de Carmen Berenguer**

**The poetic sign and its performative displacement:
the poetry of Carmen Berenguer**

Gonzalo Rojas Canouet

Universidad San Sebastián (Chile)

grcanouet@gmail.com

Fecha de entrega: 24-11/-2021 / Fecha de aceptación: 11-2-2022

Resumen. Este trabajo analizará cuatro obras de Carmen Berenguer (*Bobby Sands desfallece en el muro*, *Huellas de siglo*, *A media asta* y *Sayal de pieles*) como un corpus que representan un momento fronterizo en la historia política y cultural en Chile: la dictadura y el retorno a la democracia, esto es, el paso de la instalación y continuidad del modelo neoliberal y de la globalización. Por lo anterior, Carmen Berenguer, experimenta desde la escritura poética la crisis de estos momentos de la historia nacional, “roba” las imágenes del paisaje neoliberal y las devuelve críticamente, desobedeciendo al lenguaje, descomponiendo su uso y llevándolo hasta los límites confusos entre lo semántico y lo fónico. Para dar cuenta de este proceso, se utilizarán elementos teóricos de la diferencia de Deleuze y repertorio y archivo de Taylor.

Palabras clave: Poesía chilena- Performance- Poesía experimental

Abstrac. This work will analyze four works by Carmen Berenguer (*Bobby Sands desfallece en el muro*, *Huellas de siglo*, *A media asta* y *Sajal de pieles*) as a corpus that represent a border moment in the political and cultural history in Chile: the dictatorship and the return to democracy, that is, the step of the installation and continuity of the neoliberal model and of globalization. Therefore, Carmen Berenguer, from poetic writing, experiences the crisis of these moments in national history, “steals” the images of the neoliberal landscape and returns them critically, disobeying language, decomposing its use and taking it to the confusing limits between semantic and phonic. To account for this process, theoretical elements of the difference in Deleuze and Taylor’s repertoire and archive will be used.

Keywords: Chilean poetry- Performance- Experimental poetry

La escritura de Carmen Berenguer es y ha sido una irrupción en la tradición poética chilena. Sobrepasa y problematiza el formato poema: su narratología excede y disloca, siendo ésta de un flujo experimental constante. Su apuesta consiste en que, entre poema, contexto, política y escrituras, el signo se desplaza: el lenguaje es una herramienta que convoca a decir algo y, a la vez, es destituido y agotado en su uso, en su acto comunicativo. Estira el elástico hasta deformarlo. El signo se desplaza para construir imágenes desde el “robo” que esta poeta realiza: sustrae del mundo neoliberal sus palabras, gestualidades y apropiaciones culturales para desplazarlas en el poema. La venganza es ésta.

Su escritura es amplia, desde el ensayo (*Escribir*, 2019) hasta discursos (“Discurso Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda” [2008], 2009) y su propia producción poética que habla por sí sola. En estas páginas revisaré los libros: *Bobby Sands desfallece en el muro* (2018), *Huellas de siglo* (1986), *A media asta* (1988) y *Sayal de pieles* (1993). A partir de lo antes mencionado, abordaré estas obras desde las nociones de diferencia (Deleuze, 2017), repertorio y archivo (Diane Taylor, 2010), esto es, como un modo de contextualización cultural y su debido rebote con la performance del signo poético en la dictadura y la posdictadura. Desde la perspectiva de Deleuze, es en la diferencia donde la comprensión del mundo adquiere una potencia en el lenguaje que genera ambigüedad: tal será el objetivo de este ensayo.

Propongo lo siguiente: el signo poético (desde la diferencia [Deleuze] que se presenta en las imágenes, los giros y la suspensión del lenguaje en el contexto de dictadura y posdictadura) insta a que la poesía de Carmen Berenguer sea un acto de performance (Taylor), entendido esto como una poesía construida desde la ambigüedad.

Giles Deleuze, en su libro *Diferencia y repetición* (2017), complejiza un problema estético, el de la representación estética desde lo epistemológico, y lo suma al acontecer en la historia. Esto es: invertir lo inmanente del platonismo como modo de concebir el mundo. La diferencia es múltiple. Es decir, funciona *a priori* desde el interior de un modelo para resignificar su sentido causal. La diferencia es una potencia, no busca un resultado, una verdad, persigue un proceso, su función. Es lo que más tarde, Deleuze sistematizará como rizoma. La “diferencia” tiene *dos rostros* (423), los cuales son distintos en grados y niveles: “una, en extensión; la otra intensiva [...] Una es una repetición de exactitud y de mecanismo, la otra, de relación y de libertad” (423).

La diferencia existe en tanto potencia su función en lo que desea representar: invierte la representación, liberando la potencia del pensamiento: “la diferencia no se reconquista, no se libera sino al cabo de su potencia, es decir, por la repetición en el eterno retorno [...] Lo que elimina es lo Mismo y lo Semejante, lo análogo y lo negativo, como presupuesto de la representación” (441).

Con lo anterior, la diferencia es el dispositivo que fisura la mónada entre una parte con otra, creando imágenes abreviadas del mundo: un “pliegue” que se potencia y desterritorializa lo uno con lo otro sin ninguna intención dialéctica.

En Carmen Berenguer, el signo se desplaza desde la diferencia del material del lenguaje y no de lo que quiere representar. Su poesía es una espuma que está en la superficie del lenguaje: pertenece al oleaje, pero emerge. Entonces, qué diferencia quiere elaborar, es la idea de este ensayo.

En el texto *Usted está aquí: el ADN del performance* (2010), Diane Taylor estudia la performance desde el uso de rescate y transgresión de la memoria. En especial, en un contexto del trauma histórico de

la dictadura argentina. Estudia la performance desde la ritualidad de las Madres de Mayo. La tesis principal del vínculo entre protesta y performance es la de su naturaleza reiterativa, enfatizando el aquí y el ahora: “Dar testimonio es un proceso vivo, un hacer, un acto que tiene lugar en tiempo real, en la presencia de un oyente que llega a ser partícipe y copropietario del suceso traumático” (6). Desde ahí, Taylor propone una semejanza entre la performance con la ciencia. La noción de archivo es muy importante para el caso de este trabajo: “Este archivo hecho por el ser humano mantiene lo que se percibe como el núcleo duradero –registros, documentos, fotografías, textos literarios, expedientes policíacos, huellas dactilares y evidencia de ADN, materiales digitales, restos arqueológicos, huesos – que se piensa como resistente a los cambios y, la manipulación política. Lo que cambia con el tiempo, según el archivo, es el valor, pertinencia o significado de los restos: la manera en que se les interpreta o incluso como se los encarna” (12). Por otro lado, Taylor, propone la noción de *repertorio*, la cual puede almacenarse en el archivo y, con esto, da continuidad en el tiempo de los límites de lo “vivo”: “Almacena y recrea la memoria “encarnada” (...) todos los actos que suelen considerarse de conocimiento o “en vivo”, efímero, no reproducible” (14).

La bibliografía crítica sobre Carmen Berenguer es bastante extensa. Sobre todo de libros sobre poesía chilena, Berenguer ocupa un espacio importante. Es una suerte de bisagra entre el Chile moderno y posmoderno. El Chile de la dictadura y de la transición democrática. El Chile cooperativista y neoliberal. En ese entre es donde Berenguer ha dado en el blanco: el lenguaje, sobre todo desde la poesía, es y será lo que representa y critique a una sociedad como la chilena. Es el lenguaje que tendrá la función de robar las imágenes

del país y donaría a sus lectores. Es un acto de mano a mano. Nos roban nuestras utopías y Berenguer les roba con su mirada sus paisajes y reconstruye para todos nosotros.

Hay dos textos críticos que proponen una suerte de poética escritural de Berenguer: *Representación de Santiago en Huellas de siglo* (2008) de Magda Sepúlveda y en *Caja de herramientas* (2000) de Julio Ortega. En el primero se destaca la imagen del prostíbulo en la ciudad de Santiago, específicamente, desde el poema *Santiago Tango*: es una huella del ingreso del neoliberalismo en donde se anuló la industrialización nacional por el ingreso de las importaciones. El mercado atomizó todo modo de producción. Todo se “empiela”, se ablanda y se limpió. Como dice Magda Sepúlveda: “El mercado ofrece tranquilidad, no hay religión o etnia subversiva, en la medida que participan desde el interior o mirando la vitrina. Por ello, una vez instalado el neoliberalismo no será necesaria la dictadura. Según Berenguer, la ciudad neoliberal, tal como el burdel, no repara en la ideología política, la religión o la etnia de los clientes” (119).

Por lo tanto, la ciudad es una vitrina del neoliberalismo. Es el prostíbulo y sus prostitutas (quien los vende), ambos están hechos para ser vendidos y adornados.

Julio Ortega hace un recorrido de su escritura. Su análisis se da desde el inicio de un poema de Berenguer, *Santiago Punk*. Habla de las mitologías del consumo. El nuevo orden del Chile entre el mercado y la violencia, lo prostibular y la mercancía: “La poesía sin embargo es consciente de su andadura civil, y al final se vuelve sobre sí misma, exigiendo al lenguaje su mejor paisaje (31). Es una tesis posible que afirma Ortega con respecto a *Huellas de siglo*. Con el libro *A media asta*, Ortega plantea una madurez escritural en Berenguer. Consciente de su devenir histórico y poético. Hay una consciencia del

papel de la poesía en una sociedad de consumo: “Emerge ahora una voz fresca y episódica, y a la vez poseída por el fervor de su relato, que se mueve entre la vía civil herida y el diálogo erótico, la saga materna, la ironía popular, y el placer de la escritura que dice tanto como calla” (32). Para *Sayal de pieles*, Ortega plantea a la escritura de Berenguer desde su uso del lenguaje hasta sus últimas consecuencias. Dado esto desde lo experimental: una forma de hurto del lenguaje para hacerlo acabar en sí mismo. Una vuelta de mano que Ortega lo plantea así: “Haciendo el desenfado lúdico el eje del libro, la poeta traza la huella del poema, sus ecos y gestos gráficos, entre blancos y cortes que escamotean o expulsan al significado, y lo convierten en un significante sospechoso, inquietado por su experimento sin retorno [...] La marca de la piel como tatuaje del origen, tanto como la enfermedad, son otras instancias de un referente esquivo y oblicuo. Al final, el lenguaje es revelado como la piel de un cuerpo de asociaciones que pueden ser tan subvertoras como restitutivas” (32-34). Finalmente, el planteamiento más decidor por parte de Ortega, es la síntesis de la poética de Berenguer, en donde orienta a su escritura como un acto dual “escribe describiendo”, “un robo del fuego civil”. En acuerdo absoluto de esta figura del robo a lo que Ortega relata de esta manera: “Se levanta un relato alternativo en la obra de Berenguer, a través de sus fragmentos, elipsis y desplazamientos. Un relato del horror moral y pasión vital, de subjetividad liberadora y reafirmaciones materiales. Un canto de la tribu convocada por sus nombres más propios. Por lo tanto, si esta poesía se levanta desde un espacio que construye como alterno a los lugares socializados del discurso, se anuncia allí en tanto habla henchida de otras voces. Así comunica la textura de la intimidad del presente (...) Por eso, empieza borrando al lenguaje en el mismo momento en que lo

enuncia. Carmen Berenguer escribe describiendo. Su escritura es un arrebato, un robo del fuego civil” (35- 36).

Performance, diferencia, repertorio y archivo

Bobby Sands desfallece en el muro (2018) tiene un formato de diario de vida. Son cuarenta y dos días anotados de sesenta y seis días que fueron en realidad. Son días de la huelga de hambre de Bobby en la cárcel, condenado por terrorista y miembro del IRA.

De los días vividos en la huelga a los relatados es el tipo de discurso que este libro contiene: no es continuo, orgánico. Está elaborado a saltos. Por lo tanto, este formato es pura enunciación poética desde otro, la voz de la poeta Berenguer. Resignifica editando la voz de Bobby Sands. Sus enunciados que a su vez van tejiendo relatos, están cargados de angustia asociada a la huelga de hambre. Palabras como pan, fermento, saliva, maíz, estómago y hambre connotan un tono decidor en la puesta en escena del relato:

“El absoluto rigor del hambre” (16)

Lo anterior, se une a una conciencia de la muerte. Lo que está vivenciando en su relato es el accionar del fascismo (los “negros cuervos”) que silencian la libertad (“alondra que en primavera, lo es todo para nosotros”, 9). Morir es el relato del acto agónico del mismo Bobby Sands, de Irlanda, del mundo y la libertad:

“Día 44

Entrego mi vida como una acción de amor

Me entrego a una agonía lenta

Como único modo de cambiar

La pólvora por jardines de paz

Como única forma de esperar la alondra

Y nuevas primaveras
Como único sostén para limpiar
Las heridas de Cristo torturado” (26)

Este libro, desde la lógica de la performance, es una puesta en escena del *repertorio*, el diario de vida hablando de la muerte, el cual archiva el acto de libertad frente a la injusticia. Vivifica en el acto poético un hecho referencial que connota el relato poético desde lo performático. Como ya se ha dicho, Berenguer “edita” a Sands, enunciando su relato como tribulación hacia Sands. Dicha aflicción es un archivo de la situación adversa de Bobby Sands. Berenguer, experimenta performáticamente la aflicción de Sands como un modo de liberación a través de la poesía:

“Mañana es el undécimo día
Y hay un largo camino que recorrer
Alguien podría escribir un poema
De las tribulaciones del hombre
Yo podría, pero ¿cómo terminarlo?” (33)

Berenguer ocupa el repertorio referencial de Sands y lo transforma en un archivo vivo desde la poesía. Escenifica el dolor, cargándolo de poesía, cruzándolo con enunciados políticos. Esto es: ambos poetas, Sands y Berenguer, se cruzan y se desplazan entre el repertorio y el archivo performático. Berenguer se hace parte de la tribulación. “¿Cómo terminarlo?”, la poeta continúa y pone en escena el trabajo y la causa de este poeta condenado. La tribulación es la continuación y resignificación: vivifica el testimonio de Sands y le da una nueva presencia. Resignificar es la acción poética performática. Es la diferencia de Deleuze que se da en el texto. La tribulación es el acto de la diferencia. Sands es resignificado por Berenguer, es una extensión

de libertad y la poesía es la que enmarca el desplazamiento del signo afectivo. Invierte el acto representativo del dolor, convirtiéndola, desde la diferencia, una nueva potencia creadora. La performance escritural crea una nueva representación. No la análoga como presupuesto de lo representado. “¿Cómo terminarlo?”, es un desplazamiento de la poesía hacia la libertad. La poesía en su función escritural toma y continúa hechos traumáticos y los renueva: Berenguer desterritorializa la muerte de Sands en un canto de homenaje libertario. La poesía tendría, por lo tanto, una función política: contrasta lo referencial, connotando en lo poético como hecho vivificado. Actualiza el archivo desde la poesía. Berenguer hace consciente la muerte de Sands, revitalizándolo en la poesía. Expande lo ficcional como un hecho vivo. No reduce la ficción la ficción como un acto representativo. La tribulación es la continuación de la tarea de la poesía: resignificar el dolor humano. El testimonio desde la poesía toma un sentido y un valor político: la denuncia y la esperanza desde el dolor. El lenguaje como acto comunicativo, lo reduciría solo a un dato o a un hecho referencial. La poesía disloca lo anterior desde la subjetividad: toma posición de una voz martirizada a lo colectivo. El acto poético es la verbalización hacia un dolor colectivo. El fascismo en Sands es el fascismo en todos nosotros.

La poesía permea una acción singular en un acto colectivo. El intermediario poético, en este caso Berenguer, lo concreta en la poesía. El poeta debe ser consciente de su presente histórico y, su tarea, es la de crear una nueva imagen, una diferencia, ha de ser leída en ese presente y en el futuro. Crea un archivo que se almacena en la subjetividad hacia un sentir colectivo: la poesía como acto político de redención del dolor, lo resignifica en múltiples voces en el devenir histórico.

En el libro *Huellas de siglo* (1986) el poema “Santiago Punk” y —quizás como título, ya que está ubicado al final del poema— “Plan de

conquista en el café Haití” (34) del libro *A media asta* (1988). Ambos poemas tratan de algo fundamental en una etapa de la poesía de Berenguer: la dictadura política no fue solo desde el símbolo de poder represivo, sino una dictadura del consumo que se extiende hasta nuestros días.

El Chile del consumo, está expuesto en las imágenes que Berenguer experimenta en su escritura: es una poeta que habla como *flâneur*, pero no se queda en ese papel, experimenta en el extremo del lenguaje –sus sonidos- las posibilidades de su habla. El *flâneur* de Benjamin indica a un artista en la ciudad, dando identidades o resignificando el paisaje citadino. Berenguer hace lo mismo, solo que su escritura es performática. Condensa su mirada crítica al cambio de paradigma chileno: el de la producción nacional a la transnacional, el paisaje neoliberal de consumo como reducto de formas de vida citadina. Desde ahí, experimenta con el lenguaje: se detiene en la subjetividad como modo de resistencia, entendiendo que el lenguaje se está neoliberalizando, esto es, pasa por el cedazo de una globalización de estética. El único espacio de resistencia es un modo de lenguaje personal que el trabajo de la poesía entrega. Contra el mundo global es donde todos hablan igual: la captura del otro y la administración de la paranoia social, Berenguer apuesta en estos dos libros a lo dicho: la propia subjetividad se experimenta desde su lenguaje homogenizado por el neoliberalismo es la lucha que Berenguer, al ser consciente de esto, lo experimenta. Ejemplo de esto es este fragmento de *Santiago Punk*:

“un autito por cabeza
Y una cabeza por autito (...)

Sudoroso mormón en bicicleta
Aleluya la paz (...)
La alameda Bernardo O'Higgins en el exilio
Alameda de las delicias, caramelos Candy (...)

Topless cuchufletos, silicona
Rapa Nui en botellas
Colchones de agua en la cúpula
Coito colectivo” (¿)

Anteriormente, se ha dicho sobre la función del poeta y la poesía hoy en día. Berenguer desde Bobby Sands hasta hoy, demuestra una conciencia del presente histórico. Y el poder de su poesía está en plasmarlo, avizorando el futuro. Descomponiendo el yo, va creando una subjetividad que pone como primer punto crítico al lenguaje. La poesía es resistencia política y estética de la homogenización del lenguaje. Después se verá con *Sayal de pieles* (1993), que es un proyecto que extrema lo aquí dicho. En el poema “Plan de conquista en el café Haití” de A media asta, es el rito de la seducción modelada como intercambio mercantil. Son los ojos y sus miradas los que van transando, “espejeando” la transa del consumo y simulacro erótico:

“La patria querida es una boquiabierta muralla donde se puede pintar en las periféricas zonas no soñadas por labio alguno no mencionada por voz alguna pulsada por cuerdas que nadie mueve al interior una sangre fresca capaz de seguir hasta que encuentre salida por un cauce que nadie sabe gota sobre gota rozando los labios boquilla dulce de patria fundada por quizás quienes.

Señora fundadora de pie pequeño por los pasos de los acueductos sobre la hierba amada amante de tu señor viejo zorro olfatero de faldeos poblados confiscando a las musas doña señora

ayer paseabas en Ahumada pintada en tus mejillas y dos aletas de rimmel tus ojos parpadeando al color de una cama de hotel barato despojada doña y fundándola de nuevo por quizás quiénes.

En la tímida yerba de los faldeos el deseo bravo amantes la ráfaga dulce de la flora fluorescentes encandilan los candiles de los cerros en las cruces espejee la mirada de los cafecitos ojos de la pérfida y ojos sobre ojos van flameando los nuevos valles señor amor mío señora eres mía eres mía donde estamos en el mundillo nuevo todo de mirra y sangre de oveja:

“Plan de conquista en el café Haití” (14)

Berenguer le “roba” al poder y a su diseño de ciudad, su paisaje y se las devuelve inexpresivas para el propio poder. Su poesía es el triunfo personal y con ello, el de la poesía, esto es, un colectivo. Roba y ocupa sus diseños, pulsiones y vociferaciones de la ciudad y lo transforma en un nuevo canto de triunfo: la libertad de la subjetividad, el lenguaje desplazándose como quiere en un poema.

La subjetividad por la subjetividad en sí no tiene sentido. Berenguer experimenta en su escritura performática y rizomática para un receptor que comulgará con sus imágenes: se creará una “comunidad” discursiva. La poesía es el acto político en donde nos verbalizamos. Ese ejercicio fue inaugurado por las Vanguardias Históricas. Berenguer en el espacio poético, agrega, el desecho del lenguaje, en otra recepción. Ahonda en la performance, en la tensión del lenguaje como acto de habla, como propaganda neoliberal, una salida, la ambigüedad. Y con ello, las posibilidades de constatar hechos denotativos en la historia reciente de Chile: una fisura de representación, la voz que transa esos robos de imágenes

de la depredación neoliberal en un canto colectivo. La poesía como renovación del mundo.

Un libro que cierra y abre lo experimental en la escritura de Carmen Berenguer es *Sayal de pieles* (1993), libro cúspide de un proyecto poético.

La escritura de este libro se podría caracterizar como barroca. Se inscribe desde la ambigüedad. El material fónico tiene un protagonismo que circula en la performance; es un devenir de la diferencia (Deleuze): tiene dos rostros, son niveles y grados distintos de expresión. No hay simetría entre el material fónico con el semántico (ni sintáctico). Esa es su complejidad y su riqueza. Julio Ortega, plantea lo siguiente: “Esta poesía resuena como el aparato vocálico de la subjetividad nacional. Viene de su bronca garganta, vibra en su lengua sedienta. Sibilante y explosiva, reverbera como voz desenraizada en la plaza pública de este día siguiente de la taciturna civilidad chilena. Sería la voz que despertaría para siempre a los pasajeros que, en el metro de Santiago, guardan silencio” (35).

El “sayal”, un objeto de tela sencilla, una prenda de vestir (de uso en el medioevo, religioso) de valor menor, rústica. “Pielés”, es un tema central asociado a la imagen del cuerpo. El cruce de estas dos palabras es el rizoma interno de este libro. El cuerpo rizomático pivotea con otros elementos para “exudar” palabras. La piel de este cuerpo discursivo se sostiene o lo cubre un sayal, una tela pobre: es el o los cuerpos (individuales o colectivos) sostenidos en la fragilidad de un manto precario, es el resultado del despojo y la marginalidad del habla. El “sayal de pieles” es la membrana del habla que parlotea, que no tiene cabida al discurso completo, por lo tanto, su relato son frases intempestivas: es el residuo del habla en donde lo que destaca

es el plano fónico, quedando el acto de habla incompleto, creando pura ambigüedad performática:

“Confundidos en la microscopía electrónica
Por el ojo natural quedo.

Signo Zeta quedo
Roncha ceda
Cuelga de jeringas
Algodón moro
Esposos de plástico
Mudoso y azul.

PELLEJO DE MANCHAS
CECA DE PIELES EN EL BAJO
AMAPOLAS Y MAGNOLIAS ORMESI
Una línea cruza la pira” (38)

Se pueden unir otros textos, como TATUAJE (41), Hija natural (43) y Mala piel (47), en donde el cuerpo territorializa y desterritorializa con otros flujos de elementos: la “mala piel” es la “mal hablada”, la “hija natural” a la que se le tatuó (“TATUAJE”) un nombre, BERENGUER. Pero la escritura no queda solo en ese desciframiento. Los cuerpos se cruzan con otros cuerpos: todo es texto. Esta frase posmoderna, antiesencialista, corrobora que el sujeto ilustrado, el que busca desde su valor racional e íntegro, la verdad de las cosas: la búsqueda del ser humano está en la contradicción y, sobre todo, en la ambigüedad. Sayal de pieles, es también, desde la política del texto, un crujir del lenguaje, el cual muestra sus fisuras, sus sonidos. Aquí es donde este texto hace un festín: resiste el acotamiento neoliberal, el encapsulamiento del

lenguaje. Sayal de pieles es un exceso de algo no medido, está en contra del acto coaptativo, es el placer del lenguaje por el lenguaje. Berenguer, nuevamente, roba sonidos, frases y palabras sueltas y las reorganiza. Al hacerlo descompone y performatiza el lenguaje.

Giorgio Agamben, en su libro *Profanaciones* (2005), plantea que el capitalismo ha invadido y coaptado prácticas del ser humano que eran parte de su deseo y búsqueda: el viaje, a través de lo él plantea como “museificación”, esto es, el turista es un consumidor de imágenes del mundo, como un gran museo; y el erotismo, a través de la industria de la pornografía, el deseo queda encapsulado en un simulacro de lo erótico.

El placer del lenguaje es una resistencia en el libro de Carmen Berenguer. Crea un intento profanatorio: no encapsula al lenguaje en una función de acto de habla. Lo desborda y carnaliza (Bajtín) solo como un rizoma escritural infinito. El lenguaje se sostiene solo en el devenir, es como la hoja del árbol que la mueve el viento.

Carmen Berenguer asalta al lenguaje, lo detona, organiza su desastre, crea un sayal de pieles, escribiendo devenires y pivotes resistentes al propio lenguaje.

El resultado es una función de la poesía: rescatar al lenguaje muerto y hacerlo poema. Por lo tanto, el objeto poema es la fricción del lenguaje. La poesía cruje: no interesa proponer qué fisura muestra el crujido, sino más bien su sonido que representa a un lenguaje que fue. Son “sayales” o membranas de tejidos que van cruzándose infinitamente. La sintaxis es un estorbo. Es una frontera de la comunicabilidad.

Desde lo contextual, Héctor Hernández, plantea algo similar a lo dicho: “ensuciar” el discurso higiénico de los ’90 (el neoliberal), sobre todo en poesía: “De este modo, *Sayal de pieles*, viene a ensuciar

las discursividades poéticas de la década de los '90, es decir, a blanquear la misma transición, a macular e inquietar la factura del propio libro y, sin proponérselo, a visibilizar un futuro a mediano plazo que hoy, más de diez años después, podemos padecer como si fuera un presente, como si algo hubiese cambiado de fondo” (2006).

Como se ha estado diciendo en este trabajo, Carmen Berenguer es una poeta que roba del paisaje construido por el neoliberalismo y lo devuelve en escritura (performática, barroca, experimental) con otras imágenes. Son testimonios de procesos vivos. Es lo que Diane Taylor denomina como archivo. Esos procesos vivos, enmarcan una política del texto de esta poeta: no recurre al preciosismo ni menos a la inmanencia. Archiva imágenes de la dictadura y del ingreso del neoliberalismo e invierte su valor, agudizando las fronteras del lenguaje y su economía (*Sayal de pieles*), utiliza a la tribulación para hablar del proceso de la muerte de un preso (*Bobby Sands desfallece en el muro*), los gestos eróticos como intercambio de consumo (*A media asta*) y la ciudad de Santiago de Chile como un gran prostíbulo (*Huellas de siglo*).

Por lo tanto, el “repertorio” de la poesía de Berenguer es lo que va recreando la memoria de una ciudad y sus habitantes. Memoria como acto efímero de estos habitantes desde sus gestualidades y sus palabras pronunciadas en el cotidiano: privilegia el gesto, ese acto efímero, de los seres humanos como formas de intercambio erótico, sus carencias, sus deseos y, sobre todo, sus miradas e histrionismos. Desde ese repertorio, Berenguer evalúa los síntomas del poder en los cuerpos. Esto se podría entender con mayor proyección desde Foucault con su texto *Microfísica del poder* (2019). Esto es: en los pequeños gestos del cuerpo, el poder ha inoculado su acción. Berenguer recrea, en un repertorio escritural un archivo vivo de

movimientos corporales y de la ciudad. La memoria actúa como filtro de esta operación. La mirada de Berenguer es la de una cámara fotográfica, un ojo portátil, que va retratando la crisis. Bien vendría revisar esta idea desde Barthes a través de *La cámara lúcida* (2014). Habrá momento para eso.

Este archivo de memoria es la de la desobediencia civil en la escritura. Es la exaltación de las fronteras del lenguaje: por ejemplo, en *Sayal de pieles*, se exagera su semántica hasta transformarla en sonido.

La memoria escritural de Carmen Berenguer esta “encarnada” en los gestos de operaciones corporales que habitan la ciudad de Santiago. Los vivifica desde un encuentro crítico con el paradigma económico (neoliberalismo) y cultural (globalización) instalado en dictadura y perpetuado como modelo político hasta el día de hoy. Los pequeños gestos del poder que Foucault nos presenta es lo que Berenguer nos devuelve en su escritura: es la venganza que hace desde la poesía —y que Lemebel hizo en sus crónicas—, mostrar las aberraciones del poder y devolverles su incomodidad; resignificar el bienestar de su modelo político como un malestar en las motivaciones profundas del ser humano. Cierra y abre —como un obturador de la cámara fotográfica— otros horizontes de expectativas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2005): *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Barthes, R. (2014): *La cámara lúcida*. México: Paidós.
- Berenguer, C. (1986): *Huellas de siglo*. Santiago: Ediciones Maniaristas.
- _____, (1988): *A media asta*. Santiago: Cuarto Propio.
- _____, (1993): *Sayal de pieles*. Santiago: Francisco Zegers Editor.
- _____, (2009): *Chiiit, son las ventajas de la escritura*. Santiago: LOM.
- _____, (2018): *Bobby Sands desfallece en el muro*. Santiago: Quimantú.
- _____, (2019): *Poesía sobre poesía*. Santiago: Ediciones UAHC.
- Deleuze, G. (2017): *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu/ editores
- Foucault, M. (2019): *Microfísica del poder*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hernández, H. (2006): *Sarcoma piel paginal*. <http://www.letras.mysite.com/hh040906.htm>
- Ortega, J. (2000): *Caja de herramientas*. Santiago: LOM.
- Sepúlveda, M. (2008): “Representaciones de Santiago en *Huellas de Siglo* de Carmen Berenguer: La ciudad burdel”. *Literatura y lingüística*, N°19. Santiago: Ediciones UCSH.
- Taylor, D. (2010) “*Usted está aquí*”, *el ADN de la performance*. México: Siglo XXI.