

2013-10-02

El desierto y el duelo: una poética de resistencia a la violencia y al olvido en Lluvia en el desierto de Marjorie Agosín

Schurch, Tamara

Schurch, T. (2013). El desierto y el duelo: una poética de resistencia a la violencia y al olvido en Lluvia en el desierto de Marjorie Agosín (Doctoral thesis, University of Calgary, Calgary, Canada). Retrieved from <https://prism.ucalgary.ca>. doi:10.11575/PRISM/25853

<http://hdl.handle.net/11023/1100>

Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary

UNIVERSITY OF CALGARY

El desierto y el duelo: una poética de resistencia a la violencia y al olvido en *Lluvia en el
desierto* de Marjorie Agosín

by

Tamara Schürch

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

SEPTEMBER, 2013

© Tamara Schürch 2013

Abstract

The objective of the present thesis on *Lluvia en el desierto / Rain in the Desert* (1999) by the Chilean-American poet Marjorie Agosín is to explore the problem of mourning, memory and identity in the context of the dictatorship and post dictatorship in Chile through the poetics of the desert. In this first in-depth analysis ever done on this collection of poems, I consider how Agosín's use of prosopopeia of the desert creates the spatial and temporal flexibility through which we can access poetic knowledge. This knowledge traverses social, cultural, psychological, spiritual and historical aspects. This thesis seeks to elucidate and include Agosín's *Lluvia en el desierto* in the framework of Chilean artistic tradition of the Desert of Atacama. According to this conceptualization, diverse artists have employed the image of the desert as a form of resistance to forgetting injustice and political violence, both before the military coup of 1973, such as in the verses of Pablo Neruda, Andrés Sabella and Gabriela Mistral, and after, in Patricio Guzmán's documentary film *Nostalgia de la luz* (2010) as well as Ariel Dorfman's book *Memorias del desierto* (2004). This investigation also proposes to illuminate inter-textual connections in Agosín's poems that go beyond the desert, to works such as the Chilean Arpilleras, and beyond the Chilean context, to the mystical poetry of san Juan de la Cruz. Through the analysis of Agosín's poems in conjunction with other works, I conclude that the artistic expression of mourning represents an ethical act that struggles to restore a sense of dignity and place to victims of violence, such as the "disappeared" of the Pinochet dictatorship, their family members and other survivors. In addition to the identification of pain, suffering and ineffable loss in the context of military violence, the artistic expression of mourning exemplified through the poetics of the desert, reveals a search for peace and healing where the evocation and preservation of silenced memories in the poetic word symbolizes not only a place to give homage, but also to celebrate life and hope.

Resumen

El objetivo de la presente tesis es estudiar *Lluvia en el desierto / Rain in the Desert* (1999) desde la perspectiva de la poética del desierto que nos permite indagar el problema del duelo, de la memoria y de la identidad en el contexto de la dictadura y post-dictadura en Chile. En este primer análisis extenso del poemario de Agosín, se considera cómo el empleo de la figura retórica de la prosopopeya del desierto crea flexibilidad espacio-temporal. Esta permite acceder a un conocimiento poético que atraviesa aspectos sociales, psicológicos, culturales, espirituales e históricos. Esta tesis propone elucidar como trasfondo la tradición artística chilena del desierto de Atacama en la que se inserta *Lluvia en el desierto*. Según esta conceptualización, diversos artistas han empleado la imagen del desierto para resistir el olvido, tanto antes del golpe de estado de 1973, por ejemplo, en la lírica de Pablo Neruda, Andrés Sabella y Gabriela Mistral, como después, en el documental *Nostalgia de la luz* (2010) del cineasta Patricio Guzmán y el libro *Memorias del desierto* (2004) de Ariel Dorfman. Esta tesis también propone iluminar conexiones intertextuales más allá de la imagen del desierto, para conectar la expresión poética con las arpilleras chilenas y más allá del contexto chileno, con la poesía mística castellana de san Juan de la Cruz. Del análisis de Agosín en conjunto con otras obras se desprende una reflexión en torno a la expresión artística del duelo como representación de un acto ético desde el cual se lucha por restaurar un sentido de lugar y dignidad a las víctimas de la violencia, como los “desaparecidos” de la dictadura de Pinochet, sus familiares y otros sobrevivientes. Además de identificar el sufrimiento y la pérdida inefable de vidas e identidades en el contexto de violencia militar, en la expresión artística del duelo ejemplificada en la poética del desierto, se revela una búsqueda de paz y sanación, donde la evocación y preservación de memorias silenciadas en la palabra lírica no sólo simboliza un lugar de homenaje, sino también de vida y esperanza.

Agradecimientos

Al Dr. Luis Torres, mi supervisor, por su dedicación a esta tesis, por las conversaciones largas en su etapa inicial que han sido esenciales en el desarrollo de este proyecto tanto en términos de análisis como de estructura; por las cuidadosas lecturas de mis capítulos y por estimular la dimensión creativa de este estudio; por su ejemplo como académico y poeta.

A Marjorie Agosín, gratitud conmovida por mostrar entusiasmo en el proyecto y por iluminar el proceso de la escritura con la generosidad de su espíritu; no hay palabras suficientes para agradecer las conversaciones que han enriquecido este trabajo y han posibilitado un acercamiento íntimo a su palabra poética.

A la Dra. Elizabeth Montes, por ofrecer su incansable apoyo y ayuda a lo largo del programa; por sus comentarios que me orientaron a críticas importantes para el cuarto capítulo. Por la enseñanza que ha sido determinante en mi formación académica.

A la Dra. Rachel Schmidt por su apoyo, ánimo y comprensión a lo largo del programa; por sus comentarios perspicaces.

A la Dra. Estelle Dansereau por su apoyo e interés en mi tema y por las sugerencias provechosas.

A la Dra. Denise Brown y a la Dra. Sophie Lavoie por su participación en el comité y por su lectura valiosa.

Al Departamento de Francés, Italiano y Español por su apoyo financiero y académico durante mis estudios y a Carole Taylor por su trabajo de preparación para la defensa.

A mis compañeros de doctorado por su amistad y apoyo; en particular a Gemma y Helena cuyas lecturas han sido claves y han mejorado la escritura.

A Elly y Gregory por su apoyo y ayuda y a Carolyn por su ánimo e interés en mi proyecto. También agradezco a Matt por su ayuda con el formato.

A mi familia, una lluvia de gratitud por su amor, paciencia y apoyo; muy especialmente a mi madre cuyo apoyo me dio la posibilidad de completar los estudios. A mi hija, Olivia, que ha sido una fuente de alegría en este largo camino.

Dedicatoria

A mis padres

Índice

Abstract	i
Resumen.....	ii
Agradecimientos	iii
Dedicatoria.....	v
Índice.....	vi
INTRODUCCIÓN	1
A. La poeta, la crítica y su obra	5
B. Hacia una teoría literaria del lugar	12
C. El trasfondo teórico	15
D. Los capítulos	19
CAPÍTULO I. EL DESIERTO DE LOS EXTRAVIADOS	23
1.1. El paisaje de lo “no dicho”	29
1.2. El paisaje de vértigos y abismos	47
1.3. El paisaje de apariencias y espejismos	59
1.4. El paisaje de silencios y hallazgos	64
CAPÍTULO II. EL DESIERTO DE LAS MEMORIAS SILENCIADAS	80
2.1. El paisaje “animita”	88
2.2. El paisaje de caídas y elevación.....	108
2.3. El paisaje del aire y alucinaciones	115
2.4. El paisaje de la madre y la memoria guardada	124
CAPÍTULO III: EL DESIERTO DE UN MÁS ALLÁ	136
3.1. El paisaje trascendental.....	145
3.2. El pa-i-saje místico	164
3.3. El pa-i-saje del origen soñado.....	177
CAPÍTULO IV. EL DESIERTO TEJIDO	188
4.1. El paisaje de text-uras	199
4.2. El paisaje de puntos y contrapuntos.....	212
4.3. El paisaje tapiz	228
CONCLUSIÓN.....	249
OBRAS CITADAS.....	257
APÉNDICE.....	273

INTRODUCCIÓN

“Quand on enferme la vérité sous terre, elle s’y amasse, elle y prend une force telle d’explosion, que, le jour où elle éclate, elle fait tout saute avec elle” (Emile Zola *J’accuse !* L’Aurora, 13 janvier 1898).¹

“Sólo puede haber reconciliación en Chile sobre las bases de la verdad. La verdad es una planta rigurosa y de raíces muy profundas” (Isabel Allende, Prólogo *Flores en el desierto*).

Cada cierto tiempo la lluvia inesperada llega a una zona del Atacama, el desierto más árido del mundo (Pankhurst y Hervé 4). Los bulbos, semillas y rizomas acumulados durante años bajo la tierra, se despiertan de su estado latente produciendo una explosión de color y vida asombrosa. Este evento de transformación extraordinaria del paisaje inhóspito en un manto de flores, se transpone en la página del poemario bilingüe *Lluvia en el desierto/Rain in the Desert* (1999) de la celebrada poeta, prosista y activista de derechos humanos, Marjorie Agosín.² En este libro de la chileno-estadounidense, el desierto transformado por el agua, la noche y la imaginación llega a simbolizar el trabajo del duelo, labor que implica la iluminación y el reconocimiento de ciertas memorias y verdades que han sido ocultadas y veladas “bajo la tierra.”

A través de palabras hiladas con refinada sensibilidad, la poeta construye un abanico de paisajes y una estética de resistencia a la violencia política y al olvido, es decir, origina una poética del desierto. En el seno de este ensamblaje, se despliega una meditación sobre las

¹ La traducción al inglés de la cita de Emile Zola: “If you shut up the truth and bury it under the ground, it will but grow, and gather to itself such explosive power that the day it burst through it will blow up everything in its way.”

² Agosín es catedrática de español en Wellesley College, MA.

víctimas de la dictadura en Chile (1973-1990): los detenidos-desaparecidos, los familiares y otros sobrevivientes.³

El objetivo de la presente tesis es estudiar la obra *Lluvia en el desierto* en la perspectiva de la poética del desierto, un prisma de paisajes que nos permite indagar el problema del duelo, de la memoria y de la identidad en el contexto de la dictadura y post-dictadura en Chile. Este poemario forma parte de un corpus de textos escritos y visuales publicados en las últimas décadas y en el cual las imágenes del desierto chileno, concreto e imaginado, funcionan como una resistencia a la violencia deshumanizante que oscurece y niega memorias, voces e identidades, y cuya herencia se traza en la lírica vanguardista del cono sur, que surgió en la primera mitad del siglo XX.⁴

Así, en sintonía con el análisis central del poemario de Agosín, se entablarán conexiones intertextuales con obras de diversos géneros, cuyo propósito será complementar y abrir el análisis de los poemas de esta autora. En un primer plano, se quiere vislumbrar el poemario dentro de la tradición artística del desierto en Chile. Para ello, se acude a obras producidas antes y después del golpe de estado de 1973, en las cuales se presenta la imagen primaria del desierto de Atacama como tela primordial de resistencia al olvido.⁵ Entre las obras producidas previas a 1973, se destacarán, entre otras, los versos de Pablo Neruda, Andrés Sabella, Gabriela Mistral, la

³ También se encuentra esta poética del desierto, como estética de resistencia al olvido y a la violencia, en los poemarios *Hacia la ciudad espléndida* (1994) y *Secrets in The Sand -The Young Women of Juárez* (2006).

⁴ El crítico Mihai G. Grünfeld señala: “Es difícil no percatarse de este carácter político-participativo del arte latinoamericano que siempre ha tenido un compromiso con la realidad social del continente, siendo utilizado a veces como un arma eficaz para intervenir en ella y moldearla” (46). La obra de Agosín es heredera de una tradición vanguardista de compromiso social, de escritura testimonial y de protesta en Hispanoamérica, la que Grünfeld argumenta, tuvo su inicio a principios del siglo XX. Dicha tradición de resistencia a la opresión social y política también floreció en otros medios artísticos como la música, el baile, las artes visuales, el teatro y los tapices de las arpilleristas chilenas.

⁵ Hay más obras que conforman la tradición artística chilena del desierto de las que se esbozan en el presente estudio, como por ejemplo las novelas del escritor chileno, Hernán Rivera Letelier cuya prosa rescata la dura vida de los hombres y mujeres del salitre.

prosa de Mario Bahamonde, las canciones de Violeta Parra y del grupo de música de protesta Quilapayún. De las obras producidas post-golpe se distinguen los documentales *Nostalgia de la luz* (2010) del cineasta Patricio Guzmán, *Dance of Hope* (1989) de Deborah Schaffer, el libro fotográfico *Flores en el desierto* (1999) de Paula Allen, el gesto neovanguardista de Raúl Zurita realizado en la superficie del desierto y los libros de viaje por el Atacama de Ariel Dorfman, *Memorias del desierto* (2004), y de Lake Sagaris, *Bone and Dream* (2000).

Hay que señalar, no obstante, que dentro de la gama de obras mencionadas y con las cuales se establecen conexiones de distinta profundidad con los poemas de Agosín, la que establece un vínculo más continuo y hondo es con el documental, *Nostalgia de la luz*. Las referencias a este documental a lo largo de esta tesis y su contacto con el lirismo de Agosín nos revelan llamativas semejanzas que unen estas obras poéticamente. El parentesco nos invita a pensar, incluso, en la posibilidad de que el poemario publicado en 1999 fue una de las fuentes de inspiración para la producción del documental del 2010.⁶

Dentro de este elenco de obras también destacamos *a priori* el libro periodístico *Bone and Dream: Into the World's Driest Desert* de la canadiense Lake Sagaris, cuya lectura temprana en la investigación de esta tesis me dirigió a la historiografía de violencia en el Atacama, la literatura nortina y las ricas raíces precolombinas guardadas en el desierto. Este libro, junto a *Memorias del desierto* de Dorfman son obras de viaje en el desierto de Atacama y por ello no caben dentro de los parámetros de un estudio académico. Sin embargo, al igual que la película *Nostalgia de la luz*, muestra una investigación de la historia, mitología y culturas del Norte

⁶ Además del poemario de Agosín, el de Dorfman, *Memorias del desierto* del 2004, que descubrí tarde en la trayectoria de este estudio y el de Sagaris, *Bone and Dream* (2000) también muestra gran semejanza con la película de Guzmán. Sería interesante, entonces, preguntarle al cineasta si conoce estas obras, y cuáles obras literarias o documentales le sirvieron como fuente de inspiración en la producción del documental.

Grande a la vez que enfrenta la violencia estatal de la dictadura y de la época salitrera. Aunque sean documentales, estas obras presentan una gran sensibilidad hacia el paisaje del desierto plasmada poéticamente, creando una red de conexiones con los poemas de Agosín.

Junto con vislumbrar e insertar la obra de Agosín dentro de una tradición artística del desierto de Atacama, se abre el análisis de los poemas mediante otras conexiones intertextuales, que lleva nuestra lectura de *Lluvia en el desierto* más allá del contexto chileno o de la figuración del desierto. Por ejemplo, se entabla un vínculo con el gesto neo-vanguardista de Lotty Rosenfeld, “Una milla de cruces sobre el pavimento” (1979, 1980) realizado en las calles de Santiago en los años bajo la dictadura; con unos versos del poemario *Anteparaíso* de Raúl Zurita; con los místicos castellanos del siglo XVI, sobre todo con el poema *Noche oscura* de san Juan de la Cruz; “la queja” de la literatura castellana del siglo XVI, así como la tradición del lamento femenino proveniente de la antigüedad; y con las arpilleras chilenas, los tapices hechos por mujeres durante la dictadura.⁷

El estudio en detalle del simbolismo del desierto a lo largo de la tesis, nos ayuda a exponer la multiplicidad de la poética del desierto en Agosín, la que se concibe desde la resistencia al olvido y la violencia. La poesía de Agosín convoca y subvierte el simbolismo tradicional del desierto, subversión que se da en la figura femenina del paisaje. Las dimensiones simbólicas se harán relucir a lo largo del presente estudio mediante un análisis cuidadoso del

⁷ Agosín ayudó a las arpilleras por muchos años y les da voz en su documental y libro *Scraps of Life. Chilean Arpilleras* (1987) y su segunda edición, *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile 1974-1994* (1996). Las arpilleras chilenas, mujeres quienes formulaban colages de trozos de tela, papel, madera, aluminio, retazos de géneros variados, de colores y texturas diferentes para preservar la memoria de los hijos y familiares desaparecidos en los tiempos de la dictadura de Pinochet. Estas arpilleras dan expresión a la violencia y represión durante el régimen dictatorial. Agosín regresó a Chile en los años 80 para escuchar los testimonios de las arpilleras, desvelo que dio lugar a dos libros, un documental y un poemario. Riesco afirma de este trabajo de Agosín: “Marjorie, quien tampoco quiere ni puede olvidar, recoge trozo a trozo, de aquí y de allá, de voz a voz, las palabras para documentarlas en *Scraps of Life*, y para darles su terreno de poesía en *Las zonas del dolor*” (185).

lenguaje poético y de la función de la prosopopeya. Tanto la subversión del simbolismo tradicional y el recurso fundamental de la prosopopeya, se abordarán más adelante.

Indagar en los significados simbólicos del desierto junto con establecer conexiones intertextuales e interdisciplinarias tiene como finalidad complementar, abrir, enriquecer y profundizar el estudio central de *Lluvia en el desierto* a partir de la visión del paisaje poético, siendo ésta una vía para explorar el problema del duelo, la memoria e identidad dentro del contexto de dictadura y post dictadura en Chile. Por esta razón el estudio de las obras indicadas y las conexiones intertextuales con Agosín no pretenden ser exhaustivos y dejan un espacio fértil para futuras investigaciones.

A. La poeta, la crítica y su obra

Es preciso afirmar que la obra de Agosín se presta a aproximaciones críticas intertextuales e interdisciplinarias. Tal vez esto se debe a la cualidad plural de su escritura, aspecto destacado por las críticas Laura Riesco y Carmen J. Galarce⁸ en *Memorial de una escritura: aproximaciones a la obra de Marjorie Agosín*, una colección de artículos sobre Agosín publicado en 2002.⁹

Dentro de esta estética pluralista o mosaica percibida por Riesco y Galarce, corre un hilo que se evidencia desde los inicios de su escritura y que entrecruza las entretelas de la producción

⁸ Por ejemplo, Laura Riesco y Carmen J. Galarce emplean adjetivos como “mestizaje” y “fusión” para describir la estética de Agosín. Riesco, que describe su obra como, “collage escritural,” (198-199), “calidoscopio poético” (202) y “un mosaico escritural” (200), aptamente asemeja su obra a una tela de varias texturas y colores, como los tejidos de los arpilleristas chilenas, vínculo intertextual que se profundizará en el Capítulo IV del presente estudio.

⁹ La mayoría de los artículos de esta colección se centran en la obra *Sagrada familia/ A Cross and a Star*. Este libro de Agosín cuenta la vida de su madre como niña judía que creció en Osorno, un pueblo en el sur de Chile donde había una población alemana fascista. Agosín asume la voz de su madre como narradora y autora implícita de la obra.

literaria y académica de Agosín¹⁰; esto es plasmar las voces oscurecidas por el olvido de experiencias menos alumbradas del exilio, de la guerra, del Holocausto, de la dictadura y de la experiencia femenina, lo que fue reconocido con el premio *United Nations Leadership Award for Human Rights* (1998).¹¹ Varias críticas, entre ellas Celeste Kostopolus-Cooperman, Laura Riesco y Denise León, han elucidado la búsqueda de la memoria y la lucha por los derechos humanos y, en particular, de la mujer como ejes de la obra de Agosín.¹² De acuerdo con León, la poeta asume el papel ético de recordar a los muertos y narrar su historia, papel históricamente otorgado a las mujeres en la tradición occidental (101), idea que veremos dentro del marco temático del duelo en la presente tesis. La crítica y traductora de varios poemarios de la poeta, Kostopolus-Cooperman afirma en la introducción de la antología de su obra poética, *Marjorie Agosín: At the Threshold of Memory*: “As a ‘guardian of memory’ Marjorie Agosín writes to recover what was once lost and to preserve the past from the silence of forgetting” (26).¹³

Quien se adentre en el mundo poético y narrativo de Agosín, también encontrará una voz lírica de alta calidad personal que explora la experiencia en el exilio y la identidad judía en la diáspora debida a las varias emigraciones y exilios de su familia y antepasados. Agosín afirma en

¹⁰ Agosín ha publicado más de veinte poemarios. Los dos libros más recientes son, *La luz del deseo-The Light of Desire* (2009) y *Secrets in the Sand, The Young Women of Juárez* (2006). También es redactora (editora) de numerosas antologías dedicada a la escritura de la mujer y los derechos humanos. Uno de sus proyectos ha sido promover el movimiento arpillerista en Chile, como se ha indicado en otra nota.

¹¹ Agosín es ganadora de varios premios literarios, entre ellos: el premio de Letras de Oro (1995), El Latino Literature Prize (1995) y el Premio Gabriela Mistral, otorgado por el gobierno de Chile (1998).

¹² Hay tres entrevistas prominentes de Agosín: “Marjorie Agosín: A Woman, a Jew and a Chilean.” Interview in *Lilith: A Magazine for Jewish Women*, summer 1990 p. 12; entrevista radiofónica del programa *Writers and Company* de Eleanor Wachtel, como parte de la serie *Aftershock: Chile in Transition*, “With poet, memoirist and activist, Marjorie Agosín” April 25, 2010; Gregory Donovan and Jeff Lodge “An interview with Marjorie Agosín” Virginia Commonwealth University. September 23, 2004. De estas entrevistas, la que citamos más es de Donovan por su enfoque en el tema de los derechos humanos.

¹³ En la tesis de maestría (MA), *Cuatro voces enajenadas: Elvio Romero, Cristina Peri Rossi, Juan Gelman y Marjorie Agosín*, el crítico José F. Bañuelos Montes analiza la expresión poética de alienación en obras con un trasfondo político de dictadura y exilio forzado. Dedicó uno de sus capítulos al poemario *Zonas del dolor/Zones of Pain* (1988) de Agosín.

una entrevista con Gregory Donovan que su historia personal ha tenido una gran influencia en su obra y en su lucha por los derechos humanos (parte I, 1). Una confluencia de culturas, de una familia de inmigrantes, impregnaba la vida de Agosín desde niña en Chile. Afirma Kostopolus-Cooperman:

Having been raised in a family of survivors of pogroms and holocausts, the Chilean writer's earliest recollections are filtered by the tempos and melodies of the rich mosaic of foreign idioms that surrounded her as a young girl. This confluence of languages, which at times created much confusion in the Agosín household, was to become a beacon in the young poet's life, guiding her through landscapes that had been preserved by her great-grandmothers, who could not detach themselves from the sounds, fragrances and images of the lands they had left behind. (*At the Threshold of Memory* 17)

Al escribir dentro del auge del exilio, en las palabras de León, “la figura de extranjero y lo extraño que permanecen en la obra de Agosín se vincula a las varias inmigraciones de sus antepasados judíos” (101).¹⁴ De hecho, los temas del exilio y de la identidad judaica han despertado bastante interés entre los críticos y han sido tratados en varios ensayos del libro mencionado, *Memorial de una escritura*.¹⁵

¹⁴ Tal como nos señala la crítica Denise León, Agosín, al igual que críticas chileno-americanas como Emma Sepúlveda y Patricia Rubio, entre otras, ha contribuido a “comentar, publicar y difundir la obra de escritoras judías latinoamericanas en Estados Unidos” (102).

¹⁵ Las críticas que han estudiado el dilema de la identidad judía en la obra de Agosín recogidas en *Memorial de una escritura: aproximaciones a la obra de Marjorie Agosín* (2002) : Celeste Kostopolus-Cooperman (“La poetización del recuerdo en Sagrada memoria: reminiscencias de una niña judía en Chile”), Darrell B. Lockhart, (“La representación de lo judío en la escritura de Marjorie Agosín”), Arturo C. Flores, (“Fronteras y posibilidades de lo real: la recreación desde lo femenino en *Sagrada Memoria: reminiscencias de una niña judía en Chile* de Marjorie Agosín”), Florence Moorhead-Rosenberg (“La identidad usurpada: La memoria judía en *A Cross and A Star*, de Marjorie Agosín”).

Otro tema que ha recibido bastante atención de los críticos y que se circunscribe al eje central de la memoria y los derechos humanos, es el de la expresión de la experiencia femenina en Agosín y la veneración de mujeres marginadas u olvidadas, mujeres, muchas veces, que han sido víctimas de la violencia política. Según Kostopolus-Cooperman, la poeta encuentra inspiración en la valentía y desafío de mujeres que han sufrido injusticias inimaginables y a veces han muerto en periodos de cataclismo político (*At the Threshold of Memory* 27). La crítica Dolores M. Durán-Cerda, en su tesis doctoral *La voz del silencio femenino en la poesía de Marjorie Agosín* (1999) examina cómo Agosín emplea la geografía simbólica, zonas, círculos, cuerpos, fotografías y diarios para romper con los límites del silencio femenino en cinco poemarios de la poeta: *De brujas y algo más* (1984), *Las zonas del dolor* (1988), *Hogueras* (1990), *Círculos de locura: Madres de la Plaza de Mayo* (1992) y *Dear Anne Frank* (1994). Este estudio de la poeta, por primera vez, indaga en la relación entre el silencio y el simbolismo geográfico en su obra como vías de expresión de memorias y experiencias femeninas que han sido suprimidas. Kostopolus-Cooperman también señala la importancia de las imágenes geográficas en varias obras de la poeta, las cuales, de acuerdo con la crítica, trascienden bordes físicos. Escribe acerca del poemario *Hacia la ciudad espléndida / Toward the Splendid City* (1994): “Her lyrics allow her to transcend physical boundaries and navigate landscapes nurtured by her humanity and ability to continue to feel a sense of awe before life’s wonder” (33). Esta dimensión trascendental del paisaje poético señalada por Kostopolus-Cooperman, se explorará a fondo mediante la figura del desierto en el tercer capítulo de la presente tesis.

Las sombras de los desaparecidos, según esta misma crítica, que ya aparecen en sus primeros poemarios, como *Brujas y algo más*, empezarán a dominar los versos de sus libros más recientes (31). Los temas de los derechos humanos y la opresión son fundamentales en

poemarios como *Querida Ana Frank /Dear Anne Frank, Círculos de locura/ Circles of madness*, dedicado a las madres de la Plaza de Mayo y *Zonas del dolor/ Zones of Pain* y los poemarios posteriores, *Lluvia en el desierto* y *Secrets of the Sand*. Kostopolus-Cooperman indica que la poeta cruza el umbral entre los vivos y los muertos mediante una conversación íntima (30). Agosín construye este puente de palabras, por ejemplo, con las víctimas del Holocausto, con los detenidos-desaparecidos de las dictaduras en el cono sur de los años setenta y ochenta o con las mujeres de la ciudad Juárez, asesinadas y desaparecidas en el desierto. De acuerdo con esta crítica y traductora de Agosín, aunque la poeta se sumerge en temas duros, de vidas truncadas por la violencia e injusticia, desde este abismo de dolor inefable aflora en su lirismo, como una fuerza rebosante y desafiante, esperanza, belleza y vida (31-36). Kostopolus-Cooperman afirma que el deseo de la poeta de rescatar a los muertos y transformar sus vidas en una canción de amor trascenderá y permanecerá por generaciones (31). Se pueden atribuir estas afirmaciones de la crítica a *Lluvia en el desierto*, poemario que hasta ahora ha sido comentado pero no estudiado en profundidad. En este libro, la confluencia entre la pasión por la justicia social y una expresión de vida y esperanza se manifiesta de modo singular.

En *Lluvia en el desierto* la poeta se inspira en el paisaje abierto, vasto y despojado del desierto.¹⁶ Dedicado a las madres chilenas quienes buscaban a sus hijos desaparecidos en el desierto de Atacama, *Lluvia en el desierto* nos invita a viajar con la imaginación por el espacio solitario y silencioso del desierto que no sólo aporta a los lectores una mirada hacia la desolación, sino también hacia una asombrosa belleza de vida, flores nocturnas, lluvias escasas y

¹⁶ En una conversación con Agosín vía correo electrónico ella afirma que *Lluvia en el desierto* es uno de sus poemarios más queridos que “combina el lirismo y la pasión por la justicia social” (Schürch, Tamara. “Conversación personal vía correo electrónico.” 3 de diciembre, 2010). El desierto como paisaje primario también figura en su libro posterior *Secrets in the Sand* (2006).

noches de hechizo cósmico, imágenes metafóricas de las memorias silenciadas. Kostopolus-Cooperman indica:

In the desert landscapes that appear in *Lluvia en el desierto/Rain in the desert*, Agosín continues to explore themes that touch the human soul and remind us that we are travelers in a universe that awaits our sensibilities and ‘human touch.’ Like her ancestors, she, too, is drawn to the desert, which illuminates everyone and everything that wanders through its sands. (36)

Aunque Agosín teje un ensamblaje de voces desde el que evoca distintos campos referenciales, guiando a los lectores por un camino de integración tanto temporal como espacial, esta tesis, como se ha señalado, se concentrará en el contexto chileno y el Atacama donde, según nos afirma la autora, nacieron los primeros poemas de esta obra.¹⁷ En este libro, Agosín convoca una figura femenina del desierto, la que también se manifiesta en *Secrets in the Sand*, una representación insólita y novedosa dentro de la literatura hispanoamericana.¹⁸ El lenguaje poético que inventa y perfila este paisaje desértico revela un ritmo que se mueve entre lo dicho y lo no dicho, lenguaje que exige, tal como explica la poeta, una lectura lenta para captar los espacios en blanco y su música interior.¹⁹

El poemario contiene 80 poemas, 48 de los cuales no tienen contexto referencial. La ausencia de puntos referenciales produce un paisaje poético en el cual el simbolismo de la noche

¹⁷ Agosín sostiene que los primeros poemas de su obra nacieron en el desierto Atacama: “...nació el libro así en medio de un desierto como es el de Chile donde enterraron a tantos inocentes” (Schürch, Tamara. “Conversación personal vía correo electrónico.” 3 de diciembre, 2010).

¹⁸ Se adentra en la asimilación entre el desierto y la figura de la madre en el tercer apartado del tercer y cuarto capítulos. Agosín se aparta de la tradición masculina del desierto dentro de la literatura y lo hace al crear una especie de morada u hogar dentro de la vastedad, poblado de objetos íntimos de un hogar como una cama de plumas, una mesa, un espejo, un collar o una manta que cubre el espacio.

¹⁹ La poeta afirma: “Pienso que *Lluvia en el desierto* exige una lectura lenta...exige interpretar los espacios en blanco...la música del decir y del no decir...” (Schürch, Tamara. “Conversación personal vía correo electrónico.” 20 de diciembre, 2010).

y el silencio sobresale en un primer plano que propicia una mirada contemplativa que vislumbra a su vez, un más allá de la violencia y un más allá místico de la creación artística. Los otros 32 poemas restantes contienen nombres de desiertos geográficos: “Gobi,” “Sahara,” “Sonora,” “Sedona,” “Sinai” y “La muerte del desierto Atacama,” poemas cuyos signos geográficos y culturales evocan eventos traumáticos de violencia, como la dictadura de Pinochet, la marginalidad histórica del judío con ecos sombríos del Holocausto, la violencia hacia las mujeres de la frontera de México y Estados Unidos y la violencia social hacia las tribus indígenas.²⁰

En el centro de este tapiz poético se encuentra el contexto de Atacama y Chile. Estos poemas aparecen en la segunda mitad del libro, con “Pisagua,” “Me llamo María Helena,” “La muerte del desierto Atacama,” “Chacabuco,” “Chacabuco II,” “Las viudas de Calama,” “El valle de la luna” y “San Pedro de Atacama,” cuyos nombres de pueblos o lugares geográficos en el Atacama se asocian explícitamente con la violencia política de la dictadura en Chile. Como se verá mediante el presente estudio, estos poemas evocan conexiones con el lirismo producido antes del golpe de estado y con la memoria cultural precolombina, mensajes esperanzados del pasado, cuyo simbolismo se va a exponer sobre todo en los Capítulos II y IV.

Según se puede apreciar en estos párrafos el sustrato crítico que usamos para el estudio de este poemario de Agosín, junto a la exploración de los dilemas del duelo, de la memoria e identidad a través de la visión crítica hacia el prisma de paisajes que constituye la poética del desierto. Para este estudio, realizo un análisis de tipo hermenéutico que se basa en la idea de que la experiencia del/la lector/a es el punto de partida de la interpretación de la obra. El crítico

²⁰ Aunque en el contexto de este estudio, se trata de representaciones literarias, es decir, de formulaciones imaginadas por la poeta que “ocurren” en el mundo textual, por otra parte, por las referencias a lugares concretos, las representaciones se asocian a situaciones políticas, sociales y culturales específicas.

Mario J. Valdés define la hermenéutica fenomenológica como “una revisión contemporánea de la disciplina decimonónica; en ella, la noción romántica en la que se establecía el genio del autor ha sido sustituida por una consideración total de la experiencia de lectura como el punto de partida de la investigación” (31). Estamos de acuerdo con la idea de la “interpretación abierta” de la teoría literaria asociacionista, de que la obra literaria es “una realidad dinámica que se demuestra en el proceso continuo y cambiante de la comprensión” (29), dependiendo de cada lectura, la experiencia y contexto del/la lector/a. Así pues, se reconoce que la obra de Agosín va más allá que nuestra interpretación y que la lectura de los poemas en el presente estudio es una experiencia estética del texto que se da en un tiempo y espacio determinado.

La mirada crítica del paisaje poético, como punto de entrada al análisis, fundamentada en dicha filosofía hermenéutica, nos dirige a otro aspecto importante de este proyecto; esbozar una teoría literaria del lugar y del espacio y perfilar la categoría literaria de los derechos humanos.

B. Hacia una teoría literaria del lugar

El crítico James R. Stamm afirma en su artículo, “*Las moradas del castillo interior: ¿alegoría literaria o manera de decir?*,” que desde los tiempos más remotos de la historia literaria se han empleado metáforas del espacio y de la geografía para dar forma a lo “indecible,” a lo que “sobrepasa la experiencia” para llegar a los últimos extremos de la imaginación misma (323). Sin embargo, tal y como se sugiere en la introducción de *Literary Landscapes. From Modernism to Postmodernism*, las nociones del lugar y del espacio no han sido tratadas suficientemente en la teoría literaria a pesar de ser centrales a la experiencia humana (xvi).²¹

²¹ No se quiere entrar en el dilema filosófico del concepto del lugar y del espacio en la presente tesis. En este estudio se distingue la noción del lugar concreto e imaginado en la representación artística. Un lugar concreto se entiende

Uno de los objetivos de la presente tesis será contribuir al desarrollo de una teoría literaria del lugar y del espacio. Tal como se ha elucidado, el estudio de la representación poética de lugares imaginados y concretos, junto con una indagación teórica interdisciplinaria, constituye una vía de conocimiento hacia dilemas centrales del duelo, de la memoria e identidad, en el caso de la presente tesis, del contexto chileno de la dictadura y post-dictadura. Al convertir, según el filósofo estadounidense Edward Casey, la topografía en *topopoesía*, el paisaje del desierto real e imaginario en el libro de Agosín y otras obras incluidas en esta tesis, se transforma en un vehículo de contemplación de dilemas provenientes de la violencia política, la que se fundamenta en la posibilidad de representar un campo referencial concreto.

No todos los teóricos, sin embargo, piensan que el lenguaje poético tiene la capacidad de representar un tiempo y lugar concreto. En el epílogo del libro, *Representing Place. Landscape Painting and Maps*, Casey considera la representación del lugar en la poesía, y afirma que a diferencia de la pintura del paisaje, no se puede saber si las imágenes de un poema representan un lugar concreto o no. Escribe,

... we must be cautious in claiming that a poem is the representation of a particular place, even a particular imaginary place. Indeed, the representation of both place and time is so highly problematic in poetry that even when an exemplary Romantic poet of the West such as Wordsworth explicitly titles a poem

como la representación de un lugar geográfico reconocible en el mundo concreto, mientras un lugar imaginado se refiere a una representación espacial sin referentes concretos. Casi siempre, como se verá en este estudio, las imágenes de lugares concretos e imaginados convergen en los poemas. Por ejemplo, la representación del desierto sin referencias se vincula a un campo referencial por otros poemas cuyos títulos o signos culturales hacen explícito el campo referencial. En otros casos, la representación de un lugar concreto se transforma por medio del poema en un lugar imaginado o trascendental.

‘Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802,’ we cannot assume that the poem represents just that place at just that time. (263)

Sin duda, las imágenes plásticas del lugar en textos poéticos, como los de Agosín, producen una gran flexibilidad temporal y espacial; en las imágenes poéticas de *Lluvia en el desierto* convergen el presente y el pasado, lugares geográficos y tradiciones culturales, y, a veces, se presenta un desierto sin referentes. De acuerdo con el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, en el lenguaje poético “la gama de movilidad es muy superior a otros procedimientos de significación y comunicación” (106).

No obstante, a pesar de esta gran flexibilidad espacio-temporal, tal como se demostrará por medio del presente estudio, existe la posibilidad de captar un momento en un lugar y un lugar concreto en un momento o periodo mediante la expresión poética. Como se verá a través de la presente tesis, la representación del desierto en el poemario de Agosín sigue manteniendo una conexión fundamental con distintos campos referenciales como el de Chile y el desierto de Atacama. La poeta, junto con otros artistas destacados, anima el desierto mediante la prosopopeya, procedimiento artístico que da voz y presencia a una ausencia. El empleo de esta figura retórica produce una apertura espacio-temporal en la figuración del desierto, la que propicia la contemplación de complejos dilemas interiores y exteriores al sujeto poético, por ejemplo de hacer visibles dimensiones psicológicas y espirituales de la subjetividad, sin perder el alto grado referencial. La conexión con el campo referencial formará la base de la estética de resistencia al olvido, mientras la calidad onírica trascendental y múltiple del paisaje poético hace el estudio de los dilemas centrales fructífero e interesante. De esta manera, en términos generales, la aplicación de una teoría literaria del lugar y del espacio a obras literarias con el mismo trasfondo político de violencia, supone contribuir a la indagación y preservación de la

memoria y forma parte, junto con las mismas voces artísticas, de una ética de resistencia al olvido.

La poesía misma puede darnos un vocabulario sobre los derechos humanos. Dicho léxico se inscribe en la estética espacial del desierto en Agosín y en otras obras destacadas en este estudio con el mismo trasfondo político, el que gira en torno al reconocimiento de eventos incomprensibles de violencia e injusticia, de sus víctimas y la restauración de un sentido de dignidad, lugar e identidad para aquellas voces, memorias e identidades negadas u olvidadas. *Lluvia en el desierto* forma parte de un género literario que contiene este vocabulario impreso en su estética espacial, parte de un género que se podría llamar “la literatura de los derechos humanos,” categoría que se intenta comenzar a perfilar y definir con la presente tesis.

C. El trasfondo teórico

Se ha señalado que los temas del duelo, la memoria y la identidad dentro del marco de la dictadura militar en Chile (1973-1990) se ubican en el centro de esta indagación. La inspiración teórica del concepto del duelo se basa en las ideas del psicoanalista Sigmund Freud y de los filósofos Jacques Derrida y Marc Nichanian. Freud, cuyo modelo sobre el duelo ha formado la base teórica en el mundo occidental del presente y previo siglo, lo concibe como un trabajo o labor, en alemán, “Trauerarbeit” (“Trauer und Melancholie” 1917). La poesía de Agosín y otras obras con el mismo trasfondo político, sin embargo, nos demuestra un dilema con la etapa de recordar delineado por Freud. El filósofo Marc Nichanian nos ayuda a abordar el problema del duelo en un contexto de violencia extrema. Nichanian afirma que existe un discurso de negación inherente al acto violento que obstruye la asimilación del pasado. También recurrimos al concepto del duelo de Jacques Derrida para explorar el problema de la memoria. El filósofo

francés investiga el vacío irremediable entre la experiencia y su expresión lingüística, exponiendo la imposibilidad del duelo, sin solución ni final. Empero, Derrida también detecta una “oeuvre” positiva en esta labor “imposible” expuesta en el artículo “Force of Mourning.” Sus ideas nos ayudarán a redefinir la noción de una elaboración del duelo establecida por Freud, y a concebir el lirismo de Agosín, no sólo como un registro del duelo, sino como un acto. Así, se abordará el duelo como un gesto ético-artístico en la obra de la poeta junto al estudio de las arpilleras chilenas en el Capítulo IV de la tesis.

Evidentemente, la cuestión central del duelo se relaciona tanto con la memoria como con la identidad. Para examinar el problema de la memoria también nos sirven las ideas del filósofo Paul Ricoeur a lo largo de la tesis. Nos interesa su concepto de olvido, concebido en términos espaciales de distancia, lejanía, abismo y vastedad. Según la fenomenología de la memoria de este filósofo, el lenguaje tiene un papel central en la preservación del pasado y la obligación moral de no olvidar a las víctimas de violencia. Su indagación filosófica en el concepto de reconocimiento nos sirve para percibir este proceso en la poesía y la importancia de éste en relación con el rescate de la dimensión personal de la identidad.

Para elucidar el problema de la memoria e identidad específico del contexto chileno, nos ayudan las ideas de varios pensadores. Entre ellos se encuentran Raúl Zurita y su teoría de lo “no dicho,” de la socióloga Macarena Gómez-Barris y su noción de “after-life” en el periodo post-dictadura, del sociólogo chileno Tomás Moulian y su análisis del “blanqueamiento” del pasado violento en Chile y de la crítica cultural Nelly Richard en sus indagaciones en el problema de identidad plasmado en las representaciones artísticas producidas bajo la dictadura del grupo neovanguardista, C.A.D.A, Colectivo de Acciones de Arte.

Se entiende la noción de identidad en esta tesis en dos niveles; primero, en base al reconocimiento del evento histórico de la violencia, las atrocidades indecibles que robaron las vidas e identidades de miles de chilenos y, en segundo nivel, en base de la identificación del sufrimiento personal inexpresable por la ausencia de seres queridos, aumentado por el discurso de negación y ocultamiento oficial de la violencia y del no saber dónde están los cuerpos de los “detenidos-desaparecidos.” Para referirse a las víctimas de la violencia como sujetos sociales, cuyas voces, identidades y experiencias han sido silenciadas, marginadas y oprimidas, se emplearán las palabras “Otro” y “Otros” con mayúscula a lo largo del estudio. Reconocer la Otridad constituye la posibilidad de reconocer, respetar y convivir con estas voces en el ámbito público de la escritura.

Una segunda vertiente teórica del presente estudio es la que concierne a una exploración del valor simbólico del desierto. Además de los teóricos que se ha señalado hasta ahora, el filósofo francés Gaston Bachelard y su fenomenología de la imaginación nos permiten acercarnos a la diversidad y dinamismo simbólico del desierto en Agosín. Sus ideas nos sirven sobre todo en el Capítulo III, cuando profundicemos en la representación del desierto como un más allá y analicemos las imágenes místicas y transcendentales donde se potencia la imaginación en relación con la apertura positiva en el trabajo del duelo. Además de Bachelard, nos interesan las ideas del historiador de religiones Mircea Eliade en torno al centro sagrado.²²

Pero el estudio en detalle del simbolismo no sólo se hace relucir a través de las ideas de estos teóricos y la referencia a los diccionarios de símbolos, sino también mediante un cuidadoso

²²En los poemas de Agosín se presencia una búsqueda y encuentro con un origen sagrado de un más allá, siendo ésta un núcleo de la creatividad que lucha por restaurar un espacio y tiempo de paz, belleza y sensualidad que fue destruido por las graves violaciones de los derechos humanos bajo la dictadura.

estudio del lenguaje poético. Así, a lo largo de este estudio se destacarán los recursos poéticos empleados por la poeta, fundamentados en la función primordial de la personificación o prosopopeya del desierto a la que se ha aludido previamente. El crítico James J. Paxson, conceptualiza la prosopopeya como una meta-figura o super-tropo compuesta por varias figuras retóricas, cuya función primordial consiste en dar voz a algo o alguien que no la tiene, y hacer presente algo o alguien ausente mediante una abstracción (17).²³ Basándome en las ideas de Paxson, se puede ver dentro del lirismo de Agosín que se opera una serie de recursos poéticos, entre ellos la paradoja, como en el título, la metonimia, el símil, el palimpsesto, la sinestesia, la metáfora y el ritmo sobre los que se construye la prosopopeya: voces múltiples que hablan desde el abismo del olvido y silencio, de tal forma que se sustentan, junto con la paradoja, como los fundamentos subversivos en la poética agosiniana que delinean una apertura esperanzada.

El mismo título de la obra ilumina esta esperanza como presencia primaria de su paisaje poético. “Lluvia en el desierto” es una paradoja a medida que el desierto existe y se define por la falta de humedad y lluvia. En efecto, la caída de lluvia en el desierto nos habla de un evento extraordinario, una ceremonia de inmensa gratitud, de presagios de vida bajo las condiciones más inhóspitas.²⁴ Esta imagen primordial de la obra apunta a la técnica retórica de la paradoja que filtra el lenguaje del paisaje poético, otorgándole su densidad metafórica. La paradoja se define como “figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven

²³ En su estudio de esta figura, el que recorre la historia filosófica desde la antigüedad hasta los tiempos modernos, Paxson crea una taxonomía, una trayectoria de su evolución, destacando varios matices y definiciones desde los pensadores de la antigüedad, como Aristóteles, hasta los del siglo XX, como Derrida, para así llegar a su definición de este recurso poético entendido como una meta-figura.

²⁴ El título, *Lluvia en el desierto* apunta al fenómeno climático que produce lluvias cada tantos años en una zona del Atacama, tal y como se expone en el primer párrafo de esta introducción. Después de las lluvias la tierra desolada se arropa de diversas flores entre los meses de septiembre y *noviembre* debido a las semillas enterradas, fenómeno a la que se hace referencia de nuevo en el tercer capítulo y cuarto capítulos, *El desierto de un más allá* y *El desierto tejido*.

contradicción” (*DRAE*). El poeta español Miguel de Unamuno sostuvo que la paradoja es un gran descubridor de verdades, mientras la misma Agosín afirma que dentro de la ambigüedad de la palabra poética se puede encontrar la certeza (289-92).²⁵

Al ser la paradoja un recurso poético que fundamenta la personificación del desierto en Agosín, se tendrá en cuenta su alto potencial creativo en relación con el título del poemario. Se destacarán múltiples sentidos metafóricos de la paradoja primaria de la lluvia en el desierto a lo largo del análisis, desde una expresión espacial de esperanza en un desierto de pérdida y olvido hacia la lluvia como un acto ético-artístico. Se descubre, por ejemplo, que la imagen, “lluvia en el desierto,” representa en el primer capítulo, una esperanza en el espacio más extraviado y desolado de pérdida y olvido. En el segundo capítulo, se convierte en símbolo del llanto de la voz lírica, el camino o proceso doloroso del duelo. En el Capítulo III, esta figura llega a simbolizar un más allá en una sinestesia del mundo soñado y místico donde nace el poema, y finalmente, en el cuarto capítulo, la lluvia en el desierto simboliza un acto ético-artístico que devuelve las voces extraviadas al mundo tangible de los vivos.

D. Los capítulos

El estudio se divide en cuatro distintas manifestaciones poéticas del desierto; cada una aborda un aspecto del problema del duelo y su relación con la memoria e identidad en el contexto de la dictadura y post-dictadura chilena. El abanico de paisajes que compone la tesis asume, al mismo tiempo, la forma de un pasaje transformador o evolutivo que se mueve desde

²⁵ Agosín afirma, “El desierto de Atacama y muchos poemas de *Lluvia en el desierto* participan de esta tensión y como tú dices también son ambiguos...porque la poesía es ambigua y en esa ambigüedad está la certeza” (Tamara Schürch. Conversación personal vía correo electrónico. El 20 de diciembre, 2010).

una meditación sobre la prohibición del duelo, esto es la negación y olvido de memorias e identidades del Capítulo I, hacia un estado de consciencia y reconocimiento mutuo y público del Otro mediante el acto artístico en el Capítulo IV.²⁶ A lo largo de la tesis, tal y como se ha comentado anteriormente, se entablarán conexiones intertextuales con otras obras artísticas y documentales de distintos géneros para ceñir la obra de Agosín a la tradición artística del desierto y también llevar el estudio más allá de la figuración del desierto o del contexto chileno. Los cuatro capítulos que componen la presente tesis son: (1) *El desierto de los extraviados*, (2) *El desierto de las memorias silenciadas*, (3) *El desierto de un más allá* y (4) *El desierto tejido*.

Aunque el estudio sigue una especie de proceso evolutivo, con un enfoque en las dimensiones negativas de los dilemas al inicio del estudio hacia las más positivas al final, la supra-posición de los paisajes, vislumbrada por la calidad paradójica de las imágenes estudiadas, quiebran con esta misma estructura lineal ordenada. Es precisamente en esta supra-posición y calidad paradójica de las imágenes donde se revelan la multiplicidad y complejidad de los dilemas tratados. Cada capítulo así contiene atisbos y semblantes del enfoque central del siguiente o los siguientes capítulos (o con los anteriores) que se harán relucir a lo largo del análisis.

En el primer capítulo se explorará la representación del desierto de los extraviados, figura en la que se registran los dilemas de la prohibición del duelo, el olvido y la consecuente pérdida del sentido de lugar e identidad como consecuencia de la violencia de la dictadura. Por ejemplo, se manifiestan en los poemas representaciones de sujetos viajeros, sin nombres y perdidos en un

²⁶ Se demuestra un proceso que se extiende desde un duelo imposible y negado, hacia la expresión de las memorias silenciadas del Capítulo II, a considerar su apertura onírica y positiva en la escritura de un más allá del Capítulo III y el duelo como acto ético-artístico a que se acude en el Capítulo IV.

desierto espectral. Basándome en la teoría desarrollada por el poeta Raúl Zurita sobre “lo no dicho,” se vislumbra aquello que es inexpresable, silenciado y ocultado. Aunque se manifiesta una serie de dilemas graves que acarrearán a los sujetos de los poemas, se expresa, no obstante, un gran sentido de esperanza que anticipa la posibilidad de sanar y encontrar una reconciliación identitaria.

En contraste con el estudio de imágenes que dramatizan la temática del olvido y la parálisis del duelo, el Capítulo II afrontará la representación del desierto de las memorias silenciadas, un sitio que contiene recuerdos y así desata el proceso doloroso del duelo. Mediante un acercamiento al plano auditivo, además de visual en los poemas, se descubre la expresión de una multiplicación de pérdidas en el paisaje del desierto la que perfila una “animita literaria”; esto es un lugar identificado para homenajear a las víctimas de la dictadura. A través del estudio de imágenes y expresiones de “lo dicho,” lugares nombrados en el desierto de Atacama, se vislumbra no sólo la expresión de un dolor irreductible e incesante de pérdida de vidas relacionado con los detenidos-desaparecidos de la dictadura, sino también la fuerza de una fe inextinguible, esperanza y posible redención que hacen presentes a los muertos. Dicha expresión esperanzada proviene de la memoria cultural precolombina y la subversión del simbolismo tradicional del desierto en la figura del desierto-madre.

El Capítulo III se centra en *El desierto de un más allá*, y haremos una indagación en la visión del paisaje que supera una lectura literal del espacio y revela una apertura positiva y creativa en el trabajo del duelo. La asimilación del pasado no sólo se concibe como un proceso interior, sino que también como su capacidad metafórica. Así se indaga en el dilema crítico en torno a la capacidad lingüística de dar voz al Otro. De ahí interesa elucidar la potencialidad creativa y espiritual de la metáfora y del mundo soñado que consagran las memorias de Otros, de

las víctimas de la dictadura, muchas de las cuales siguen desaparecidas. Para dar transparencia a la calidad trascendental del mundo poético y el simbolismo del desierto como sitio de un más allá en el que se desenvuelve un sueño claroscuro ascensional, se acudirán a textos de exégesis bíblica y mística además de teóricos y obras artísticas que se han mencionado anteriormente.

Se considerará la dimensión íntima del paisaje poético de Agosín en el Capítulo IV, enfocando la mirada en la calidad femenina de un desierto transformado en un tejido o tapiz. El trabajo del duelo se llega a entender en este capítulo como un acto ético-artístico el que evoca la memoria personal de las víctimas. Dentro de esta convocación de la poeta se percibe una función sanadora de luchar por remendar las profundas heridas del pasado. Dicha exposición crítica adquiere mayor realce en un comentario conjunto con las arpilleras chilenas y con las ideas de las críticas Beverly Gordon, Patti Shanks (entre otros) y el estudio sobre las arpilleras *Tapestries of Hope, Threads of Love* (2008) de la misma Agosín. En el fondo se pretende esclarecer cómo el acto artístico del duelo, en el cual prima el amor, lucha por restaurar un sentido de lugar e identidad personal de los Otros, derechos negados por los graves abusos bajo la dictadura.

CAPÍTULO I. EL DESIERTO DE LOS EXTRAVIADOS

Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo del presente. Los que no la tienen no viven en ninguna parte. (Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*)²⁷

Estas oraciones son las que concluye el documental *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán, mientras la cámara proyecta el cielo nocturno de Santiago de Chile, expresan la condición en que se encuentran algunos sujetos poéticos de la obra de Agosín; sujetos sin lugar, caminantes, extraviados y anónimos en la noche del desierto.²⁸ Las breves e impactantes palabras de Guzmán captan dos dilemas centrales e íntimamente entrelazados con el trasfondo político del Chile dictatorial y post-dictatorial: el olvido y la pérdida del sentido del lugar, condiciones que tienen graves repercusiones para la identidad individual y colectiva.²⁹ La complejidad de estos dilemas será expuesta en este capítulo mediante la visión del lugar representado en la imagen del desierto de los extraviados. Existe en los poemas una serie de representaciones de sujetos

²⁷ La cita de Guzmán refiere al dilema del olvido en la era post-dictadura y se dirige a los que han optado olvidar a las víctimas, lo cual constituye un segundo acto de violencia. A la vez, estas frases recuerdan las graves consecuencias de la violencia inicial sufrida por las víctimas. En su artículo “Catastrophic Mourning,” Marc Nichanian afirma que en el acto de la violencia existe una negación de ella y crea un entorno de olvido que impide el proceso del duelo (121).

²⁸ Según Guzmán, los militares todavía hoy en día no han revelado los documentos que registran el lugar donde están los cuerpos de las víctimas, mostrando así un nivel de ocultamiento que todavía existe en el Chile actual. Esta frase capta el dilema explorado mediante una poética visual del desierto y su cielo en la película: el olvido y la negación de las tragedias sufridas bajo la dictadura en Chile. El documental convoca a los miles de muertos, “los desaparecidos” bajo el régimen dictatorial, el legado del terror, dolor y violencia masiva que fragmentó identidades. A la vez, expone el problema del olvido y el imperativo de la memoria y el duelo en el presente, más de 30 años después de la irrupción del gobierno militar el 11 de septiembre de 1973.

²⁹ En el presente estudio se conceptualiza el olvido y la pérdida del lugar como dilemas entrelazados y multidimensionales dentro del marco contextual de la dictadura militar, los que ponen en crisis la identidad. La frase citada de Guzmán nos muestra este carácter multidimensional: el hecho de que los que no tienen memoria “no viven en ninguna parte” remite a una condición transitoria e incierta. Es decir, la pérdida de la memoria se encadena con otras pérdidas y desencadena otras, para llevar a un estado o condición psicológica de pérdida o crisis identitaria.

viajeros, sin nombres, y perdidos en un desierto sin referentes, el que se concibe entonces como el de los extraviados.

La definición del verbo *extraviar(se)* según el diccionario es “hacer perder el camino” o “perdersé” (*Diccionario de la Real Academia Española en línea*). El participio, “extraviado,” por otro lado, dicho de un lugar significa: “lugar poco transitado, apartado.” El desierto es un espacio vasto, aislado y poco conocido por la mayoría de las personas. Entonces, estas definiciones del verbo encierran las nociones de olvido y la condición de pérdida que se atribuyen tanto a algunos sujetos de *Lluvia en el desierto* como al lugar del desierto en el que están. Dicho estado de desorientación constante de los sujetos en el libro apunta a una de las consecuencias más graves del olvido en un contexto de violencia estatal, esto es la imposibilidad de asimilar el pasado, por ser negado, y de hacer el necesario duelo como víctima de la violencia dictatorial, o por las víctimas.

El filósofo Marc Nichanian afirma que en el contexto de genocidio, lo que él denomina catástrofe, el carácter inefable de la experiencia, un discurso de negación inherente al acto violento, crea un gran vacío, un entorno de olvido que impide el proceso de auto-comprensión y asimilación de las experiencias sufridas a nivel individual y colectivo (121). Nichanian explica que el modelo freudiano del duelo comprende tres etapas para lograr la superación de una pérdida traumática: recordar, repetir, elaborar (*erinnern, wiederholen, durcharbeiten*) (“*Trauer und Melancholie*” (1917). Si se niega o se problematiza la primera etapa de recordar, no sólo se impide la posibilidad de reconocimiento del objeto perdido y de su redención, sino, tal como afirma Nichanian, se niega la humanidad y dignidad de las víctimas de la violencia (121).

Entonces, la premisa de Nichanian sobre el binomio conceptual de olvido y pérdida del sentido del lugar, así como la consiguiente imposibilidad de efectuar el proceso de duelo, nos sirve para

entender más a fondo los dilemas inscritos en la poética del desierto de Agosín, en cuyo interior opera un lenguaje que se mueve entre lo dicho y lo no dicho, vislumbrando aquello que es inexpresable o silenciado. En este capítulo, se parte de imágenes y expresiones de lo no dicho, que nos parecen relevantes para entender la complejidad de la imagen del desierto, por ejemplo como signifiante de un espacio sin nombre, no nombrado, no identificado y sin referentes. La noción de lo no dicho, ha sido abordada por el poeta chileno Raúl Zurita para describir las transformaciones experimentadas en la estética de artistas chilenos entre los años 1973 y 1983, donde la verdad del lenguaje “se ha refugiado en otras zonas de la experiencia”(10).³⁰ Propongo extender esta teoría para incluir algunas obras anteriores al golpe de estado en las cuales figuran la imagen del desierto de Atacama, y más recientes producidas en el exilio, en cuyo corpus se inserta la poética de Agosín.

No obstante, si es cierto que lo inefable y lo silenciado asociado al espacio de lo “no dicho” vislumbra una serie de dilemas existenciales relativos al lugar y la identidad procedente del contexto de la violencia política de la dictadura, también existe un gran sentido de esperanza en *Lluvia en el desierto*, perfilado en la representación del desierto de los extraviados como un momento de anticipación de una posible resolución de la crisis identitaria. Como se ha indicado en la introducción, es evidente en el título e imagen primaria de la obra que nos revela una densidad metafórica, una sobrecarga de imágenes y un eco de sonidos que reverberan dentro del texto, aportando un asidero, una espacialidad tangible dentro del vacío, y una posibilidad de vida y memoria, incluso en el espacio más desolado. Como se verá en el siguiente capítulo, esta

³⁰ Escribe Zurita acerca de la noción de lo no dicho: “...el lenguaje pasa a ser pre-entendido como precariedad por cuanto la verdad que representa se ha refugiado en otras zonas de la experiencia: lo no dicho, lo no verbalizable” (10).

espacialidad que contiene recuerdos es la que desata el proceso doloroso del duelo.³¹ Es así como dentro de la compleja imagen del desierto, en este espacio de lo no dicho, se ilumina el camino hacia la recuperación de la memoria y la posibilidad del duelo.

Para este estudio del desierto de los extraviados, hago notar la importancia de cuatro ideas centrales. Estos temas amplios, multidimensionales y entrelazados los unos con los otros, que aparecerán en distintos lugares de mi argumento, conciernen a la problemática de la identidad dentro del marco contextual de la dictadura y la post-dictadura en Chile: el olvido, la pérdida del sentido del lugar, la consecuente parálisis del proceso del duelo, y la creación de un sentido de esperanza y posible redención. En este capítulo se abordarán distintas formas del olvido: el olvido que proviene del estado en el discurso de negación en la era post dictadura; el olvido inherente al acto de la violencia inicial, sobre lo cual habla Nichanian; el olvido en lo afirmado por la psicóloga Cathy Caruth que surge de la experiencia traumática de la víctima que no puede asimilar lo que le pasó; y el olvido de la experiencia de la mujer en dicho contexto. Para explorar estas cuestiones me ayudarán las ideas de varios pensadores. Sobre la memoria tendré en cuenta los estudios del filósofo francés Paul Ricoeur y el sociólogo chileno Tomás Moulian; en cuanto al duelo me baso en las ideas de los filósofos Marc Nichanian y Jaques Derrida; también me afirmo en la crítica chilena Nelly Richard y sus estudios de la identidad y en el filósofo francés Gastón Bachelard en sus reflexiones sobre la imagen poética y su carácter paradójico.

En definitiva, mi intención es destacar dos graves consecuencias relacionadas con el olvido en la representación del desierto de los extraviados: la pérdida del sentido del lugar y el

³¹ La imagen primordial de la lluvia en la obra de Agosín anticipa la llegada de la vida y la memoria.

rechazo, prohibición o imposibilidad del duelo. El estudio se desarrolla en torno a los siguientes cuatro apartados, enfocándose en dichas ideas centrales: 1.1) El paisaje de “lo no dicho,” 1.2) El paisaje de vértigos y abismos, 1.3) El paisaje de apariencias y espejismos y, 1.4) El paisaje de silencios y hallazgos.³² Entiendo cada apartado como la imagen de un paisaje, porque es la calidad de esta imagen en la obra la que nos permite meditar sobre distintas dimensiones de los dilemas que nos conciernen. Al usar la palabra “paisaje”, se reconoce que se trata aquí de una representación artística del desierto, la que aporta visibilidad, textura y contornos a dimensiones paradójicas, inefables y silenciadas de la experiencia procedente de la violencia política de la dictadura.

En el primer apartado, se propone una expansión de la teoría de Zurita sobre la noción de lo “no dicho” que, según el poeta, se cristalizó en las obras artísticas en Chile a partir del golpe de estado. Con lo “no dicho” referimos a la expresión de experiencias obscurecidas, que son difíciles de plasmar o cuya verdad se oculta. A través de una exposición de la teoría del poeta chileno, se considera lo “no dicho” en la figuración del paisaje chileno en la obra neovanguardista de Lotty Rosenfeld y en el poemario de Agosín. De ahí es necesario considerar que la obra de Agosín forma parte de una tradición artística del desierto proveniente del siglo XX, de escritores chilenos como Mario Bahamonde, Andrés Sabella, Pablo Neruda y Gabriela Mistral, cuyas voces han contribuido al imaginario del Norte Grande como un anti-paisaje. Entonces, nos concentraremos en cómo Agosín, heredera de esta tradición literaria, expresa “lo no dicho” mediante un lenguaje desnudo, sin adornos, y cómo, al mismo tiempo, abre camino a la esperanza para realizar el duelo y sostener la memoria y la vida.

³² Cabe mencionar también que los títulos se inspiran en los poemas que se analizan en cada apartado.

Se estudiará la representación del paisaje de vértigos y abismos del desierto en el segundo apartado. Analizaremos cómo esta imagen del paisaje en la obra agosiniana proyecta una condición de olvido y la pérdida del sentido del lugar individual y colectivo de los sujetos en el contexto del trauma o del vacío de la identidad dejado por la violencia. Mediante las variadas representaciones del desierto abismal se da forma a la pérdida de identidad, o de la identidad en crisis, condición simbolizada por un espacio vasto y sin referentes. Dicho vacío apunta a aquel abismo existente entre la experiencia y su articulación lingüística que produce un sentido de desorientación en el sujeto poético.

El tercer apartado constituye una indagación en la representación del paisaje de apariencias y espejismos, cuya imagen engañosa del desierto remite al olvido impuesto por el estado chileno durante y posterior a la dictadura, un discurso de negación y evasión que ha impedido el reconocimiento de las víctimas y el proceso de duelo personal y colectivo. Se trata de lo que Moulian describe como “un blanqueo que exigía olvidar los orígenes del Chile actual es decir: el golpe, las muertes, las desapariciones...” (31). El lenguaje de estos poemas registra de forma explícita un desierto que cubre, enmascara la verdad y confunde al sujeto, dando forma así a otro aspecto de la experiencia bajo y post-dictadura que destruye las ataduras con el lugar y produce un estado de desorientación e incertidumbre.³³

La representación del paisaje de silencios y hallazgos, título del cuarto apartado, da forma a la experiencia de la mujer, “la extraviada” dentro del contexto de violencia, cuya experiencia

³³ Cuando Guzmán dice que los que “no tienen memoria no viven en ninguna parte” se refiere a los centenares de desaparecidos, cuyos cuerpos e identidades fueron confiscados, olvidados y luego negados. Pero esta frase también refiere a la sociedad volcada por el olvido en los años después de la dictadura, olvido encarnado en el “iceberg” enviado en 1992 al expo en Sevilla, España, simbólico de la ideología neoliberal del gobierno que quería “blanquear” el pasado para mejorar su imagen internacional después de los años bajo el régimen autoritario. La crítica Macarena Gómez-Barris analiza el simbolismo del iceberg en su libro *Where Memory Dwells* (2).

de género ha sido en gran medida olvidada o marginada dentro de la narrativa e Historia chilena.³⁴ Explorar esta zona particular de la experiencia del género femenino será el tema que se abordará en este apartado. También consideremos la transformación del vacío en un camino de encuentros y reconocimiento que nos llevará en el siguiente capítulo al estudio del desierto de las memorias silenciadas.

1.1. El paisaje de lo “no dicho”

El objetivo central de este apartado es elucidar el problema de la expresión poética de experiencias ocultadas, que son difíciles de verbalizar o cuya verdad no resulta evidente pero que se podría expresar mediante el paisaje de lo “no dicho.” Como se ha enunciado, nos concentraremos en una extensión de la teoría de Zurita sobre la noción de lo “no dicho” en la figuración del paisaje chileno que encontramos en la obra neovanguardista de Lotty Rosenfeld y en Agosín. Veremos cómo la representación del desierto en las obras de artistas como Agosín, Guzmán y Zurita se enraíza en la construcción literaria del Norte Grande hecha por escritores chileno del siglo XX, por ejemplo, Andrés Sabella, Pablo Neruda y Gabriela Mistral, entre otros. De ahí, nos concentraremos en el lenguaje poético de Agosín y, en cómo da forma a “lo no dicho” para expresar el dilema de olvido y ausencia proveniente de la violencia dictatorial.

En marzo de 1988, Raúl Zurita publicó un libro titulado, *Literatura, lenguaje y sociedad 1973-1983*, en el cual estudia la aparición de lo no dicho dentro de las obras de escritores a partir del año 73, fecha del golpe militar que dio lugar a una nueva literatura de crisis. El poeta afirma

³⁴ El uso de la mayúscula en la palabra Historia es para enfatizar las siguientes definiciones de la palabra: “narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados” y “Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación,” para así diferenciarse de las definiciones coloquiales: “narración inventada,” “mentira o pretexto” o “cuento, chisme, enredo” (DRAE 1219).

que en estas obras se manifiesta una transformación en el lenguaje por la irrupción del golpe militar y los sucesos trágicos bajo el autoritarismo en Chile. Zurita vincula estos graves cambios en la sociedad con una escisión entre los aparatos de conversación que, según el poeta, habían llegado a su apogeo con la voz nerudiana en los años 60 (12). En su exploración de la compleja relación entre sociedad y literatura, Zurita propone que mucho más allá de ser un mero reflejo de la sociedad, la literatura forma parte del lenguaje y su historia, o la historia del lenguaje, que va conceptualizando un cuerpo social. Zurita utiliza el ejemplo de la oralidad en la antipoesía de Nicanor Parra y la poesía de Neruda para demostrar la influencia del habla coloquial en la literatura y de ésta en la sociedad chilena en los años 60 antes del golpe militar. El poeta sostiene que la voz nerudiana infiltró el discurso político de Salvador Allende y su partido afirmando que desbordó “su propia marco de circuito para pasar a ser uno de los componentes de la historia de los movimientos populares” (8).

Según Zurita, la irrupción de lo no dicho dentro de las obras artísticas en Chile entre 1973 y 1983 se vincula a la sociedad opresora de la dictadura, donde los medios de expresión se vuelven altamente represores, y se engendra, según el poeta, “una re-asignación de todas las funciones del lenguaje” (15). Aquí Zurita se refiere al hecho de que la censura impuesta por el estado se internaliza, dando paso a la autocensura, la cual finalmente produce una gran desconfianza e incertidumbre ante el habla y donde el hablar ya significa la posibilidad de castigo (15). Esta desconfianza y culpabilidad en torno al lenguaje en todos sus niveles, según Zurita, altera la obra literaria, eliminando la presencia de la oralidad. Afirma: “la desconfianza y la pérdida de valor de la oralidad significa en lo literario el paulatino abandono de las formas puramente coloquiales las que no logran dar cuenta del quiebre ‘espiritual’ acaecido después del

golpe militar” (16). Zurita explica luego cómo esta conversación transparente entre literatura y sociedad sufre un quiebre profundo a partir del golpe de estado:

La experiencia chilena posterior al golpe militar del año 73 nos mostraría un lenguaje que alcanza su máximo grado de escisión entre sus componentes, los significantes ven alterados sus significados y todo el régimen de conversación pasa a ser una parodia de sí mismo, el lenguaje pasa a ser pre-entendido como precariedad por cuanto la verdad que representa se ha refugiado en otras zonas de la experiencia: lo no dicho, lo no verbalizable. (10)

Entonces, ante los desfases del lenguaje identificado por Zurita, hay que preguntarse, ¿cómo se manifiesta lo no dicho en estas obras post golpe según el poeta? Zurita sostiene que el rasgo experimental se encuentra cada vez más en los nuevos productos literarios, afectados por la desconfianza ante el lenguaje (16). El poeta sostiene que “... los nuevos escritores se vierten en la búsqueda de nuevos parámetros de lenguaje que puedan interpretar mejor la situación, partiendo sí de lo que se veía como otra instancia represora más: el mismo lenguaje” (16-17). Aquí, sin duda, se refiere a los artistas neovanguardistas del grupo C.A.D.A, Colectivo de Acciones de Arte, que salen radicalmente de los parámetros convencionales para poder enfrentar la situación bajo el autoritarismo. Sin embargo, según Zurita, estas transformaciones no se encuentran en las obras producidas en el exilio. No obstante, aunque no existen las mismas estrategias radicales, ni los mismos rasgos experimentales en las obras del exilio, al contrario a la propuesta de Zurita, arguyo que sí se puede observar la persistencia de lo no dicho en algunas de las obras producidas fuera de Chile durante y después del periodo de dictadura.

Lo no dicho se puede manifestar indirectamente mediante el uso del paisaje chileno, espacio destacado en la experimentación del CADA, según afirma Zurita. Entre algunas de las

obras que recurren al paisaje y que fueron publicadas o producidas durante la dictadura se encuentran las siguientes: “Una milla de cruces sobre el pavimento” (1979, 1980) de Lotty Rosenfeld; el gesto de Eugenio Dittborn con su obra visual en el desierto, “Cambio de aceite” (1981); y la obra poética *Anteparaiso* (1986) de Zurita. Entre las obras realizadas después de la dictadura y que usan de fondo el paisaje chileno, figuran el acto artístico de Zurita al escribir una oración en la superficie del desierto de Atacama en 1993, el poemario *Lluvia en el desierto* de Agosín y el documental reciente, *Nostalgia de la luz*, de Guzmán. En todos estos casos, los artistas acuden al paisaje para crear un espacio sin límite donde el signo de pérdida se multiplica infinitamente. Por tanto, se puede ver en las obras post-dictadura el mismo sentido de desconfianza por el desfasamiento del lenguaje como en las producidas bajo el autoritarismo en Chile, cuyos paisajes de lo indecible apuntan hacia los dilemas de olvido y la prohibición del duelo que concierne a este estudio.

Entonces, a la par de estas ideas, se propone una extensión de la teoría de lo no dicho, la cual no sólo se desborda del marco temporal y geográfico determinado por Zurita, sino que incluye una diversidad mayor de expresiones artísticas. Sin duda, existen marcadas diferencias entre las obras creadas por los artistas neovanguardistas en la primera etapa de la dictadura en Chile y la obra de Agosín, publicada 20 años más tarde y desde el espacio del exilio. Sin la amenaza inmediata de la violencia, los artistas después de la dictadura y en el exilio no han tenido que recurrir a las mismas estrategias radicales de los neovanguardistas. Por ejemplo, Agosín, cuya estética no intenta romper con la separación entre vida y arte tan característica del grupo C.A.D.A, emplea el formato de un libro para desarrollar su visión metafórica; tampoco abandona la oralidad, aunque emplea un alto grado de lirismo al escribir sobre el desierto y está influida por voces anteriores al golpe de estado como las de Gabriela Mistral y Pablo Neruda. A

pesar de estas diferencias, se puede observar un gran parentesco entre algunas obras neovanguardistas y la poética del desierto en Agosín, evidente particularmente cuando el paisaje constituye la “tela” de la escena artística. Dicho parentesco se entabla entre la poética agosiniana y la obra visual de Rosenfeld, en cuyos paisajes de lo no dicho se plasman los mismos dilemas múltiples de olvido y la prohibición del duelo.

Con su acción artística, “Una milla de cruces sobre el pavimento,” Rosenfeld nos da un ejemplo de lo no dicho, o de lo expresado de modos indirectos en el sentido más cabal de la neovanguardia chilena. Lo “no dicho” no es algo que no se dice, sino que se expresa de un modo indirecto, pues su verdad, como dice Zurita, “se ha refugiado en otras zonas de la experiencia” (10).³⁵ Con una cinta de tela, Rosenfeld, en 1979 y otra vez en 1980, transforma en cruces las líneas pintadas en las carreteras, un signo de tránsito colectivo y reconocible. Los críticos Milan Ivelić y Gaspar Galaz analizan la obra de Rosenfeld al enfocarse en cómo se altera la función del significado y afirman: “Este trabajo está estructurado a partir de una resistencia óptica a un signo concreto de carácter visual, resistencia que se expande metonímicamente al cuestionamiento de todos los signos y, por ende al código completo” (366).³⁶ De acuerdo con estos críticos, al alterar un signo colectivo y reconocible de tránsito, Rosenfeld pone en tela de juicio todos los signos del lugar, alteración que refleja una escisión entre los signos y los significados en la sociedad y la gran desconfianza en torno al lenguaje, señalado por Zurita. De este modo, al proyectar un

³⁵ Entre las nuevas características que Zurita destaca de las obras artísticas de los neovanguardistas o el grupo C.A.D.A, se encuentran “los intentos por eliminar las barreras que separan las distintas artes para establecer obras que a partir de literatura (son libros finalmente) guardan igual relación con las artes visuales, el teatro o los “modernos happenings” y la vuelta al tema del paisaje como tema y escenario de una gesta individual o colectiva (19).

³⁶ Estos críticos curiosamente no asocian esta obra con la situación política de violencia represora en el país. Sin embargo, al concluir que este gesto artístico produce un cuestionamiento metonímico de todos los códigos en el lugar real, revelan implícitamente el contexto de violencia política en Chile.

quiebre metonímico con los signos del lugar, la artista da visibilidad a algo que se pretende olvidar, pero que su acción trae a la luz.³⁷

Hay que considerar, sin embargo, que Rosenfeld crea cruces, un signo que tiene una gran riqueza simbólica, siendo uno de sus significados principales la muerte, un signo de la pérdida de vida. En el contexto de la dictadura, este símbolo inscrito en el paisaje urbano donde normalmente no hay cruces, inquieta a los observadores y traza una conexión con la situación política de violencia en el país: los muertos, los desaparecidos, la tortura de detenidos y el ocultamiento oficial de la violencia y las víctimas. Estas cruces, multiplicadas en medio de las carreteras, expresan de forma metonímica, la pérdida a causa de la violencia dictatorial, la que se multiplica infinitamente por medio de un gesto silencioso sobre el lugar real del pavimento urbano, y así se transforma en una expresión de denuncia y resistencia a la violencia y represión. Volveremos a esta idea en el siguiente capítulo. Al salir de los confines tradicionales de la expresión artística visual, siendo estos la tela del cuadro, el lugar del museo o galería, Rosenfeld accede a una audiencia de masas y muestra la necesidad de la artista de buscar nuevas estrategias para comunicarse en una circunstancia inmediata de represión. Asimismo, dicha eliminación de bordes o límites entre arte y vida produce un paisaje artístico interminable, un silencio vasto de infinitas ausencias.³⁸ Es precisamente este último punto de la eliminación de bordes y la vastedad

³⁷ En el capítulo siguiente se va a explorar lo afirmado por Zurita que: “análogamente, el lenguaje subvierte en la obra literaria su función y habla lo que no dice” (22). La acción artística de Rosenfeld se transforma en una resistencia a la violencia y represión en la medida que las cruces no sólo denuncian la muerte, sino son símbolos de duelo y redención.

³⁸ El mismo Zurita también recurre a la figura del paisaje chileno en su obra poética. Al igual que Rosenfeld, a veces rompe con las barreras entre vida y arte, tal como cuando en agosto de 1993, inscribe la oración “Ni pena ni miedo” en la superficie del desierto de Atacama, en la región de Antofagasta, que tuvo una extensión de 56 km. Volveremos a esta acción en el tercer capítulo sobre *El desierto de un más allá*.

de ausencias del paisaje en el que se erige lo no dicho lo que más se vincula con el paisaje agosiniano.

Afirma el filósofo francés Paul Ricoeur que el olvido habla de la ausencia de imágenes y signos. Según la fenomenología de la memoria, se conceptualiza el olvido en términos espaciales, de distancia, lejanía, abismo y vastedad. Escribe:

En effet, l'oubli propose une nouvelle signification donnée à l'idée de profondeur que la phénoménologie de la mémoire tend à identifier à la distance, à l'éloignement, selon une formule horizontale de la profondeur; l'oubli propose, au plan existentiel, quelque chose comme une mise en abîme que tente d'exprimer la métaphore de la profondeur vertical.³⁹ (*La mémoire, l'histoire, l'oubli* 538)

La eliminación de límites en la obra de Rosenfeld crea precisamente esta lejanía de un abismo horizontal del olvido, dentro del cual las cruces marcan la multiplicación de la pérdida de vidas y la pérdida de sentido. Agosín, propone esta misma vastedad de olvido y pérdida dentro de la poética del desierto. Como se verá en el segundo capítulo, en la obra de Agosín también hay una representación de espacios develados que transforman el desierto en un espacio de la memoria y en la posibilidad de recordar. Lo que Rosenfeld hace con las cruces en el paisaje urbano, Agosín lo logra en el espacio imaginado del desierto a través de la personificación de las víctimas y del mismo desierto.

Sin embargo, en vez de dar forma al gesto artístico dentro del paisaje real como lo hace Rosenfeld, Agosín recurre a la metáfora del desierto y de la noche para crear en el marco de lo

³⁹ La traducción al inglés: "Indeed forgetting proposes a new meaning for the idea of depth, which the phenomenology of memory tends to identify with distance, with remoteness, according to a horizontal formulation of depth" (*Memory, History, Forgetting* 414).

poético, el paisaje vasto, silencioso y sin límites que representa lo no dicho, aquello que se oculta pero que sale a la luz en las imágenes y voces de las víctimas. Esta noción de vastedad del desierto se afirma en la geografía real y su simbolismo universal de antipaisaje, ya presente en la representación literaria chilena del siglo XX. Agosín evoca y subvierte este simbolismo que fundamenta el paisaje de lo no dicho, es decir, el desierto, en su obra. Así, antes de abordar en más profundidad la estética de lo no dicho en Agosín, es necesario esbozar la dimensión de un antipaisaje encarnada en la geografía del desierto, espacio de olvido, soledad y dolor, reflejado en las voces de poetas chilenos del siglo XX como Andrés Sabella, Mario Bahamonde, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, además de otros artistas.

Históricamente el desierto ha sido lugar de viajeros y nómadas, un paisaje hostil debido al sol implacable y a la escasez del agua, un espacio misterioso por ser inhabitable, de semblanza lunar. El crítico Gabriel Trujillo afirma que “para los viajeros que han tenido que atravesarlos, son regiones silenciosas, sin agua ni horizontes, donde cualquiera puede perderse, espacios donde reina la nada, el vacío, el caos y, especialmente, la muerte” (23). Con esta oración, Trujillo evoca la conceptualización del territorio del desierto como bárbaro y pagano, una idea desarrollada por Carmen McEvoy en torno al desierto de Atacama en su libro, *Guerreros civilizadores. Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico* (17).

De todos los desiertos, el de Atacama es el más seco, con una longitud de 970 kilómetros; es un espacio vasto, aislado y poco conocido por la mayoría de los chilenos. El cineasta Patricio Guzmán dramatiza la inmensidad vasta y desolada del desierto de Atacama, enfatizando su lejanía y carácter extraño en su documental *Nostalgia de la luz*, con la siguiente afirmación:

Nuestro planeta húmedo tiene una sola mancha marrón donde no existe ningún grado de humedad. Es el inmenso desierto de Atacama. Me imagino que el

hombre alcanzará pronto el planeta Marte. El suelo que tengo bajo mis pies es lo más parecido a este mundo lejano. No hay nada. No hay insectos. No hay animales. No hay pájaros. (*Nostalgia de la luz*)

Junto a Guzmán, varios escritores y artistas contribuyen a dar una imagen del desierto de Atacama como espacio infernal. La escritora Isabel Allende nos acerca a la vida solitaria y dura del Norte Grande, recordando un viaje a Bolivia cuando una vez de niña tuvo que atravesar el desierto. Escribe: “Sol, piedras, calcinadas, kilómetros y kilómetros de espectral soledad, de vez en cuando un cementerio abandonado, unos edificios en ruinas de adobe o de madera. Hacía un calor seco al que ni las moscas sobrevivían. La sed era inextinguible...” (*Mi país inventado* 22).

Allende aprehende en estas oraciones la vastedad inhóspita de vida dura del desierto que forma parte del imaginario chileno, el que también se ha perfilado por las largas travesías en tiempos de los Incas, las grandes batallas en el siglo XIX, como la Guerra del Pacífico contra Perú y Bolivia (1879-1883) y por la explotación minera del siglo XIX y XX que dejó pueblos esparcidos por su superficie, hoy en día muchos de ellos transformados en lugares fantasmas.⁴⁰ Esta figura solitaria e infernal del desierto se remonta a los escritores nortinos de la época del salitre, entre ellos se distinguen el iquiqueño Luis González Zenteno (1910-1960), el escritor de Antofagasta, Andrés Sabella (1912- 1989) y Mario Bahamonde (1910-1979).

Luis González Zenteno expone la soledad del paisaje desértico en su cuento “Piratas del Desierto”: “La pampa exhibía su soledad, su desnudez, su dilatado y moreno plexo de piedra, tierra y arena tatuada de salares” (“Piratas del Desierto” 68). El escritor nortino, Andrés Sabella,

⁴⁰ Cuando la escritora Lake Sagaris afirma que ir por el Atacama es un viaje a través de la muerte, una muerte hecha más palpable e íntima que busca los caminos perdidos de la memoria (3), pareciera estar haciendo un comentario sobre el poemario de Agosín, obra que representa una travesía por el desierto que nos acerca al vacío y al dolor de las múltiples pérdidas y ausencias marcadas por la violencia, el terror, el silencio de la dictadura y el olvido de sus víctimas.

también hace una descripción que resalta los objetos negativos del desierto. En su visión, el desierto es un lugar pagano, de muerte, dolor y luego, olvido. En su obra, *Norte Grande* (1959), lleva a los lectores a la era del salitre y expone la lucha obrera del siglo XIX y XX. Escribe: “Pampa abierta ... No es posible que nada se esconda a los ojos de la muerte. Por los suelos se ven los rastros del más duro tiempo. Y en el firmamento, el sol se descompone en una furiosa carcajada llena de fuego” (17). Más adelante el narrador compara el desierto al pañuelo del diablo: “Yo ignoro si el diablo tiene pañuelo. Un pañuelo grandote y fiero para secarse la frente, una vez que ha colmado el negro hoy de su heredad, con las almas de los condenados. Si lo tiene, es la pampa” (17). El escritor, con un estilo barroco, pinta el paisaje como espacio fúnebre de olvido, evidente cuando el narrador dice “La tierra es seca. Un gris de olvido se escapa de las grietas ... ¡En la pampa, los límites se han equivocado, se han confundido en una recta de espanto!” (18).⁴¹ Se reitera esta misma conceptualización del desierto como espacio macabro de olvido en los cuentos del nortino Mario Bahamonde, evidente en las siguientes líneas de su cuento “El milagro del Viejo Avelino”:

... la pampa es una faena que, para cuajar los blancos cristales del salitre, extrae y devora. Es una máquina enorme que se sacia tragándose la tierra y los hombres.

De la tierra quedan unos hoyos pardos, como heridas sin sangrar. De los hombres

⁴¹ El grupo musical folklórico, Quilapayún, parte del movimiento *Nueva canción* chilena de los años 60, junto con artistas como Víctor Jara, darían forma a la soledad y a la violencia del Norte Grande en su disco “*Santa María de Iquique-Cantata popular*,” en la cual se cuenta la masacre de los obreros por el ejército chileno en 1907. Esta soledad se ejemplifica en las primeras letras de la canción “El sol en desierto grande,” grabada en 1970: “El sol en desierto grande/ y la sal que nos quemaba/ El frío en las soledades/ camanchaca y noche larga.” Estas letras vislumbran el duro clima: el calor opresor y el frío de las noches con la Camanchaca, la niebla que cubre la tierra de la costa. Abordaremos las canciones de este disco en el siguiente capítulo. Ver la página web: <http://www.quilapayun.com/canciones/csmelsol.html>.

sólo quedan sus huellas entre las calicheras. Ya también algunas cruces
retorciéndose de sed. (74)

Además de Andrés Sabella y Mario Bahamonde, dos poetas conocidos, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, también escriben sobre el Norte grande, evocando un simbolismo negativo, lo que junto a otros escritores, ha contribuido al imaginario de un lugar rudo, desolado e inhóspito de olvido y soledad. Mistral y Neruda son considerados fundadores de la poesía chilena del siglo XX. Según el crítico Mauricio Ostria González, Mistral, al contrario que Neruda, opera en un imaginario de la tierra y esto tal vez se debe a que la Mistral creció en un pueblo en el interior, en el valle de Elqui, a seis horas de distancia, al norte de Santiago, en la provincia de La Serena, que linda con el desierto de Atacama. La poesía de Mistral retrata el desierto a través de un simbolismo masculino, dominado por mineros, creando la visión de una vida tan solitaria y dura como el paisaje, visión ejemplificada sobre todo en su libro póstumo *Poema de Chile* (1967). En este libro estructurado según la crítica Soledad Falabella, por “un viaje de una almita fantasma que junto con un ‘niño’ atacameño recorre el país de norte a sur...” (“‘Desierto’: Territorio, desplazamiento y nostalgia en ‘Poema de Chile’ de Gabriela Mistral” 85), la imagen hostil de esta tierra dramatiza la soledad de la voz poética. Esta idea se ejemplifica en el poema “En tierras blancas de sed,” cuyos versos plasman un sentido de pérdida en una tierra llena de muerte:

Soledades, soledades
desatados peladeros.
La tierra crispada y seca
se aparea con sus muertos,
y el espino y el espino
braceando su desespero,

y el chañar cociendo el fruto
al sol que se lo arde entero. (13)

Estos versos dramatizan la soledad de la tierra árida y hostil de Atacama, donde el sol implacable quema la fruta de los árboles: “y el chañar cociendo el fruto/ al sol que se lo arde entero” (13). En esta vasta sequedad no se encuentra ninguna señal de vida ni esperanza.

Neruda también evoca la desolación del norte en sus versos dedicados a la pampa, sobre todo en el libro *Canto General*. Sin embargo, al contrario de Mistral, la poesía nerudiana se rige por el agua, mientras que el desierto se configura como un antipaisaje, tal como afirma Ostria Gonzáles: “La lógica imaginaria de la poesía nerudiana, regida por el agua, asume como antipaisaje, como espacio infernal, la figura del desierto nortino: es el lugar de dolor, del silencio, de la muerte, de la nada” (1). Ostria Gonzáles afirma que en Neruda el desierto es un lugar vasto, desolado e inhóspito, un anti-paisaje que contrasta con el sur de Chile con su agua plena y bosques frondosos de la niñez del poeta (2): “Las características geográficas del desierto nortino constituyen un universo semántico absolutamente opuesto al que configuran los bosques lluviosos del sur” (2). La vastedad del desierto se dramatiza en los siguientes versos del poeta en el que se retrata el sentido de antipaisaje del que habla Ostria Gonzáles:

El duro mediodía de las grandes arenas
ha llegado:
el mundo está desnudo,
ancho, estéril y limpio hasta las últimas
fronteras arenales:
escuchad el sonido quebradizo
de la sal viva, sola en los salares:

el sol rompe sus vidrios en la extensión vacía
y agoniza la tierra con un seco
y ahogado ruido de la sal que gime. (“Desierto,” *Canto general* 388)

En estos versos, el poeta trata de un lugar vasto, desolado e infernal, donde sólo se escucha el ruido doloroso de la misma tierra seca. Se enfatiza el sentido de distancia insuperable entre la voz y el desierto que, según Ostria Gonzáles, sólo a veces se trasciende por el sentimiento solidario con las luchas obreras, los mineros, el vivir difícil y precario de la gente en medio del desierto, lo que Ostria denomina “un acto de amor” (4).⁴²

Las voces de Mistral y Neruda, en la tradición poética chilena, contribuyen a crear el imaginario del desierto como espacio negativo de dolor y soledad. En 1973, después del golpe de estado, el Norte Grande, que guardó una larga historia de injusticia contra los trabajadores de las minas, llegó a simbolizar el olvido de las atrocidades cometidas por Pinochet y su ejército, lugar donde hubo campos de detención y tortura, en el que se escondieron los muertos “desaparecidos” en tumbas anónimas, o donde tiraron los cuerpos desde aviones.⁴³ Agosín, junto a otros artistas: Zurita, en 1993, con su gesto artístico en el desierto de Atacama y el cineasta Patricio Guzmán, con *Nostalgia de la luz*, retomará el paisaje del desierto, su extensión vasta y despojada, el silencio y ausencias, la muerte y la soledad para fundamentar su visión del espacio de lo no dicho.⁴⁴ La primera imagen de la película, una superficie despojada que parece un planeta

⁴²Esta idea se abordará en más profundidad en el siguiente capítulo sobre el desierto de las memorias silenciadas.

⁴³ En su artículo “The Past is Present: Memory in Post-Pinochet Chile,” el historiador Peter Winn afirma que en 1999 se estableció “La mesa del diálogo” en la que los militares por primera vez revelaron el lugar donde estaban los cuerpos de muchos de los desaparecidos a cambio de inmunidad (62).

⁴⁴ Tal y como se ha señalado en la introducción a este estudio, varios poemas de Agosín llevan por título lugares geográficos de Atacama, como “Pisagua,” “La viudas de Calama,” “Chacabuco,” pueblos donde hubo campos de concentración durante la dictadura, y donde todavía hoy en día existen familiares, como las viudas de Calama, que buscan los restos de sus familiares desaparecidos. Estos poemas refieren específicamente a Chile y los estudiaremos

extraterrestre, se muestra al final del filme con otro ángulo, revelando lo que es: el cráneo de un esqueleto que se identifica como uno de los muertos de la dictadura. Así, el director guía a los espectadores a identificar el vacío de olvido entorno a la violencia y a cambiar la perspectiva sobre la realidad para ver su verdad. Agosín convoca este mismo simbolismo del desierto en su obra, es decir, la extensión vasta y despojada de un lugar silencioso. Sin embargo, al recurrir al motivo de la noche y la vastedad del cosmos, al igual que el cineasta Guzmán, también subvierte este mismo simbolismo del anti-paisaje, al crear una atmósfera de anticipación que guarda en sus ausencias un decir optimista. En lo que sigue nos acercamos a lo no dicho en el libro de Agosín; para ello nos concentraremos en el lenguaje y en las ausencias de referentes, lo cual contribuye a crear la figura del desierto de los extraviados.

Al inicio de este capítulo se mencionó la representación del desierto de los extraviados en la obra de Agosín, es decir, la imagen del desierto como un lugar de paso y sin límites donde algunos sujetos poéticos se encuentran perdidos. Por ejemplo, en el poema “Los cerros,” el sujeto perdido es retratado en la figura de un caminante que se desconoce a sí mismo: “el caminante no sabía / cómo reconocerse. / Toda era/ apariencia y desnudez” (37), poema que abordaremos en el tercer apartado de este capítulo. En el poema “Rumbos,” que estudiaremos en el último apartado, se enfatiza la falta de dirección y la calidad negativa del lugar: “sin rumbo y alejada en la más precaria / intemperie” (52). Se trata de un desierto en el que se escucha “el eco de los desquiciados” (“viajeros” 56) y donde “Los hombres habitan en su silencio / de extraños”

en el segundo capítulo. El hecho que el lenguaje del libro se mueva continuamente entre lo dicho y lo no dicho, entre los signos de saber y del no saber, enfrenta a los lectores a poemas sin ningún referente geográfico o cultural con poemas relacionados con Chile, en los cuales nos concentramos en este estudio.

(“A lo lejos el viento” 81). Y si algunos sujetos están extraviados, también el lugar en el que están parece estar extraviado, condición connotada por la inmensidad y lejanía:

A lo lejos del viento;
a lo lejos el silencio.
ella se inclina sobre las arenas
(...)
en la inmensa vastedad
de todos los desiertos. (“A lo lejos el viento” 81)

Estos versos evocan la conceptualización del olvido de Ricoeur, que lo define en términos espaciales, de distancia, lejanía, abismo y vastedad. La mirada poética se enfoca en una mujer en un espacio vasto y deshabitado, que se entiende como espacio de olvido, lo que enfatiza la pequeñez del sujeto poético y la soledad del lugar.⁴⁵ Sin embargo, la vastedad del paisaje silencioso, sin puntos referenciales, se erige no sólo mediante la temática de los poemas en Agosín, es decir a través de las imágenes del desierto y de algunos sujetos, sino también por la forma: un lenguaje desnudo y sin adornos por la distribución de los versos y los espacios en blanco.

El lenguaje, entonces, se acomoda al paisaje del desierto para crear esta zona de lo no dicho; esto es un espacio que identifica de modo indirecto la violencia de la dictadura, la prohibición del duelo y el olvido. La idea de utilizar la forma del poema, es decir la distribución tipográfica, la utilización de las pausas y el silencio, emana de la tradición vanguardista, como en

⁴⁵ El hecho que la mujer retratada en este poema está inclinada “sobre las arenas” nos recuerda otros poemas donde se identifican a los sujetos, que están peinando la arena buscando los restos de familiares queridos desaparecidos por la dictadura, como “Las viudas de Calama.”

Europa a principios del siglo XX, cuando algunos poetas experimentaron con la forma del lenguaje poético para crear un nuevo terreno semántico de expresión. La crítica Tamara Kamenszain, precisamente se concentra en estos aspectos del texto en su estudio, *El texto silencioso, tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, en el cual investiga el lenguaje de silencio en algunos escritores de la vanguardia del cono sur, y entabla una conexión novedosa entre el paisaje y la escritura. Afirma:

Si naturaleza y escritura no son análogas sino iguales, si es la escritura la que vuelve paisaje a la naturaleza y panorama al paisaje, y es la naturaleza la que encuentra para la escritura el punto material, paisajil, puede verse en los poemas gordos de Lezama Lima la exuberancia del trópico compacto y el horizonte despojados de la llanura en la línea compacta girondiana. (22)

Esta relación entre escritura, paisaje y naturaleza detectada por Kamenszain en las obras de Lezama Lima y Oliverio Girondo, también se puede ver en Agosín: la escritura crea el paisaje del desierto mediante una estética del lenguaje desnudo. Este estilo se debe en parte a la falta de contexto referencial en más de la mitad de los poemas. La falta de puntos referenciales produce un vacío, una falta de conocimiento, frente al cual no se sabe en qué desierto están los sujetos ni adónde van. Se trata, en efecto, de un espacio sin referentes para orientarse. Asimismo, el cambio de posición continuo de la voz hablante hace que los lectores estén continuamente cuestionando quiénes son los sujetos, quién es la voz hablante y a quiénes hablan, agregando un sentido de anonimato y pérdida de identidades que visibiliza la condición de las víctimas. Paralelamente, se puede ver en Agosín cómo la distribución tipográfica de algunos poemas cortos, que dejan amplios espacios en blanco, reproduce visualmente el vacío del desierto en las páginas, dejando

espacios, pausas, abismos y silencios entre los poemas; mientras que en otros, los versos cortos crean pausas, multiplicando los espacios de silencio en el texto.

Se erige en estos paisajes sin límites, en la imagen del gran vacío de lo no dicho, la noción de olvido concebida en términos espaciales de lejanía y del silencio, lo no expresado u ocultado respecto a la violencia. Por una parte, este vacío se trata de una pérdida multiplicada infinitamente que apunta a los desaparecidos de la dictadura y al blanqueamiento de la identidad de las víctimas de la violencia. Por otra, alude a lo inefable o indecible del trauma y al discurso de negación de la violencia que forma parte del acto violento. Asimismo estos niveles de olvido implícitos en lo no dicho reflejan la prohibición del proceso de duelo. En los siguientes apartados identificaremos las distintas dimensiones de estos dilemas del olvido y prohibición del duelo y sus consecuencias respecto a la identidad, es decir, de la pérdida del sentido del lugar y la capacidad de reconocerse.

En este apartado se ha propuesto una visión más amplia de la teoría de lo no dicho desarrollada por Zurita, en la cual se puede insertar la poética del desierto de Agosín. Mediante un análisis de la obra neovanguardista de Rosenfeld, en la cual el paisaje juega un papel fundamental para crear el espacio de lo no dicho, se ha identificado cómo su obra crea un espacio vasto, sin límites de un mundo sin sentido y en el cual se multiplica la señal de la muerte simbolizada por la cruz. La cruz es simbólica de la violencia, del duelo y de los detenidos-desaparecidos. Agosín construye y enfatiza esta misma vastedad y lejanía sin límites mediante la figura poética del desierto que se erige en la temática y la estética de su libro, *Lluvia en el desierto*, obra que se ciñe a la tradición literaria chilena del desierto del siglo XX, de escritores como Andrés Sabella, Mario Bahamonde, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, cuyas visiones del Norte Grande como un anti-paisaje contribuyen al imaginario del desierto. Agosín, heredera de

esta tradición, retoma este simbolismo negativo del desierto para dar forma al paisaje de “lo no dicho” y así vislumbrar los dilemas que nos conciernen en torno al olvido y la prohibición del duelo proveniente de la violencia de la dictadura, con sus graves implicaciones sobre la identidad.

Como veremos, nos acercamos a distintos matices de los dilemas entrelazados del olvido, la prohibición del duelo y la pérdida del sentido del lugar en los siguientes apartados. Sin embargo, esta indagación en la zona de lo no dicho del desierto de los extraviados, nos revelará también elementos paradójicos de un desierto que guarda un conocimiento, un saber y una esperanza. A la par de estas ideas, es importante recordar que dentro de esta expresión múltiple de ausencias y olvido, existe una expresión de esperanza en *Lluvia en el desierto* que se traduce en este capítulo en una anticipación. Es decir, lo dicho se refugia en el silencio y vastedad de lo no dicho.⁴⁶ Si se recuerda el recurso primordial de la paradoja que filtra el lenguaje poético agosiniano, evidente en el título e imagen primaria de la obra, se verá que este mismo lenguaje desnudo, paradójicamente produce una densidad metafórica, de imágenes dentro de imágenes y un eco de sonidos que nos dirige hacia nuevas posibilidades de vida, esperanza, memoria y duelo. De esta manera, Agosín logra a la vez evocar y subvertir la vastedad del olvido y pérdida del desierto en su obra. Parte de esta subversión reside en el hecho que la poeta retrata el desierto de noche. En el diccionario de símbolos de Cirlot, la noche significa muerte, pero también refiere a un estado de anticipación (228), lo que contribuye a la atmósfera mística del libro. Esta atmósfera mística ayuda a crear un espacio vasto que, sin embargo, nos guarda un secreto

⁴⁶ Si se retorna a la obra de Rosenfeld, a la vez que la cruz escrita sobre el pavimento representa una pérdida repetida infinitamente, también contiene una esperanza por su significado de posible redención simbolizada en la historia de la resurrección de Cristo, idea que se retomará en el siguiente capítulo.

misterioso, un conocimiento que guía a los sujetos hacia un encuentro. Es así como la estética desnuda y la atmósfera nocturna, paradójicamente, crean espacialidad en la obra, una multiplicación de desiertos que anticipa e ilumina el camino de reconocimiento hacia la memoria y el duelo. En el fondo, estos elementos paradójicos inscritos en la poética de lo no dicho nos aportará un mensaje: sólo a través de reconocer lo no dicho, esto es el vacío multidimensional del olvido, de las pérdidas irre recuperables de vidas y de la prohibición del duelo en el contexto de la violencia de la dictadura, se puede desatar el proceso doloroso del duelo y encontrar un camino y una luz de esperanza.⁴⁷

1.2. El paisaje de vértigos y abismos

La imagen del desierto suele evocar un espacio seco, de vacío horizontal, una especie de línea fronteriza cuyo más allá, en un sentido simbólico, tiende a representar el sufrimiento humano. Sin embargo, al retratar el desierto de noche, motivo recurrente en la obra agosiniana, el que refleja en parte el olvido en la sociedad, la poeta expande esos significados y abre distintas facetas de este paisaje apartado y fronterizo que, como afirma la escritora canadiense Lake Sagaris, desafía la imaginación (6).⁴⁸

En efecto, en los poemas de Agosín la noche y la falta de puntos referenciales que identifiquen el lugar, junto a la atmósfera mística y de eternidad que proyecta expandir las imágenes mencionadas arriba, llevan a evocar la sensación de vértigo. En este sentido, el desierto es imaginado como un abismo sin límite que simboliza la memoria (en tanto lugar que contiene

⁴⁷ Es sólo a través de enfrentar y reconocer lo inefable de la violencia, de asumir lo indecible de la *catástrofe* y el vacío de la gran pérdida que, según Nichanian, se puede entrar en el proceso del duelo (121). La obra de Agosín precisamente da visibilidad a la negación del duelo, a este vacío de lo indecible.

⁴⁸ De su viaje por el Atacama escribe Sagaris, “The landscape’s very stillness seemed to shiver. This desert was breaking every rule of the imagination” (6).

la presencia de los muertos) y el olvido (pues es, como en el caso del Atacama, en sus arenas que se oculta y con ello se olvida a las víctimas). Es interesante, en otro contexto, que Paul Ricoeur conciba el olvido a través de la metáfora de un abismo sin fin: “Forgetting proposes, on the existential plane, something like an endless abyss, which the metaphor of vertical depth attempts to express” (414). Paradójicamente, mediante la figura del desierto, Agosín crea una imagen similar en la metáfora del vértigo y de su verticalidad. Veremos en el siguiente capítulo que de fondo a estas imágenes del vértigo y del abismo y de sus correlatos en la noche y las arenas del desierto se encuentra la elaboración del sentimiento de duelo por las víctimas. Se trata del duelo como un sentimiento que progresivamente se va haciendo más evidente a lo largo de los poemas.

En este apartado voy a explicar e interpretar, en base a dos poemas, la representación de la sensación de vértigo y la imagen del abismo en algunos poemas de Agosín. El vértigo se hace presente a través de la referencia directa que se encuentra en el poema que estudiaremos a continuación, en el uso de espacios de silencio al nivel de la composición tipográfica de los textos así como de ausencias de lenguaje en el contexto de la ambigüedad característica de la palabra poética. La imagen del abismo, mientras tanto, está relacionada con el vértigo y constituida por los espacios vacíos o en blanco que rodean la escritura sobre la página. Tanto el vértigo como el abismo son evidentes en el poema “La noche del desierto”:

La noche del desierto:

un vértigo sobre las arenas. (30)

Al ubicar el verso arriba de la página, dejando un gran espacio en blanco alrededor del texto poético, nos parece que se reproduce visualmente la imagen de un desierto en la superficie de la página. Es así que los versos parecieran estar suspendidos, como “un vértigo,” en el umbral de un abismo, con lo cual Agosín logra una especie de ilustración tipográfica del significado del

verso “un vértigo sobre las arenas.” El espacio en blanco, hecho gráfico en el poema, pasa entonces a significar el “desierto-abismo” a la vez que el vértigo se imagina, de un lado, como una caída de “la noche” en ese espacio y, de otro, se lo inscribe en la semántica del segundo verso.

El vértigo, según el *DRAE*, es un “trastorno del sentido del equilibrio caracterizado por una sensación de movimiento rotatorio del cuerpo o de los objetos que lo rodean” (2292); en su segunda acepción indica la “sensación de inseguridad y miedo a precipitarse desde una altura o a que pueda precipitarse otra persona.” Nos parece que estas dos significaciones se juegan en los versos citados: la noche con sus estrellas, implícitas en el verso, en rotación “sobre las arenas,” y la potencialidad de la caída de la noche que produce el “movimiento rotatorio” característico del vértigo. Pensando en la verticalidad, que mencionábamos arriba, esa noche está a punto de caerse pero, si consideramos la presencia de un observador, el espectáculo del vértigo pareciera estar hacia arriba, siguiendo la mirada, como un vértigo de movimientos “sobre” la superficie del desierto nocturno.

Según el filósofo francés Gaston Bachelard, el miedo de caerse, y la sensación de vértigo, forman una parte primitiva del inconsciente colectivo y de la imaginación nocturna, y así reflejan el terror de la muerte (*L'air et les songes* 118-124). De esta manera, la sensación de vértigo expresada en el breve poema citado, “La noche del desierto,” y en base a los significados de la palabra que ofrece el *DRAE*, nos revela que la voz o la presencia que observa la noche está en un espacio inestable, en movimiento, que rompe las categorías tradicionales del lugar para abrirse a un tipo de espacialidad marcado por los varios significados directos y simbólicos del desierto en sí y del “vértigo,” espacio, en suma, donde se da la posibilidad de la caída o del “mareo” que implica el “terror de la muerte,” como indica Bachelard. Asimismo, espacio abismal donde no

hay señas de identidad, pues no sabemos de qué desierto se trata ni quién observa. La noche, en este caso, es la del insomnio, de lo extraño que resalta la visión de un cielo que está por caer, y también del sujeto conmovido por el espectáculo que ocurre arriba.

Sin embargo, “La noche del desierto,” en el contacto de los contenidos de este poema con los otros del libro, también concierne a una imagen central en Agosín: la del duelo por las víctimas de la violencia, tanto en Chile como en otros lugares del mundo, tema de investigación del siguiente capítulo. La noche, en este sentido, es simbólica del duelo, una especie de “noche” del ser que cubre el espacio para indicar con ello su omnipresencia. De ahí es preciso mencionar otro libro de Agosín posterior a *Lluvia en el desierto*, titulado *Secrets in the Sand. The Young Women of Juárez* (2005), en el cual también se da forma a la noche del desierto, cuyas arenas representa el sitio de la violencia y de los muertos, las mujeres asesinadas de la Ciudad Juárez. Como en “La noche del desierto” de *Lluvia en el desierto*, la noche se transforma en un símbolo de una tumba sin nombre y así en la expresión del duelo negado en un poema sin título de *Secrets in the Sand* (28).⁴⁹

Volviendo al poema “La noche del desierto,” queda, de todos modos, por considerar que este duelo al que hemos hecho referencia también se funda en una negación, es decir, que no es la expresión de un sentimiento público, que se hace ante los otros. Al contrario, es un acto negado, prohibido por los militares en el contexto nacional y por ello mediado por la noche y por la soledad del desierto, espacio extraño, distante y liminal. Negar el duelo, como escribe Marc

⁴⁹ Escribe “Y la noche era como un precipicio / Y la noche era un sonido ahuecado, / Más allá de todos los sonidos y todos los silencios / Era la noche en Ciudad Juárez y las muertas de Juárez...” (*Secrets in the Sand. The Young Women of Juárez* 28)

Nichanian, es negar la humanidad (144). De allí, la importancia de lo que se dirime en los poemas y en las posibilidades de la “noche del desierto.”

En *La poétique de la rêverie* Bachelard también explora el aspecto negativo del sueño nocturno como un abismo de vértigo (124). Según el filósofo, este sueño nocturno no nos pertenece y nos secuestra de nuestra propia subjetividad. Bachelard refiere aquí a un sueño atemporal que vuelve al sujeto a un estado primigenio, anterior a la formación de la subjetividad:

Dans la vie nocturne, il est des profondeurs où nous nous ensevelissons, où nous avons la volonté de ne plus vivre. En ces profondeurs, intimement, nous frôlons le néant, notre néant. Est-il d'autres néants que le néant de notre être? Tous les effacements de la nuit convergent vers ce néant de notre être. A la limite, les rêves absolus nous plongent dans l'univers du Rien. (125)⁵⁰

Esta pérdida de subjetividad en la “nada” del sueño nocturno conceptualizado por Bachelard, se retrata en la figura del abismo en el desierto de Agosín. El poema citado, en efecto, proyecta, un tiempo abierto, el de la noche, temporalidad primigenia de la que habla el filósofo. El abismo nocturno de la nada, de la ausencia del ser por la cual se hace el duelo, aunque como se ve más adelante en el libro ya presente en las arenas que lo contienen, elide las señas de identidad y la deja sin orientación en el espacio del desierto. Se trata así de una condición simbólica: la del olvido de las víctimas y de su experiencia traumática, el hecho de que han sido destinados a ese “no lugar” que existe entre la noche y la arena.

⁵⁰La cita traducida al inglés: “In the nocturnal life, there are depths where we bury ourselves, where we have the will to live no longer. In these depths, we brush intimately against nothingness, our nothingness. Are there other nothingnesses than the nothingness of our being? All the obliterations of the night converge toward this nothingness of our being. At the limit, absolute dreams plunge us into the universe of the Nothing” (*The Poetics of Reverie* 146).

La psicóloga Cathy Caruth afirma que la experiencia de un trauma se ubica fuera de los parámetros normales del tiempo y espacio, “otredad” de la experiencia que impide al individuo traumatizado asumir la experiencia en su pensamiento o memoria hasta que pase un tiempo. La psicóloga escribe al respecto:

The traumatic event, although real, took place outside of the parameters of “normal” reality, such as causality, sequence, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after. This absence of categories that define it lends it a quality of “otherness”, a salience, timelessness and ubiquity that puts it outside the range of associatively linked experiences, outside the range of comprehension, of recounting and of mastery.
(Unclaimed Experience 69)

Las ausencias de puntos referenciales en los poemas de Agosín remiten a este espacio de “otredad” al que refiere Caruth; otredad del desierto, en este caso, que invoca el sentido de vértigo y el “desierto abismo” retratado en el espacio de la página. Lo mismo ocurre con la presencia de las víctimas, presencias ocultas, fantasmales, que sólo podemos imaginar con la ayuda de otros poemas donde, por ejemplo, la arena del desierto asume sus connotaciones más dramáticas, la de ser tumba de los muertos como vemos en el poema “Pisagua” que se estudiará en el siguiente capítulo. Esta dimensión de “otredad” de la experiencia de un trauma de la que habla Caruth, se encarna en la figura poética del desierto de los extraviados, espacio transitorio, apartado y olvidado, sin referentes para ubicarse en el tiempo y espacio. Se trata, por tanto, de la

pérdida del mundo ante el sufrimiento del que escribe Derrida (*The Work of Mourning* 115).⁵¹ Queremos decir que los dos versos del poema “La noche del desierto” delinean un trasfondo donde el desierto es indicador de un “mundo-otro,” no el mundo de lo cotidiano sino un lugar simbólico de la ausencia de vida y del sufrimiento; la noche, ya indicamos, es simbólica del duelo y es la que “alumbra” el desierto, con lo cual lo carga con ese sentimiento, como se verá en el estudio del segundo capítulo. El vértigo, en suma, representa el extravío que grafica la pérdida del mundo o quizás del “estar en el mundo,” del estar del cuerpo en la tumba. Sin embargo, según anotaremos en lo que sigue, el poema también presenta indicios de un trastorno de la negatividad.

En efecto, al retratar el desierto de noche como espacio de vértigo, Agosín también subvierte la noción del desierto como metáfora del sujeto extraviado y del olvido. Los versos “La noche del desierto: / un vértigo sobre las arenas” (30), nos llevan a pensar en el cielo nocturno y, en particular, en la noche en el desierto de Atacama. Por supuesto, la referencia al desierto en el norte de Chile no aparece en el poema, ésta se logra en la relación de este con otros poemas donde la alusión al Atacama es directa. Se sabe que este lugar geográfico ofrece una vista muy clara para la observación de las estrellas y de nuestra galaxia con tal claridad que se siente el vértigo de estar envuelto en la infinidad del cosmos. El escritor chileno Andrés Sabella describe la asombrosa belleza del cielo desértico en su libro, *Norte Grande*, mediante la voz omnipresente del narrador: “Por las noches, las estrellas se hinchan de luz y se quedan bajitas, como para cuchichearles a los hombres los misteriosos acontecimientos de su patria. Las estrellas parecen

⁵¹ La traducción al inglés: “What is coming to an end, what Louis is taking away with him, is not only something or other that we would have shared at some point or another, in one place or another, but the world itself, a certain origin of the world---his origin, no doubt, but also that of the world in which I lived, in which we lived a unique story....It is a world that is for us the whole world, the only world, and it sinks into an abyss from which no memory---even if we keep the memory, and we will keep it---can save it” (115).

puntos de tiza azul que un niño se entretuvo en rayar desde el techo de su casa. Fulgen ahí: ¡a un metro!” (18).

Esta presencia asombrosa a la que refiere Sabella también es de vértigo, pero en este caso se trata de un vértigo hacia arriba que no representa una pérdida, sino una esperanza puesto que traza una conexión con el origen del universo y con el misterio y belleza de la vida. Según Bachelard, el sueño de vértigo en realidad muestra el movimiento dinámico de la imaginación, un movimiento ascensional: “En effet, en dépit du nombre et du réalisme des impressions de chute, nous croyons que l’axe réel de l’imagination verticale est dirigé vers le haut » (*L’air et les songes* 118).⁵² En el campo de concentración de Chacabuco, el más grande de la dictadura de Pinochet, hubo prisioneros que salían por la noche a observar las estrellas, actividad que les daba una sensación de libertad y esperanza en las condiciones trágicas en que se encontraban y, según el testimonio de un prisionero, le dio la fuerza para sobrevivir (testimonio del documental *Nostalgia de la luz*).

Siguiendo esta línea de pensamiento, si se considera la noción del desierto de noche como “un vértigo sobre las arenas,” también esta imagen aporta una sensación de tridimensionalidad y espacialidad del vacío, tanto por la posibilidad de una caída vertical, como por las connotaciones espaciales implícitas en la preposición de lugar “sobre.” Este verso produce un efecto similar al título de la obra, *Lluvia en el desierto*, a medida que “el vértigo sobre las arenas” en el poema podría representar la lluvia, lluvia de estrellas que alumbra en la oscuridad, o lluvia de agua, que anticipa el nacimiento de la vida. Si se reflexiona sobre estas interpretaciones del poema, éste a la vez representa la experiencia de incertidumbre y miedo de

⁵² “A pesar de la frecuencia de nuestras impresiones de la caída y la realidad de sus implicaciones, creemos que el eje verdadero de la imaginación vertical se dirige hacia arriba” (mi traducción, *L’air et les songes* 118).

perderse en un paisaje de olvido creado por la violencia de la dictadura y delinea una posibilidad de la esperanza. Junto con estas ideas, si se considera la preposición “sobre,” ésta significa “acerca de,” lo que apunta a la idea de contar algo, la representación de la historia de las voces silenciadas, el reconocimiento de una historia de pérdida o duelo que se entabla entre el decir y el no decir del lenguaje poético.

Tal como se ha tratado de demostrar, la falta de puntos referenciales y la distribución tipográfica produce espacios en blanco que juegan un papel fundamental en la manifestación de una temática de vértigo en el poema anterior. De modo similar a “La noche del desierto,” el poema “Y el desierto,” también sin puntos referenciales, excepto el de ser desierto, retrata el sentido de vértigo de la voz hablante y los sujetos, así como del paisaje de abismo que antes veíamos graficado en los espacios en blanco de la página. En este caso, el abismo aparece en la imagen de “un mar sin fondo” y el vértigo, en la comparación del desierto a “un horizonte embriagado”:

Y el desierto
no hacía más que
alumbrar a los viajeros
como un mar sin fondo,
un horizonte embriagado. (53)

El verso “un mar sin fondo” refiere a un abismo, un vacío expresado en la semántica del poema pero que también se materializa en la distribución tipográfica y que, aunque más largo que el anterior, deja la mayor parte de la página en blanco, indicando una ausencia o ausencias. El espacio blanqueado refleja visualmente un abismo, mientras que los versos, como la referencia “a los viajeros,” parecen representar la presencia precaria de los sujetos perdidos en la intemperie

del desierto. Esta imagen del abismo elucida el estado transitorio de los sujetos y la falta de puntos referenciales necesarios para orientarse en el mundo. Esta falta de coordenados espaciales fijos está relacionada con el vértigo que antes era el de la noche y que en este poema es del “horizonte embriagado,” lo que el *DRAE* indica, según citamos arriba, como “trastorno del sentido de equilibrio caracterizado por una sensación de movimiento rotatorio del cuerpo o de los objetos que lo rodean” (2292).

Sin embargo, al detenerse en el lenguaje del poema, se nota una subversión de esta misma idea evidente en el empleo de la negación “no hacía más que,” fragmento que nos señala que el desierto contiene algo misterioso porque alumbra sólo a los viajeros. Este verso, además, nos lleva a considerar otra idea. En el mundo agosiniano el desierto contiene la posibilidad de alumbrar, ya que el desierto tiene luz propia. Bien se sabe que en “el mundo de lo real” el sol alumbra el desierto y la luz del desierto es una luz prestada. Además, esta luz del desierto en el poema no viene de un sol implacable que sature la tierra tal como suele pasar en el desierto, sino que se enfoca únicamente en los viajeros, a quienes enfoca como un mar sin fondo. Aquí la poeta emplea un símil que compara el desierto con el mar, una comparación que se repite en el poemario haciendo hincapié en que los dos espacios son salvajes, vastos e impenetrables.⁵³ Pero es más, como hemos señalado, un mar sin fondo es un abismo, algo inmenso, insondable y peligroso, difícil de imaginar. Entonces, ¿es esta luz del desierto tan poderosa que es capaz de alumbrar a los viajeros como un mar sin fin? o ¿es esta imagen de un abismo oscuro interminable la que anula, apaga la luz de un desierto que no alumbra y que obscurece y oculta a los viajeros?

⁵³ El desierto Atacama es un mar antiguo, hecho de que se hablará más a fondo en el segundo capítulo, *El desierto de las memorias silenciadas*.

Creo que la ambigüedad del lenguaje nos permite considerar estas opciones. Si se pondera el último fragmento del poema: “un mar sin fondo,” parece conducirnos hacia la posibilidad del desierto como un abismo de olvido y pérdida. Asimismo, la referencia al “horizonte embriagado” concierne al vértigo o al extravío de los sujetos. El horizonte es el límite visual donde parece juntarse el cielo y la tierra, una línea estable que ayuda a orientarse al individuo en un lugar. Sin embargo, en el poema, se elimina la esencia de la palabra con el adjetivo “embriagado.” Por lo tanto, si el horizonte se mueve, se dificulta la orientación en este espacio. La imagen del “horizonte embriagado” se puede relacionar con el “quebramiento del horizonte de referentes” en los tiempos de la dictadura (Richard, *La insubordinación de los signos* 23). Richard plantea que dicha ruptura surge por aspectos de la experiencia que ya no eran verbalizables en el lenguaje.

Ahora, al contemplar la posibilidad de un desierto que tiene el poder de alumbrar sólo a los viajeros, un alumbramiento poderoso e infinito, el desierto contiene el poder de iluminar el estado precario de los viajeros en su caminata por la intemperie. El uso de la negación en la frase “no hacía más que...,” proporciona un foco sobre esta luz, lo que aporta espacialidad al vacío, al igual que se ha visto con la preposición “sobre” en el poema “La noche del desierto.” Así, la luz del desierto no sólo viene de arriba, tal como ocurre en el cielo estrellado del poema anterior, sino desde abajo. En un nivel más abstracto, si se consideran las dos posibles interpretaciones, éstas muestran que el desierto en el mundo agosiniano contiene el poder de reconocer, recordar, vislumbrar y desenterrar experiencias y sujetos extraviados dentro de un paisaje de vértigos.

En estos dos poemas que se han analizado, no se sabe quién es la voz hablante, ni quiénes son los viajeros en el desierto, ni en qué desierto están. Es el conjunto de poemas o la relación en

el sistema de alusiones que se crea a lo largo del libro lo que permite identificarlo con el desierto de Atacama en el norte de Chile, lugar de graves abusos de los derechos humanos y del entierro de muchas de las víctimas de la dictadura. Los mismos viajeros, a la luz de otros poemas, pasan a ser aquellos sujetos, mujeres que van en búsqueda de sus familiares, las víctimas de la violencia. De esta manera, lo que es un vacío respecto a la presencia en “La noche del desierto,” comienza a completarse con nuevos datos en el segundo poema. Tal como se ha intentado demostrar, en el primer poema la falta de datos, la espacialidad del poema en la página y las referencias de las palabras produce la imagen de un paisaje de vértigos y abismos, que, en un plano simbólico, concierne a la memoria, al olvido u ocultación y al duelo por las víctimas. El segundo poema comienza a superar algunas de estas faltas de datos.

No obstante, dentro del paisaje abismal de “La noche en el desierto” se observa una esperanza. Es decir que las imágenes de lo negativo aportan, paradójicamente, un sentido de espacio dentro del vacío: el cosmos o la noche y las arenas. El cielo nocturno conlleva la imagen implícita del cielo estrellado, mientras que las arenas, a la luz de otros poemas, contienen a las víctimas y actúa al modo de una memoria. En el segundo poema, la poeta imagina un desierto que contiene el poder de alumbrar en la noche, alumbrar a los viajeros. Con estos se expresan, señales de la remembranza dentro del vacío del olvido, vacío que suspende a los sujetos en un espacio transitorio, y donde la noche es representativa de un duelo que se niega.⁵⁴

⁵⁴ Es importante subrayar que esta misma temática y estética de vértigos y abismos se encuentran en poemas cuyos títulos trazan una conexión explícita con el campo referencial de Chile y la violencia de la dictadura. En poemas como “Chacabuco,” “Chacabuco II,” “Las viudas de Calama” y “San Pedro de Atacama,” se crea la sensación de pérdida, muerte y soledad mediante la alusión a un plano visual de ausencias, mientras los títulos aportan un punto referencial para los lectores, lugares en los que hubo campos de concentración durante la dictadura o donde han encontrado y siguen encontrando los restos de los cuerpos de las víctimas. El plano visual de ausencias en estos poemas se multiplica por un plano auditivo de un vasto silencio, donde los sonidos producen un eco de pérdidas.

Hasta ahora se ha estudiado el paisaje de vértigos y abismos como parte de la representación del desierto de los extraviados en la obra de Agosín. Sus imágenes exponen el problema del ser extraviado, las víctimas y quienes las buscan, y, con ello, del olvido, de la ocultación y de los dilemas que presenta el hacer el duelo por las víctimas en un contexto de violencia y censura. Por otro lado, los mismos poemas diseñan la posibilidad de una esperanza que radica en el recuerdo y en el homenaje que se hace en el reconocimiento de las víctimas, de los muertos y de aquellos familiares que buscaban los cuerpos. El vértigo, en resumen, retrata una condición de pérdida de la estabilidad de los sentidos, del mareo del cosmos nocturno sobre las arenas. Esta visión configura lo que el filósofo Gaston Bachelard denomina el eje vertical del ensueño y este eje aporta una fuerza ascensional a los sujetos en este lugar de traumas (*L'áir et les songes* 106). Esta condición se ve en el vértigo del cosmos en “La noche del desierto” y en la luz del desierto sobre los viajeros en el poema “Y el desierto.” Dentro de circunstancias límites para el sujeto, como el extravío simbólico en el desierto, los sueños verticales aportan un sentido de libertad y transcendencia, ideas que se explorarán más adelante en el tercer capítulo, El desierto de un más allá.

1.3. El paisaje de apariencias y espejismos

Como acabamos de ver, el paisaje de vértigos y abismos registra la falta de referentes concretos que relacionen el lugar con la geografía conocida, es un paisaje del olvido, además de simbolizar el duelo que no puede hacerse en tanto expresión pública del lamento por los muertos debido a la violencia de la dictadura que lo prohíbe. En este apartado, mientras tanto, se

Este plano auditivo se manifiesta de forma explícita en “San Pedro de Atacama,” poema que se analizará más adelante en el segundo capítulo, El desierto de las memorias silenciadas.

explorará el vacío y el olvido dejado por la violencia en un poema cuyo lenguaje registra de forma explícita la imagen del desierto que oculta la verdad y engaña al sujeto o al llamado “caminante.” Como se verá en el próximo párrafo, las ideas relacionadas con “apariencias” y “espejismo” del subtítulo anterior se conectan con el simbolismo tradicional del desierto y que en Agosín se expanden para incluir las ideas de vacío, de olvido, el no saber la propia identidad y, en general, el carácter ilusorio del paisaje. Estos aspectos los interpretamos como simbólicos de la representación poética de la experiencia bajo y post-dictadura, particularmente la ocultación de los cuerpos de las víctimas y de su memoria.

En el diccionario de símbolos de Chevalier y Gheerbrant se afirma que uno de los significados de la palabra desierto es: “... la uniformidad principal e indiferencia, fuera de la cual nada existe más que de modo ilusorio, a la manera del espejismo” (410). Agosín utiliza este simbolismo del desierto, paisaje “ilusorio” y “espejismo,” para retratar una realidad que oculta y niega la verdad. En el contexto chileno, el paisaje del desierto como lugar de espejismos y de apariencias o aspectos ilusorios remite al Chile postdictatorial, “un fraude histórico” como explica Richard (*La insubordinación de los signos* 25). Según el crítico Óscar Galindo V., “En rigor, reprimir es establecer un simulacro, una falsificación de los hechos” (200). Se trata del Chile, comentado por Tomás Moulian, obsesionado por el olvido (18), es decir, por el “blanqueo de Chile,” que analiza en su libro *Anatomía de un mito*, publicado en 1997. El sociólogo escribe:

Un elemento decisivo del Chile Actual es la compulsión al olvido. El bloqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que vivieron experiencias límites. En ellas esta negación respecto al pasado genera la pérdida del discurso, la dificultad del habla. Existe una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido ... (31)

Este “blanqueo” u olvido se refleja en la imagen ilusoria y engañosa del desierto en los poemas, lugar que representa una sociedad que no reconoce su historia, una “época plagada de experiencias límite, trágica para muchos...” (Moulian 7). A la vez, recuerda lo afirmado por Raúl Zurita sobre la gran desconfianza ante el lenguaje que surge en un lugar donde los signos ya no concuerdan con los significados. Se trata de un espacio en el que se pone en crisis la identidad personal y colectiva porque debido a la ausencia de palabras adecuadas para nombrar la experiencia de la violencia, de los traumas y el duelo incompleto, pareciera no haber posibilidad directa del reconocimiento del sujeto y de los otros. No hay posibilidades de identificación, excepto las de ser víctimas. Esta falta de determinación de la identidad de los sujetos, la pérdida de orientación en un espacio desértico, la apariencia, en su sentido de una realidad enmascarada que oculta algo bajo su superficie, se puede reconocer en el poema “Los cerros” de Agosín, en el que la voz hablante tiene la visión de un sujeto perdido entre los cerros del desierto:

En el resplandor de los cerros
como moradas despobladas,
llegaba la luz vertida en ilusión.
Desvestía los colores según la pasión
de las sombras.
El caminante no sabía
cómo reconocerse.
Todo era
apariencia y desnudez (37)

Tal como se ha visto anteriormente, este poema no apunta a referentes concretos fuera del texto (esto sólo se logra en el contacto con otros poemas y, de allí, con el desierto de Atacama), no se

sabe quién es el caminante, ni en qué desierto está. La voz poética nos habla de un pasado pero no se sabe si es un pasado lejano o reciente. El lenguaje, que sólo nos da pocas señales del lugar y de la identidad del sujeto, es un lenguaje desnudo. De esta manera, tal como se ha visto en los poemas anteriores, estamos ante una presencia indeterminada, excepto la de ser “caminante,” y esa condición es incrementada por la calidad del entorno que le rodea, del espacio que lo acoge y en el cual pareciera concentrarse la voz poética en su descripción. Notemos, por ejemplo, el símil entre “los cerros” y las “moradas” con su calidad de “despobladas,” es decir, del paisaje donde no hay habitantes o vida humana. Este paisaje deshabitado es alumbrado por “la luz vertida en ilusión,” con lo cual se incrementa lo que pareciera ser su “irrealidad,” la de espejismo, lo que el *DRAE* define como “ilusión óptica debida a la reflexión total de la luz ...” (976) y, en su segunda acepción, “imagen sin verdadera realidad.” En este sentido la “apariencia,” mencionada en el último verso, está cercana a la imagen del espejismo como irrealidad que se quiere presentar en el poema.

La comparación de los cerros alumbrados por el sol con “moradas despobladas” (37), asimismo, parece describir el momento del atardecer cuando el ángulo de la luz produce las sombras en el paisaje: “llegaba la luz vertida en ilusión. / Desvestía los colores según la pasión / de las sombras” (37). Según el diccionario de símbolos de Cirlot, la sombra es lo negativo opuesto al sol, el mal del ser humano (290). Chevalier y Gheerbrant, por otro lado, afirman que como un opuesto a la luz, la sombra simboliza “la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes” (85). Esta incertidumbre encarnada en las sombras expande la ambigüedad de la realidad que, como vimos arriba, es alumbrada por “la luz vertida en ilusión.” De este modo, tanto la luz como la sombra ocultan y hacen irreal el paisaje y lo que en él ocurre. De allí,

entonces, la condición precaria del sujeto, a medida que “El caminante no sabía/ cómo reconocerse” en un espacio donde “Todo era/ apariencia y desnudez” (37).

La imposibilidad de que “el caminante” alcance a “reconocerse” en ese espacio connota la importancia que tiene el lugar en cuanto a la identidad del sujeto; rodeado de “apariencias y desnudez,” el desierto hecho un espejismo no le da los puntos de apoyo que le permitan identificarse a sí mismo. Es importante aquí la expresión y el verbo que usa Agosín para indicar el problema del sujeto ante la identidad: “no sabía cómo.” La expresión indica el trastorno del caminante y apunta a un eje crucial: el saber o, más precisamente, el “no saber” que se deriva del ámbito de apariencia y espejismo que le rodea, o del vacío del mundo indicado por la “desnudez” del paisaje.

En nuestra perspectiva interpretativa, las palabras “apariencia y desnudez” las asociamos con la experiencia de vivir bajo una dictadura, o guerra, donde se ocultan las atrocidades y se silencia la verdad. La incertidumbre que se percibe en el paisaje de espejismos es indicio de un posible trauma vivido por el sujeto caminante, el que recae como sombras sobre su identidad. Proponemos que esta condición de no saber “cómo reconocerse” que afecta el sujeto, en el contacto de este poema con otros del libro, puede perfilar la identidad oculta del caminante, la de la víctima, el ser que no puede superar sus traumas, cuyo deambular no lo lleva al reconocimiento sino a una intensificación de su abandono en los espacios engañosos del desierto o del espejismo. Este sujeto, al igual que los de los poemas anteriores, se encuentra en un espacio sin memoria, sin habitantes, donde el olvido del “saber de sí mismo” y la pérdida de la realidad conocida lo vacían. Suspendido en un espacio sin referentes, no puede pasar por el proceso del duelo por las víctimas, haciendo imposible la integración de lo perdido en la propia vida y la posibilidad de redención.

En esta sección se ha analizado el paisaje de apariencias y espejismos, el cual, a la primera mirada, nos habla de un paisaje ilusorio, que oculta la verdad, como en el “no saber” del caminante. La incertidumbre del caminante, al no reconocerse, está, como vimos, ligada a la condición de lugar, a su carácter ambiguo, de espejismo. Vemos en cuanto al sujeto como el lugar es parte de una simbología que remite a la experiencia de vivir bajo dictadura y post-dictadura, el blanqueo de Chile inundado en el olvido del que nos habla Moulian, un espacio sin duelo, en el que aún la pérdida del duelo se niega. Pero este paisaje también revela que la ausencia de referentes seguros o la capa de apariencia que rodea el ambiente es una forma de aludir a las presencias olvidadas y a determinar lo que el lugar oculta bajo las apariencias o la supuesta “desnudez,” que estos lugares son los mismos sitios de las víctimas, que allí se sitúa el lugar de la violencia, espacio simbólico de la nación, que allí, bajo esa superficie, están los cuerpos de las víctimas, como se verá en los otros poemas que tienen de trasfondo el desierto chileno. De esta manera, este paisaje desnudo y despojado guarda un secreto, el poder de transformar el vacío del olvido, en una morada de las memorias silenciadas, el tema de estudio del próximo capítulo. Sin embargo, antes, es necesario abordar un aspecto adicional en la representación de los extraviados, la de la extraviada, una figura que Agosín ubica en el centro de su poemario.

1.4. El paisaje de silencios y hallazgos

A lo largo de este capítulo se ha comentado el silencio involucrado en las mediaciones indirectas del decir o, como plantea el poeta Raúl Zurita, lo no dicho, que se multiplica dentro de las imágenes del desierto de los extraviados, en sus vértigos, abismos y espejismos, desierto simbólico del olvido y del desconocimiento de la identidad dejada por la violencia de la

dictadura. Como veremos, este paisaje silencioso se remite a una sociedad inundada en el olvido que niega a las víctimas y con ello la posibilidad pública del duelo. Este paisaje, tal como se ha mostrado, paradójicamente, revela una esperanza que resiste el olvido pues, según tratan otros poemas, esos mismos paisajes “despoblados” son los que han mantenido los cuerpos y son sitios donde se encuentran los restos de las víctimas. Es de esto que escribe Agosín en “Me llamo María Helena”: “Me mataron muchas veces / y el viento salino preservó mi forma...” (65). Según veremos hacia el final de este apartado, en el poema “Las viudas de Calama,” la búsqueda en el silencio del desierto va a alcanzar un cierto grado de resolución, no completa, pero que al menos lleva a concretar la imagen de las víctimas. Este es el hallazgo al que aludimos en el título del apartado y que define en parte el objeto de la travesía. Como se verá, la búsqueda no se completa y así el hallazgo y, con ello, el encuentro con el otro es vedado a la mujer caminante, así como también le es negado el duelo ante el cuerpo de los seres amados desaparecidos.

En este apartado nos concentraremos en la representación de lo que llamamos el paisaje de silencios y en el hallazgo de los restos de las víctimas pero centrándonos en las experiencias específicas del sujeto femenino: la representación de las mujeres extraviadas, las cuales, como ya se ha podido notar, tienen un papel central en la obra agosiniana. Quiero notar, de paso, que el título del apartado: “El paisaje de silencios y hallazgos” se deriva en parte del poema titulado “Sin rumbos,” en el cual nos concentraremos en los próximos párrafos. Aunque la palabra silencio no es usada en el poema, sí encontramos una alusión indirecta en la “mudez” de la mujer protagonista. La alusión a los “hallazgos” viene de varios poemas donde se produce un acercamiento a la víctima. En “Sin rumbos” ya se comienza a perfilar la presencia de los muertos en “las llamadas del desierto” (52), una especie de voz del lugar que, como veremos, corresponde a las “voces” de los fallecidos.

Tal como se ha planteado anteriormente, la mayoría de los sujetos del libro son mujeres, caminantes solitarias, algunas peregrinas que van en búsqueda de una morada mística evocadora del simbolismo judío del éxodo. Por ejemplo, hay mujeres que caminan “afebradas de sed, enamoradas del sol” (“Travesías” 68), la que “viajó por el desierto como lo hicieron los / judíos en busca de la luz y las ciudades del encanto” (“Sinaí” 82), la que “descalza caminó entre las cenizas / y llegó al desierto ...” (“Porque huía” 58) o la que “camina hacia el desierto / erguida, distante, / hacia los espejismos de las ciudades / nuevas.” (“Sin regresos” 76).

Estas mujeres caminantes, descritas por medio de un lenguaje místico,⁵⁵ mujeres que parecen haber perdido su sentido de pertenencia, evocan la figura de la judía errante, la historia del nomadismo del pueblo judío cuyo denominador más sombrío es el Holocausto.⁵⁶ Asimismo, conjuran a las mujeres víctimas de guerras y violencia en distintos lugares del mundo, mujeres extraviadas, tal como se expresa en el poema “Sin regresos”: “las fotografías de sus padres, / no son de sus padres. / Tal vez, son los padres de otros extraños” (76). Estas caminantes nos recuerdan, además, a las madres, hijas y esposas que buscaban, y en algunos casos siguen buscando, a sus familiares “desaparecidos” por los regímenes dictatoriales de América Latina, cuya referencia más explícita en la obra, tal como se ha señalado, es Chile.

Así, la condición de las mujeres en el libro, es decir, la de estar extraviadas se puede vincular en varios poemas a la experiencia de sufrimiento en un contexto traumático de violencia extrema que afecta la sociedad. Sin embargo, la búsqueda refleja, al mismo tiempo, que junto al sentido de vacío y de incertidumbre del sujeto también es posible la esperanza, aspecto positivo que se transforma en una ruta de encuentro con las memorias silenciadas. La imagen de la

⁵⁵ Estudiaremos el lenguaje místico de Agosín en el Capítulo III.

⁵⁶ Esta referencia a la figura de la judía errante surge de la persecución histórica de los judíos.

búsqueda, de las mujeres y hombres, pero sobre todo de mujeres, que recorren el desierto con la esperanza de encontrar los restos de sus familiares muertos, se hace así, en esos actos de las mujeres, en una exploración en el silencio, en lo negado, en lo que la represión militar intentaba ocultar sin considerar que el desierto, el gran espacio simbólico del silencio, iba a conservar los cuerpos a causa del “viento salino” (65). Esta búsqueda se retrata de forma explícita en el poema “Rumbos,” en el que el sujeto, una mujer extraviada, se ha quedado sola en el desierto, imagen con lo cual se evoca a las madres que buscaban a sus hijos “desaparecidos” en el desierto

Atacama⁵⁷:

Sin rumbo y alejada como en la más precaria
intemperie, ella caminaba enmudecida, como
viajera empecinada. Sabía que no había rutas ni
regresos, tan sólo el tiempo del caminante en un
tiempo de arenas. El camino era a la vez muy
llano e irreconocible, pero siempre ella reconocía
las llamadas del desierto. (52)

Al igual que en otros poemas que se han analizado, la voz lírica enuncia la presencia de la extraviada en la figura de un sujeto femenino anónimo. Debemos notar, asimismo, la caracterización de ella como caminante o “viajera,” imágenes paralelas al sujeto en el poema

⁵⁷ La relación entre el silencio y lo femenino fue elaborada por críticas feministas durante los años 80 y 90, tal como hace la misma Agosín en su libro *Silencio e imaginación. Obras de escritura femenina*, publicado en 1986, en el que la escritora expresa su crítica por la marginalidad de escritoras chilenas como María Luisa Bombal, Marta Brunet, María Carolina Geel, María Elena Gertner e Isabel Allende, cuyos libros fueron reducidos a la “mala literatura” en aquella época (7). Agosín enuncia en el prólogo, su deseo de rescatarlas del olvido y “re-leer bajo un nuevo canon y con nuevas pupilas lo que hasta siempre, o mejor dicho, desde siempre, se ha considerado como ‘mala literatura’... literatura pasajera, fofa, amorfa.” Además, Agosín pone de relieve que las protagonistas de las obras de estas escritoras también son mujeres silenciosas, mudas, a veces fantasmales, muertas en vida, personajes que también reflejan una sociedad que oprime las voces femeninas.

“Los cerros” que estudiamos anteriormente. El entorno tiene, como en otros casos, una hechura similar de ambigüedad, de espacio ilusorio y cambiante: “precaria intemperie” y “tiempo de arenas,” escribe para crear esa atmósfera del lugar incierto que rodea a la mujer en su búsqueda.

La mujer, patente ya en las primeras palabras, está extraviada. De allí que escribe la autora respecto al sentido de lugar de la “viajera empecinada,” un espacio “sin rumbos” y donde “el camino era ... irreconocible.” Siguiendo lo expresado en el poema respecto a la mujer, habría que subrayar que este sujeto extraviado en un espacio engañoso es capaz de perseverar en su travesía; aunque enmudecida o en silencio prosigue y es “como viajera empecinada,” su viaje, dice la hablante, es sin “regresos.” Pero hay algo misterioso en los dos últimos versos: el que ella, aun perdida como está en ese lugar podía reconocer “las llamadas del desierto.” Queda la pregunta en cuanto a qué constituyen estas llamadas y cómo es que ella las podía reconocer.

Volveremos a esto más adelante pero conviene notar que en el silencio hay esas llamadas y así se rompe el dilema de la memoria silenciada, se le da, en otras palabras, una capacidad de acción al desierto y, por supuesto, una cualidad a la viajera, el que pueda escuchar ese llamado que viene del lugar.

Nos parece que al escuchar “las llamadas del desierto,” la viajera va estableciendo la posibilidad de superar lo que en el segundo verso citado se presenta como la mujer, “ella,” “enmudecida.” Esa mudez es signo posible del trauma que en el poema se presenta más directamente en el ir “sin rumbo” y en la “precaria/intemperie.” Asimismo, la mudez podría indicar la importancia que se da al escuchar “las llamadas del desierto,” es decir, de atender al sonido exterior más que al propio deseo de expresión en ese momento de la caminata. Entonces, como se ve en el poema, el silencio del lugar y de la viajera es roto por las “llamadas del

desierto” o lo que viene a ser la “voz” del lugar, voz reconocida que ayuda a la viajera a encontrar la ruta.⁵⁸

De este poema también es importante notar el uso de palabras como “irreconocible,” relacionada con el camino, y de “reconocía,” capacidad de identificar los signos auditivos del desierto que tiene la viajera. Vale recordar, brevemente, que en el poema “Los cerros,” según vimos en el apartado anterior, “El caminante no sabía/ reconocerse ...”(37) pues estaba rodeado de un ambiente de apariencias y espejismo que le impedía definir su propia identidad en el mundo. En “Rumbos,” a pesar de saber su ruta, la caminante mantiene un propósito “como viajera empecinada,” de una peregrina en búsqueda de las fuentes de esas “llamadas” que interpretamos como los signos dispersos de las víctimas en las arenas del desierto, espacio simbólico de la memoria; “tiempo de arenas,” escribe Agosín, para connotar la cualidad memorial del desierto, la que se expondrá en el siguiente capítulo. Así, aunque la caminante esté extraviada en un lugar precario, es el desierto el que paradójicamente le revela la ruta, aquella que no es visual sino auditiva, una ruta de voces que la llaman y que le aportan la esperanza de un encuentro. De esta manera, la búsqueda de la viajera en el espacio de silencio que es el desierto encuentra un punto de quiebre en “las llamadas;” la búsqueda, en el silencio de la mudez, es rota por la “voz” del desierto, llamadas que entendemos como las de las víctimas que aun claman desde las arenas. Esas llamadas comienzan a dar forma al hallazgo de las víctimas y auguran, entonces, el encuentro de los cuerpos, de las presencias de los otros, como se verá más adelante.

⁵⁸ Evidentemente la voz del lugar se trata una personificación, idea que profundizamos en el segundo capítulo.

Hay otro aspecto que quisiéramos recalcar de este poema y que tiene que ver con la condición de la mujer o con la situación de la mujer extraviada en el poemario de Agosín. Esta condición de extravío no sólo se vincula a la violencia de la dictadura, sino también a un sistema patriarcal que no valora la voz de la mujer, condición de opresión que llega a su extremo en el contexto autoritario de un estado militar, y en el Norte Grande de Chile, lugar conocido por el machismo, la prostitución y las violaciones de mujeres.⁵⁹ Sabella expone dichas injusticias en contra de la mujer durante la era del salitre en su obra *Norte Grande* con la historia de una joven muchacha, Rosa, quien fue violada y asesinada por tres hombres y, luego, abandonada en el desierto: “Los hombres partieron a carrera, como anhelando recortar los metros, con desesperada ansiedad. El viento del desierto movía sus brazos. Rosa no se pudriría. La eficacia del salitre la conservaría, como una estatua de la ferocidad humana” (102). Esta imagen del cuerpo y un acto inhumano conservados por el salitre recuerda el poema de Agosín, “Me llamo María Helena” al que se ha aludido anteriormente, cuando la voz hablante cuenta: “Me mataron muchas veces/ y el viento salino preservó mi forma.” (65). Las experiencias trágicas de la mujer bajo el régimen dictatorial, las cuales aparecen de forma velada en los poemas que hemos estado estudiando en este capítulo y que se encuentran en las imágenes de la viajera extraviada, se manifiesta de forma explícita en el poema que estudiaremos a continuación: “Chacabuco II.” Este poema, desde su mismo título, traza un vínculo directo con la violencia militar, al ser nombre del campo de concentración en el que detuvieron a prisioneros en el desierto de Atacama.⁶⁰ Durante 1973-1974

⁵⁹ Los pueblos de Atacama como lugar transitorio de campamentos de mineros, son conocidos por el machismo y la prostitución (Salinas y Barrientos 433-461).

⁶⁰ En el siguiente capítulo se analizará el poema “Chacabuco” en el que se explica más sobre la historia de este lugar.

más de 1,800 prisioneros estuvieron encarcelados en ese pueblo abandonado y antigua salitrera, muchos de ellos, médicos, abogados, artistas, escritores, profesores y trabajadores de todo Chile.

En este poema narrativo, dividido en seis partes o estrofas marcadas por números romanos, la voz lírica, la de una mujer, cuenta en primera persona cómo buscó a su amado, uno de los “desaparecidos” en el campo de concentración de Chacabuco. La voz hablante cuenta la historia a un tú, su esposo muerto, sobre lo que le pasó cuando fue al campamento a buscarlo y los militares se rieron de ella y la violaron:

Los soldados se rieron de mi amor por ti.

Pidieron que me quitara la falda.

Me arañaron la blusa.

Mis pechos estaban secos como cenizas ... (78)

Se comienza a completar o a hacerse explícito en este poema lo que antes sólo habían sido indicios en el espacio vacío del desierto, aquí lugar de prisión; la misma viajera, caminante que iba a la búsqueda descubre su presencia física en el espacio (“mis pechos estaban secos como cenizas”) y define su propósito ante el “amor por ti,” es decir su búsqueda del amado desaparecido. La imagen de los pechos secos, simbólico de un cuerpo desierto, expresa su estado interior; la angustiada búsqueda en un espacio lleno de muerte, olvido y negaciones de la verdad, que destruye la sensualidad y la belleza de la vida. La burla y actitud violenta de los soldados, signos del régimen militar, se concentran en ella, en la mujer que actúa de testigo de la búsqueda de los muertos, y que es transformada en objeto de la violencia.

Sin embargo, por encima de estas circunstancias humillantes la voz hablante, de una mujer castigada, persiste en su búsqueda, tal como se plasma más adelante:

Sólo les pedía que me dejaran verte, que

a lo mejor, se habían equivocado y que no
estabas en esa tumba blanca llamada desierto.
Nadie me oyó.
Se burlaron de mí. (79)

Hay dos aspectos por resaltar en esos versos finales de la tercera estrofa: el duelo y la identificación directa del desierto como “esa tumba blanca.” En cuanto al duelo, nos parece que está expresado en el pedido esperanzado de ver al amado (“que me dejaran verte,” dice la hablante), pero pedido que es sólo una esperanza pues el amado está en la “tumba blanca,” ya un cuerpo muerto y desaparecido. De paso notemos que lo que se intuía en los otros poemas, es decir, de las “arenas” como el sitio que contiene los cuerpos, aquí ya se hace realidad en el mundo poético: el desierto es la tumba de las víctimas, aunque aún no exista prueba concreta de los cuerpos; el encuentro de los fallecidos será el punto trágico y culminante en otros poemas de la colección.

Volviendo al problema del duelo, el deseo de ver al amado expresa una esperanza de que esté todavía vivo. Enunciar el “tú” en el apóstrofe es una forma de negar el duelo:

Están muertos mis pechos,
les dije.
Se seguían burlando de mí,
pero yo te amaba.
Yo seguía preguntando
en esa gran tumba blanca
sin ecos,
sin nombres ... (80)

El duelo incompleto, el sufrimiento de la mujer violada, queda grabado en la imagen de los “pechos” muertos, fuentes de vida, que se secan ante la muerte del amado que es también una forma personal de la muerte ante la violencia que ha sufrido el otro y ella misma en el proceso de la búsqueda y en la llegada al campo de concentración de Chacabuco.

La reacción de los soldados que se burlan de la mujer, hace patente la negación de una respuesta que reitera el estado transitorio del no saber, condición que prohíbe o niega el duelo. Pero su voz, al igual que su búsqueda, se mantiene presente y persiste, a pesar de las circunstancias trágicas, tomando forma en esta habla imaginada por medio del apóstrofe a su amado “desaparecido,” amado que aunque “desaparecido,” sigue vivo dentro de su imaginación y dentro del poema. Como hemos visto, “Chacabuco II” va completando lo que en los otros poemas estudiados sólo eran indicios: el desierto que deviene en tumba; el extravío que acompaña la búsqueda tiene una dirección: los campos de concentración, los cementerios clandestinos; el/la caminante, la viajera cuya identidad es la de esta mujer que busca a su amado. También parece resolverse el dilema que presenta el poema “Rumbos” en cuanto a las “llamadas del desierto” (52). En efecto, en “Chacabuco II,” párrafo “IV” dice la mujer: “Yo les dije que... / llegué aquí / con tu voz” (79). Si las “llamadas” representan las voces del desierto, en este poema venimos a saber que esas llamadas son las de las víctimas, que son ellos o ellas las que llaman, que son sus voces las que escuchaba y reconocía la viajera del poema “Rumbos.”

De forma parecida a “Rumbos” y “Chacabuco II,” el poema “Las viudas de Calama” retrata a las mujeres que buscaban y siguen buscando a sus seres queridos “desaparecidos” por la violencia, mujeres que existen y son centrales al documental de Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz*, y que eran retratadas anteriormente en el documental *Dance of Hope* (1989) de Deborah Shaffer y en el libro fotográfico de Paula Allen titulado *Flores en el desierto/ Flowers in the*

desert (1990). El título del poema contiene el nombre de Calama, la ciudad capital de la provincia del Loa, en la región de Antofagasta en Atacama. Calama, una de las ciudades más secas del mundo, se ubica a la orilla del río más largo de Chile, el Loa. Este título, al igual que el poema “Chacabuco II,” delinea una conexión explícita con el tiempo de la dictadura, y en este caso, evoca a las mujeres que buscaban y a las que siguen buscando, más de 30 años después de la “desaparición” de su familiar, los restos del cuerpo ocultado en las tierras secas de Atacama.

“Las viudas de Calama,” dividido en nueve estrofas y, al igual que “Chacabuco II,” contiene elementos narrativos; sin embargo, a diferencia a los otros poemas que se han analizado, la búsqueda se materializa en el encuentro o hallazgo de un fragmento del cuerpo de la víctima, de una mano que, en el proceso poético, se transforma en una pluma y, al final del poema, en “una flor del viento” (86). Comenzaremos, primero, por destacar la aproximación que ofrece la voz hablante en este poema para luego concentrarnos en la condición de las mujeres o las “viudas,” como establece el título.

La hablante hace explícito su acercamiento a las mujeres y con ello rompe la barrera de la ficción poética: ella es parte del mundo de las “viudas,” y dirige su discurso al “tú” que constituyen los supuestos lectores: “Quiero hablarte de ellas” (84), “Todo esto yo quiero contarte” (85), escribe para acercarnos a lo narrado a lo largo del texto y con ello crear el diálogo de un encuentro íntimo con el o la oyente. Mediante la lectura de los versos, en lo que parece ser un sueño [“Las sueño en las orillas” (84)], la poeta nos proporciona una serie de imágenes de estas mujeres en el desierto y así va llenando los huecos de silencio con la voz y las figuras de las viudas. Desde la perspectiva de lo que dice la hablante, este poema es un compendio de respuestas a lo que en los otros poemas sólo eran indicios o intuiciones. De tal modo que incluso

lo que antes había sido la figura elusiva de las víctimas encuentra una materialización en los fragmentos del cuerpo, no el todo, sino “zapatos vacíos,” “una mano” (85).⁶¹

En su afán testimonial, la hablante busca acercar a sus lectores a la experiencia de las mujeres la que pasa por varios niveles: uno de ellos es el de la descripción de las viudas o de darnos un retrato de ellas al mismo tiempo de recalcar la acción de búsqueda en que están involucradas. Así leemos en la primera estrofa:

Quiero hablarte de ellas.

Las sueño en las orillas
más allá del desfiladero.

Son mujeres ahuecadas,
loceras agrietadas
en un mar sin agua.

Las veo desplazarse solas
como en rumores. (84)

Como se ve, las mujeres son descritas a partir de un lenguaje desnudo de retórica, el cual refleja el estado fantasmal de las viudas, su soledad, su vaciamiento de la vida al decir “mujeres ahuecadas” o “loceras agrietadas.” Estas mujeres además son soñadas en “las orillas/ más allá del desfiladero” (84), orillas que en nuestra opinión simbolizan la condición de marginalidad del lugar y de la mujer, mujeres chilenas que han sido, en gran medida, ignoradas en su persistente lucha por la justicia, temática presente en el documental *Nostalgia de la Luz*. Asimismo, las

⁶¹ Estas imágenes son también centrales en el documental de Guzmán, *Nostalgia de la luz*. Por ejemplo, cuando Vicky Saavedra habla de los restos de su hermano, del zapato que guarda en su casa y de huesos encontrados por las mujeres, búsqueda que todavía sigue en el presente.

viudas, en esta descripción inicial, parecen mimetizarse con el paisaje despojado y silencioso en el que se desplazan. La voz lírica retrata a las viudas de Calama como fantasmas soñados, y tal como la poeta escribe más adelante, no sabe “si están muertas o vivas,” sujetos asimilados a la misma tierra seca y agrietada en la que se mueven.

Luego, aunque en los versos anteriores estamos ante una descripción de sujetos fantasmales, que relacionamos con la idea de las mujeres extraviadas en el desierto, en la segunda estrofa la voz poética testimonial alcanza el punto de la identificación: “Son las viudas del desierto” (84), escribe, y para alcanzar un enlace aún más dramático y filial, afirma: “Son hermanas.” Hay así un proceso de intensificación en lo que llamamos el hallazgo, el de la identidad de las mujeres en este caso, y de la solidaridad con ellas que propone la poeta. El hallazgo del cuerpo, o sea, la supuesta culminación de la búsqueda en el silencio del desierto, que en “Chacabuco II” no se da pues, el amado estaba perdido “entre las colinas de humo” (79), se logra parcialmente en “Las viudas de Calama.”

En efecto, el hallazgo se debe a la perseverancia de las mujeres que buscan a sus familiares y amados desaparecidos y que, con ello, desafían la represión y la violencia militar. La búsqueda que se veía en “Rumbos” y “Chacabuco II” pasa a un nuevo estado en el poema que estamos tratando. Las mujeres, nos dice la hablante, “vagan de día, de noche” (84) y buscan a sus seres queridos con un cuidado traspasado por el amor:

Sólo sé que peinan la arena
como si se tratara de los
encajes del amor. (84)

No rompen la arena, no la esparcen al viento, sino que la “peinan” como “encajes del amor,” indicador del sentido de cuidado ante eso que sostiene las presencias de los muertos: la arena.

Poco después de estos versos que expresan el esfuerzo de la búsqueda de las mujeres y del cuidado por los muertos se logra el hallazgo de un fragmento del cuerpo. Escribe Agosín: “Alguien, de repente, / dice haber encontrado una mano” (86), fragmento que expresa la tragedia pero también impulsa la necesidad de continuar la búsqueda. Luego los siguientes versos delimitan una especie de culminación de la travesía y del proceso del hallazgo:

El desierto había preservado ese cuerpo.

Eran muchos los muertos que

habían descansado en esos parajes

y el desierto los escondió. (86)

De este modo, la búsqueda refleja un movimiento desde el vacío desesperante del no saber y del olvido, hacia un encuentro con señales de la memoria. La persistencia de las mujeres, la búsqueda y el hallazgo, por tanto, les ayuda a “apoderarse / de las cosas de la muerte” (85). Con esto, la búsqueda y hallazgo de los cuerpos muertos paradójicamente simbolizan un camino, una ruta de reconocimiento hacia la vida. Los versos anteriores culminan y hacen explícitos los dilemas que presentaba la representación del espacio y de los sujetos en los poemas que veníamos estudiando. Ahora hay, si se quiere, una resolución o respuesta: el desierto, sus arenas, contienen a los muertos, y sus fragmentos están ahí dispersos en el paisaje; lo que se intentó como una ocultación o como un silenciamiento de la atrocidad fue trastornado por la transformación del desierto en tumba que los esconde y preserva; así el desierto transforma el olvido en un lugar de la memoria. Las mujeres ejercen un papel fundamental en la sociedad pues su búsqueda se podría interpretar como una forma de recuperación de la memoria nacional, de identificar a las víctimas y, al encontrar los cuerpos, de desarrollar los rituales del duelo entre las familias y también de la sociedad chilena; el encuentro de un fragmento supone que la búsqueda

debe continuar y simboliza que el duelo no se podrá completar, que no es posible por la falta del cuerpo, aunque la mano sea un signo cargado de significados respecto al enlace solidario, al llamado del “más allá” y al simbolismo del todo extraviado.

Si se piensa en el título del poemario: *Lluvia en el desierto* y su relación con la búsqueda de las viudas de Calama, la lluvia como símbolo de la esperanza que anticipa la vida naciente en el desierto, también metafóricamente se dibuja una ruta por el aire desde el olvido hasta encontrarse con la tierra seca, la que representa la memoria del dolor y de la pérdida. Este encuentro inicia otro movimiento de vida creciente desde la oscuridad hacia la luz que se puede entender como el proceso del duelo. En “Las viudas de Calama,” donde las viudas encuentran una mano, notamos que las mujeres se la dan a la hablante:

Una me entregó una mano
de un niño muerto
y al tomarla se convirtió
en una flor del viento. (86)

Nos parece que esta imagen expresa la ruta de la búsqueda que transforma el signo de la muerte, del dolor trágico de la pérdida de los seres queridos, en signo de amor, de solidaridad y esperanza: la mano muerta transformada en “flor del viento” y que es también una forma de acentuar el papel de la hablante, (¿la poeta aquí?), que al recibir la ofrenda del cuerpo lo transforma en poema.

En este capítulo sobre *El desierto de los extraviados*, se ha enfocado el análisis en el paisaje de lo no dicho, el paisaje de vértigos y abismos, el paisaje de apariencias y espejismos y, finalmente, el paisaje de silencios y hallazgos. Las temáticas de estas secciones se superponen, al mismo tiempo que tratan de distintos aspectos de la experiencia múltiple de violencia, trauma,

olvido y la búsqueda y la muerte en el contexto de la dictadura en Chile. Se ha visto cómo la poeta desarrolla sus poemas en torno a la figura del desierto, al cual adscribe una serie de connotaciones relacionadas con el silencio, el ser extraviado, la memoria, el sitio de la violencia, la búsqueda y el hallazgo, así como del duelo.

La representación del desierto de los extraviados en la obra es paradójica a medida que existe un vértigo hacia arriba constituido por la esperanza, moradas que se podrían poblar y rutas de voces en el silencio de lo no dicho que guían la búsqueda de las caminantes hacia un encuentro, el hallazgo de las víctimas. Por tanto, el desierto tiene un propósito subversivo: resistir el olvido y convertirse en cuidador de las memorias silenciadas. Es decir, el desierto transforma un espacio de olvido y de la desmemoria, el que impide el duelo y niega la humanidad de las víctimas de la violencia, en sitio de las memorias silenciadas que desata el proceso del duelo necesario para comenzar a resolver el trauma de la muerte violenta de los seres queridos. El escritor uruguayo Mario Benedetti escribió que el olvido está lleno de memoria, una frase grabada sobre los nombres de prisioneros en una pared de la memoria del antiguo centro de detención y tortura, Villa Grimaldi, según afirma el historiador Peter Winn (60). Esta idea me lleva a considerar la segunda representación del desierto en la obra que se ha destacado y que veremos en el próximo capítulo: *El desierto de las memorias silenciadas*.

CAPÍTULO II. EL DESIERTO DE LAS MEMORIAS SILENCIADAS

... as we drive past other bodiless toms,
modest
shrines, stained by the waxy puddles of
candles
that seared the recent dark. Animitas. The
desert's dead.
They refuse to be forgotten, lurk in the
shadows
just behind the gates of their home.
(Lake Sagaris, *Bone and Dream* 157)

Con estas palabras la poeta y periodista Lake Sagaris describe su encuentro con las “animitas” en el desierto, señales de homenaje a personas fallecidas, santuarios que a veces están marcados con flores de papel, una cruz, un árbol seco, latas y velas, o con materiales más sólidos, como bloques de cemento y cerámicas. El escritor y folclorista chileno Oreste Plath escribió extensamente sobre el culto de las ánimas y las animitas provenientes de la cultura popular chilena. Las animitas representan formas rituales de lamentar y de marcar el lugar de una “mala muerte”; una muerte repentina, un accidente en la carretera, un suicidio, un asesinato o una masacre (Plath 10). A veces, según nos dice Sagaris, las animitas representan el llamado silencioso de los muertos en el desierto que gritan por la justicia y por ser reconocidos (*Bone and Dream* 159).

En *Lluvia en el desierto* el paisaje poético se revela como una especie de “animita literaria,” un asidero de la textualidad donde se intenta hacer un reconocimiento y homenaje a las víctimas de la violencia de la dictadura de Pinochet, denuncia de la violencia traumática o de muerte y luego la del olvido en la post-dictadura. Esa violencia que estamos refiriendo es aquella que, por un lado, originó la condición de “detenidos-desaparecidos,” los muertos de la dictadura,

cuya identidad fue confiscada y negada; y, por otro, al trauma sufrido por las víctimas sobrevivientes que persiste en la era post-dictadura. Dicha expresión es paradójica y multidimensional: pone de relieve el imperativo de la memoria para desatar el proceso doloroso del duelo, el que abre un espacio de esperanza y posible reconciliación para los sujetos de los poemas, y expone el aspecto polémico de dicho proceso, lo que la crítica Macarena Gómez Barris denomina el “after-life” del trauma, el cual nos habla de una memoria fragmentada e incompleta y un dolor incesante e inefable del cual no se puede salir.⁶²

En este capítulo me interesa investigar la poética del desierto como sitio de las memorias silenciadas, un espacio de homenaje en el que se inscribe y se despliega el proceso del duelo, una expresión llena de dolor y esperanza a la vez. En contraste con el estudio del capítulo anterior, cuyas imágenes dramatizan la temática del olvido y la parálisis del duelo que suspende a los sujetos en un espacio incierto que vacía su sentido de identidad, en este capítulo se va a partir de imágenes y expresiones de “lo dicho” en la obra agosiniana, acercamiento crítico que comenzó a desarrollarse con el análisis de “Las viudas de Calama” y “Chacabuco II” del último apartado del Capítulo I. “Lo dicho” se refiere a aquellos poemas cuyos nombres de lugares geográficos y signos culturales en el paisaje del desierto trazan un vínculo directo con el campo referencial chileno y el tiempo del autoritarismo a partir de 1973 y así evocan una memoria cultural en la cual se inscriben los ritos del duelo. En estos poemas, lo explícito del paisaje se funde con lo no

⁶² En su libro, *Where Memory Dwells*, Gómez-Barris utiliza el término “after-life” para describir la persistencia psicológica de la experiencia de violencia en subjetividades post dictadura en Chile. La crítica escribe:

Although I also invoke the term aftermath, mostly to describe political and economic legacies, I find the term afterlife to be closer to the material struggles and realities endure by populations living through political violence. Therefore, I define the afterlife of political violence as the continuing and persistent symbolic and material effects of the original event of violence on the people’s daily lives, their social and psychic identities, and their ongoing wrestling with the past in the present. (6)

dicho del desierto para perfilar un espacio de homenaje y rebeldía, convergencia que crea las voces múltiples y paradójicas del desierto. Dichas voces se suman a otras voces anteriores, de la literatura chilena del desierto que enfrentan con la memoria repetida de la pérdida injusta de vidas, una expresión de dolor mudo por la ausencia que, no obstante, conlleva los signos de esperanza y posible redención para los sujetos poéticos.⁶³

En este sentido, si se considera nuevamente el título paradójico de la obra, *Lluvia en el desierto*, la caída de la lluvia en el desierto, no sólo aporta espacialidad al vacío y un sentido de esperanza arraigada en un simbolismo de la fertilidad, según han destacado Cirlot, Biedermann, y Chevalier y Gheerbrant, sino que también representa el llanto de la voz lírica. Biederman vislumbra este aspecto simbólico de la lluvia cuando hace referencia a Hildegarda de Bingen (1098-1179), ya que la santa abadesa comparaba las lágrimas con la lluvia (284). Es en esta caída de las lágrimas, simbolizada por la imagen de la lluvia que podemos aprehender la expresión del duelo, alrededor de la cual se centra el presente análisis. La honda y repetida expresión del dolor por la pérdida de vidas e identidades de los detenidos-desparecidos delinea un camino de aprendizaje y reconocimiento, a través del que lo perdido camina desde la oscuridad hacia la luz. Según Cirlot, por provenir del cielo, la lluvia tiene parentesco con la luz, y, de ahí que “en muchas mitologías, la lluvia sea considerada como símbolo del descenso de las influencias espirituales celestes sobre la tierra” (296). Chevalier y Gheerbrant afirman que la lluvia simboliza también la sabiduría y, según se verá, de la expresión del duelo; de este simbolismo emerge un conocimiento optimista que, en el desierto proviene de la herencia cultural precolombina, como si de las voces de un oráculo se tratara.

⁶³ Curiosamente, los poemas con títulos geográficos en *Lluvia en el desierto* muestran el desierto de día, como si fuera alumbrado con la luz de la memoria.

Tal y como se ha aludido anteriormente, Freud afirma que el trabajo del duelo pasa por tres etapas: recordar, repetir, elaborar (*erinnern, wiederholen, durcharbeiten*), proceso que según el psicoanalista, llevaría a la integración de lo perdido en la propia vida de una manera positiva y liberadora.⁶⁴ Se puede observar en el estudio de la representación del desierto de los extraviados, que el bloqueo o la carencia de la memoria, impide el duelo y suspende a los sujetos en un estado transitorio incesante, un abismo de vértigo del que no se puede salir, mientras que el encuentro con la misma, aunque siempre polémico, doloroso y nunca totalizante, libera dicho proceso. Sin embargo, Gómez-Barris afirma que las expresiones artísticas que profundizan en los aspectos relativos al cierre de un pasado no asimilado prevalecen en las producciones culturales post dictadura.

Derrida afirma que el duelo no necesariamente lleva a un fin positivo. En su capítulo dedicado a Louis Althusser del libro *The Work of Mourning*, sostiene que en cada muerte se pierde el mundo y el origen, por la originalidad de cada vida (115). El filósofo medita sobre el dilema de no encontrar las palabras para expresar la experiencia de la pérdida de su amigo, contrastando con el imperativo de recordarlo y homenajear al fallecido. Este problema en torno al duelo que explora Derrida, relativo a la experiencia universal de perder a un ser querido, se puede aplicar al contexto de violencia dictatorial y su “after-life” traumático. Se observa en Agosín y otras obras con el mismo trasfondo político producidas en el periodo post dictatorial que la representación de la memoria comprende el dolor indecible, los espacios de olvido, el desfase del lenguaje, su calidad efímera y fragmentaria y, ante todo, la pérdida de vidas, cuyos

⁶⁴ En su artículo “Trauer und Melancholie,” Freud define el proceso del duelo como una elaboración individual de una experiencia de pérdida, de muerte o de abandono de algo muy querido. Contrasta, además, el proceso del duelo con la melancolía, afirmando que mientras el luto lleva a un proceso de recuperación, el ser melancólico no puede desvincularse del objeto del amor y lo asimila a su propia identidad (166).

cuerpos en muchos casos no tienen lugar, continúan desaparecidos. Estas ideas nos advierten que el trabajo del duelo puede representar un enfrentamiento con su imposibilidad, tal y como afirma Derrida (*Cinders / Feu la cendre* 55), dilema que se explorará en más profundidad en el Capítulo III de la tesis. En el presente capítulo se expone el silencio en la representación del desierto, la cual conllevaría un reconocimiento de un mundo único, vidas e identidades que nunca se pueden recuperar y así lleva a un estado doloroso sin solución. El psicólogo americano Eugene Cullen Kennedy afirma que la tristeza producida por un evento de muerte trágica e inesperada se ubica fuera del tiempo-espacio ordinario y así no se disminuye con el paso del tiempo, sino que permanece como un presente constante (1-3). Los poemas que estudiamos dramatizan esta calidad inefable del dolor y de la tristeza, que no sólo persiste en subjetividades, sino en los lugares donde los eventos trágicos ocurrieron. No obstante, aun así, como se verá mediante el análisis de los poemas, se pueden ver señales de una expresión de posible redención individual y colectiva.

Como se ha expuesto en el Capítulo I, al igual que Agosín, otros artistas y pensadores han visto el Atacama como un espacio de vasto silencio que contiene memorias y voces obscurecidas. La periodista y poeta Lake Sagaris aborda la noción de la memoria silenciada en *Bone and Dream. Into the World's Driest Desert*, cuya investigación profunda de la Historia, mitología y culturas del Norte Grande, enfrenta la violencia estatal de la dictadura y de la época salitrera. Su gran sensibilidad hacia el paisaje del desierto, expresada en una prosa poética

entabla, además, una red de conexiones con las imágenes poéticas de Agosín y el documental *Nostalgia de la luz* del cineasta chileno Patricio Guzmán.⁶⁵

Por medio del estudio en detalle del simbolismo del desierto lo que se hace relucir a través de la función primordial de la prosopopeya, una meta-figura compuesta por varias figuras retóricas, siguiendo la teoría de Paxson, se va a elucidar las memorias silenciadas. Se puede ver no sólo la etapa del encuentro con la memoria que señala Freud, que en la obra de Agosín constituye un punto de intersección, tanto con lo no dicho y como con lo dicho del desierto, sino muestra las etapas de repetición de esta memoria y una posible elaboración del duelo, la última etapa identificada por Freud, pero que se redefine, siguiendo las ideas de Derrida, en el siguiente capítulo. Como se verá mediante el análisis de los poemas en el presente estudio, la segunda etapa de repetición se evidencia a través de una estética de multiplicación visual y en el caso de los poemas “San Pedro de Atacama” y “Chacabuco,” también auditiva. Este efecto metonímico visual y a veces auditivo se revela por medio de una densidad metafórica la que convoca la dimensión emocional del dolor, como la caída de lágrimas después de un estado de anticipación. Se verá, asimismo, que esta expresión del duelo dibuja un camino de aprendizaje, no sólo hacia la dimensión dolorosa de una memoria traumática, sino hacia un conocimiento cultural “animista” que aporta un sentido de fe, esperanza y solidaridad a los sujetos dentro del contexto de la derrota y su “after-life.”

Las visiones del paisaje desértico evolucionan de tal manera que se iluminan distintos aspectos en la expresión del problema de la memoria y el duelo. Se aborda este estudio a través de cuatro paisajes, los cuales, como se verá, corresponden a los destacados en el estudio de la

⁶⁵ Las conexiones sugieren que el poemario funcionará como uno de los motivos de inspiración para la producción del documental.

representación del desierto de los extraviados, como la otra cara de la misma moneda: 2.1) El paisaje “animita”, 2.2) El paisaje de caídas y elevación, 2.3) El paisaje de aire y alucinaciones, y 2.4) El paisaje de la madre y la memoria guardada.⁶⁶

En la primera sección se quiere establecer cómo artistas de distintos medios representan el desierto Atacama como asidero de las memorias silenciadas, haciendo referencia, por ejemplo, al libro de Sagaris, al documental de Guzmán y a una producción artística chilena anterior al golpe de estado. Sobre todo, me interesa resaltar cómo estos artistas chilenos han utilizado la personificación o prosopopeya del desierto norteño para dar voz a lo ocultado y negado de la Historia chilena de los siglos XIX y XX para crear un sitio de resistencia al olvido, un paisaje “animita,” donde homenajear a las víctimas de la violencia de distintos periodos. Se verá, por ejemplo, cómo Neruda, Sabella y Mistral han utilizado este tropo del desierto para dar forma a las voces silenciadas en torno a la explotación minera en Chile, lugar simbólico de la violencia, dolor y rebeldía, mientras otros, como Zurita, Rosenfeld y Agosín, herederos de esta tradición, acuden al paisaje chileno a partir del golpe de estado de 1973, para convocar las memorias oscurecidas de la violencia extrema de los años del gobierno militar y así crear un sitio del duelo para las víctimas muertas.

El paisaje de caídas y elevación del segundo apartado del capítulo, constituye una indagación en la figura de la caída abismal del dolor mudo de ausencias del poema de Agosín “San Pedro de Atacama” y en el cual se simboliza la expresión del duelo. Esta caída metafórica del poema representa una expresión metonímica de la pérdida indecible de seres queridos, que se

⁶⁶ En poemas como “Chacabuco,” “Chacabuco II,” “Las viudas de Calama” y “San Pedro de Atacama,” se crea la sensación de pérdida, muerte y soledad mediante un plano visual de ausencias, mientras los títulos aportan un punto referencial para los lectores, lugares en los que hubo campos de concentración durante la dictadura o donde se han encontrado y siguen encontrando restos de los cuerpos de víctimas. El plano visual de ausencias en estos poemas se refleja además en el plano auditivo mediante la multiplicación de silencios que producen un eco de pérdida.

identifican como las víctimas muertas de la dictadura. Dicha expresión da forma al encuentro con la memoria silenciada repetida, de acuerdo con la segunda etapa del proceso del duelo al que hace referencia Freud. Se verá cómo se inscribe la expresión de autocomprensión en los cerros del desierto que evocan las tradiciones de la cultura atacameña para así transformar el vacío de la pérdida y olvido en una ceremonia y espacio de homenaje para los extraviados de la dictadura, los detenidos-desaparecidos y sus familiares.

En el tercer apartado, el paisaje de aire y alucinaciones, se va a investigar la figura del desierto en cuya imagen hipnótica e ilusoria los signos no corresponden a los significados. Ahora bien, en vez de centrarnos en la desintegración del lenguaje y de la subjetividad dentro del abismo del olvido y pérdida, aspecto que remite a un discurso oficial que niega la presencia de los detenidos desaparecidos, nos interesa destacar en este lenguaje de paradojas y sinestesias la presencia iluminada y sonora de los muertos, concretamente, de las víctimas del campo de concentración de Chacabuco. De esta forma, el paisaje desértico nos revela la transformación del vacío de la profunda pérdida de vidas truncadas por la violencia dictatorial en una canción del duelo, un lamento, una queja de amor.

La cuarta y última sección de este capítulo se titula el paisaje de la madre y la memoria guardada que constituye una indagación en la subversión del simbolismo masculino del desierto mediante el uso de la personificación en el cual el paisaje desértico se transforma en la figura de una madre protectora. Este acto de transformación del paisaje en la obra de Agosín, enfatiza el dolor personal en la inmensidad de la pérdida de vidas que contiene un olvido y una ausencia irremediable. La calidad de la figura materna en el paisaje desértico lograda por la poeta crea un sentido de comunidad y consuelo, componentes múltiples de la expresión profunda del duelo.

2.1. El paisaje “animita”

Se ha establecido en el primer capítulo cómo *Lluvia en el desierto* forma parte de un corpus de obras artísticas chilenas post-golpe que acuden al paisaje para identificar el vacío de olvido en torno a la violencia del pasado chileno. Por ejemplo, en el análisis de la obra de Rosenfeld y la de Agosín, analizamos cómo se creaba un espacio silencioso e inmenso, sin límites, a través de los que contemplar este dilema y sus graves implicaciones sobre la identidad. Si bien la figuración del paisaje expresa en su simbolismo negativo un destino trágico para el sujeto; esto es la pérdida del sentido del lugar y la imposibilidad de asimilar el pasado violento. Al mismo tiempo la imagen del desierto crea un asidero para las memorias y el duelo, en cuyo centro florece un conocimiento esperanzado. Este paisaje “animita” se construye mediante un lenguaje indirecto, lo que Zurita acertadamente expresa en los siguientes términos:

“Análogamente, el lenguaje subvierte en la obra literaria su función y habla lo que no dice”
(22).⁶⁷

Antes de indagar en el paisaje “animita” en las obras post-golpe, con un enfoque en las obras de Rosenfeld y Agosín, es necesario dar un trasfondo sobre la relación entre la memoria y el desierto de Atacama, la que fundamenta el decir del desierto en el sentido geológico, arqueológico y astronómico, y, luego, la tradición literaria del desierto, de escritores como Sabella, Mistral y Neruda junto a otros artistas, que han establecido el Norte Grande, no sólo como “anti-paisaje” sino también como espacio de las memorias silenciadas; artistas chilenos, cuyas huellas y legado se pueden ver en las obras producidas después del golpe militar.

⁶⁷ Entre las obras que se han destacado están la de Lotty Rosenfeld (1979, 1980), el documental *Nostalgia de la luz* 2010 de Patricio Guzmán y el acto artístico en el desierto de Raúl Zurita (1993), por la representación del paisaje chileno.

El Norte Grande ha sido construido por los escritores del siglo XIX y XX como paisaje de soledad, dureza infernal, muerte y olvido, tal como se ha expuesto en el primer capítulo, no obstante es también un lugar de vida, y sobre todo, de memoria, una idea central en la obra poética de Agosín, cuya profundidad mostraremos a lo largo de este capítulo. El desierto como lugar de memoria se afirma en la misma geografía. El desierto de Atacama es el lugar más seco del mundo, con poderes de preservación tan fuertes que todavía muestra los remanentes de los primeros habitantes momificados, los más antiguos con una edad de 3,000 años (Veth, Smith, Hiscock, 244). Este poder de preservación del desierto se debe al clima hiper-árido y el alto grado de nitrato de salitre abundante en el desierto, que muestra en los Salares, evidencia de un mar antiguo (Ericksen, 367). El salitre en conjunción con la composición única de la tierra, crean unas características particulares a este desierto, como la “Piel y camanchaca,” donde el viento esculpe la superficie, conservando la misma forma por miles de años (Pankhurst, Hervé, 4-7).⁶⁸

El cineasta Patricio Guzmán elabora estas ideas en su documental, al que se ha hecho referencia a lo largo de este estudio, en el que muestra cómo el desierto de Atacama preserva miles de años de memoria geológica y arqueológica, donde se encuentran “peces y moluscos petrificados” de un antiguo mar, “dibujos precolombinos de pastores en las rocas,” “una tierra castigada, impregnada de sal donde los restos humanos se momifican y los objetos permanecen.” El documental de Guzman se enfoca no sólo en la idea de la arena como guardián de la memoria, sino también dirige su atención hacia el cielo de Atacama, por ser este el mejor lugar del mundo para la astronomía, la observación de las estrellas y planetas por los telescopios más poderosos

⁶⁸ También en el desierto de Atacama existe una neblina matinal en las zonas de la costa, conocidas localmente como las camanchacas que vienen del Pacífico, pero que, sin embargo, casi nunca producen lluvia (Pankhurst y Hervé 204).

del mundo. Nos llega así un conocimiento del pasado más lejano, del origen del sistema planetario, de “nuestro origen más allá de la luz.” Por ejemplo, se afirma que “el aire transparente, delgado nos permite leer en este gran libro abierto de la memoria hoja por hoja,” lugar que facilita el acceso a la memoria en su tierra y su cielo (*Nostalgia de la luz*). Sagaris reitera esta misma idea dirigiendo su mirada a la tierra en vez del cielo: “There’s nothing virgin or untouched about the Atacama. Rather, everyone and everything that has perished on its rocky plain or among its mountains of salt has left a mark” (7). En contraste, con esta extensa memoria geológica, arqueológica y astronómica, las expresiones artísticas de Sagaris, Guzmán y Agosín, muestran cómo Chile, a pesar de todo, ha olvidado su pasado más cercano. En su película Guzmán, habla del olvido de la marginalidad de los indios, de la explotación minera del siglo XIX, así como de un olvido central: el del golpe de estado de 1973, las víctimas del terror, los detenidos-desaparecidos y la tragedia individual y colectiva de la dictadura. En *Memorias del desierto* de Ariel Dorfman, también se expresa esta misma preocupación por el olvido del pasado reciente en Chile, de “esos hombres y mujeres perdidos, secuestrados en vida y también secuestrados en muerte por los militares” (25).

Mientras que Dorfman, con una prosa personal, hila las memorias ocultadas en el desierto de Atacama en un conmovedor retrato, el poemario de Agosín y el documental de Guzmán son reflexiones poéticas, meditaciones con sus pausas y silencios, sobre estas memorias silenciadas, negadas y ocultadas que se guardan en el desierto de Atacama y se nos revelan bajo su cielo. Son llamativas las semejanzas entre el poemario de Agosín publicado en 1999 y el documental de Guzmán de 2010. En las dos obras se retrata el desierto como lugar fronterizo que oculta y desvela las verdades del pasado. Ambas asumen la perspectiva de una mirada contemplativa

hacia el paisaje en cuya noche transparente tiene lugar una transformación por la que el olvido se imprime en un espacio, posibilitando así el recuerdo, el duelo y la esperanza de sanar.

De ahí que el desierto no sólo representa un espacio portador de las memorias del pasado geológico, arqueológico y astronómico. Por sus condiciones particulares de aridez y salitre en la tierra, se transparenta la Historia de aquellas memorias que se esconden, una de injusticias y de violencia que ha acaecido desde por lo menos la conquista en el siglo XVI. Se puede trazar un vínculo, además, entre la violencia y el territorio “apropiado” por los españoles, las compañías mineras extranjeras a partir de los finales del siglo XVIII y la dictadura (1973-1990). La película de Guzmán es evidencia de esta acumulación de eventos sobre un espacio, al documentar en los lugares reales las pistas preservadas por la tierra de salitre, como las capas de mineros e indígenas, de los trabajadores y sus viviendas que ahora son ruinas fantasmales; después del golpe de estado, los cuerpos de las víctimas de la dictadura y los remanentes de los campos de concentración, en el caso de Chacabuco, un antiguo campo de mineros.

Existe una creciente historiografía con óptica crítica sobre las violencias del estado chileno en el Norte Grande que elucida acontecimientos históricos que anteriormente fueron sumergidos en el silencio por los poderes del estado, como por ejemplo, la matanza de los obreros de la Escuela Santa María de Iquique en 1907.⁶⁹ Gómez-Barris afirma, no obstante, que es en el campo artístico de la producción cultural donde se hacen visibles y audibles las repercusiones de la violencia colectiva, no accesibles o vislumbradas por otros discursos, por

⁶⁹ Véase la investigación de Eduardo Deves sobre la historia de la masacre de los obreros de Santa María de Iquique en *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre: Escuela Santa María de Iquique*. Otros trabajos críticos de la violencia estatal incluyen: los trabajos de Sergio González (1995) “El poder en la chilenización de Tarapacá. Violencia y Nacionalismo” entre 1907 y 1950; la antropóloga, Carmen Mc Evoy (2010) *Armas de persuasión masiva. Retórica y ritual en la Guerra del Pacífico*; de José Antonio Pizarro (2002) “Norte Grande, de Andrés Sabella. Las ideas pivotaes de una obra epígonal en la literatura salitrera chilena.”

ejemplo, en torno a las experiencias personales de pérdida, trauma, fragmentación e inestabilidad (29).⁷⁰ La mirada poética dirigida hacia el paisaje chileno y específicamente el desierto de Atacama por escritores, artistas visuales y músicos no sólo ha convertido a Atacama en un espacio que guarda la memoria del pasado, sino, sobre todo, un espacio para proyectar estas voces e historias silenciadas. Dicha poetización del paisaje con el uso de la prosopopeya convierte el desierto en un espacio de olvido en el cual se refugian las múltiples voces que nos hablan.

El hecho de que el paisaje, o la naturaleza hablen, es algo que se ha escuchado de poetas a lo largo del tiempo según afirma Bachelard:

... la nature parlée éveille la nature naturante qui produit la nature naturée-qu'on écoute dans la nature parlante. Oui, comme l'ont dit tant de poètes, pour qui l'écoute la nature est parlante. (*L'air et les songes* 127)⁷¹

Aunque esta idea suele manifestarse en el lenguaje poético que proviene de la antigüedad, como figura poética, constituye una idea universal inscrita en las religiones del mundo, en los mitos y leyendas de varias culturas y tradiciones. Por ejemplo, los romanos y griegos consideraron los objetos y la naturaleza animados, simbólicos de distintas deidades con poderes sobrenaturales (Shapiro,12), mientras en el otro lado del mundo, los pueblos precolombinos en el mismo periodo compartían creencias animistas del paisaje, en su caso, en torno al valor más sagrado para ellos: la fertilidad (Van Kessel, 46).

⁷⁰ Sagaris en su viaje por el desierto de Atacama evoca las voces de antiguos grupos que han atravesado y poblado el desierto: “*the Incas, expanding their empire southward through the mauve coloured rocks; the Aymaras, the Chinchorros, the Atacamenians and the Diaguitas.*” También dedica un capítulo a la memoria de la dictadura bajo Pinochet y dos a la explotación minera de los siglos XIX y XX.

⁷¹ La traducción al inglés: “...nature as it is expressed awakens *natura naturans*, which in turn produces *natura naturata*, which is heard in nature that expresses itself. Yes, as so many poets have said, for anyone who listens, nature speaks” (98-99).

Sagaris nos ofrece una visión animada, si no animista, del desierto de Atacama en su libro *Bone and Dream*, en el que describe el viaje por el Norte Grande y la búsqueda de historias y secretos escondidos en sus piedras y arena. Con una visión de poeta, Sagaris nos habla del desierto de Atacama como un lugar que preserva el pasado en el que se proyectan voces. Escribe al respecto:

In the silence of the desert, voices ring out, echo hollowly, keen, wail, burst into unexpected peals of laughter. On my journeys and in my dreams I wander amongst the gardens of stones and gravel, the delicately carved and fitted rocks, fallen walls, salt crystals, mountains of salt, and the voices come to me clear as spring water, preserved by the Atacama, the Norte Grande, the Great North. (1)

Más adelante afirma:

For thousands of years, the bodies of those who ventured here shrivelled into the deserts surface of rock and bone, but their voices blended with the air. The desert is so silent that if you stand still, those voices come back to you, telling their stories ... (7)

Es interesante que al igual que Guzmán y Agosín, Sagaris conciba el silencio de Atacama como evocador de las voces de la memoria, en tanto que están preservadas en la arena, en las montañas de sal y en las piedras. La poética del desierto agosiniano crea un plano auditivo similar, el de un vasto silencio, enfatizado por medio del paisaje nocturno, una forma sagrada de silencio, que tal y como afirma Sagaris, suena con las voces del pasado, como los ecos de un tambor (56).

Tanto Agosín como Sagaris, Dorfman y Guzmán emplean la figura retórica de la prosopopeya para animar y transformar el desierto, evocando voces e historias ausentes u olvidadas de identidades extraviadas dentro de las narrativas de la Historia. Esta transformación

poética del desierto está íntimamente ligada a una tradición artística de protesta en América del Sur, evidente en el lirismo de poetas del siglo XX como el de Sabella, Mistral y Neruda, cuyos versos han contribuido a la tradición literaria del desierto en Chile a la que pertenece Agosín y Zurita, tradición abordada en el capítulo anterior. Tal y como se ha afirmado, algunos poemas de Sabella, Mistral y Neruda convocan el desierto de Atacama, figurado como un anti-paisaje, el que da forma a un espacio vasto y desolado, de dolor, silencio y soledad existencial. Sin embargo, estos poetas también conforman voces silenciadas de Otros en la Historia chilena de los siglos XIX y XX para crear un paisaje “animita,” un sitio para el duelo de las víctimas de injusticias y violencias. Por ejemplo, a través del uso de la prosopopeya, en la representación del Norte Grande, Sabella, Mistral y Neruda llaman la atención sobre las injusticias acaecidas en torno a la explotación minera, la violencia militar en contra a los obreros y la marginalidad de los indios, grandes olvidos de la sociedad chilena, según lo afirma Guzmán en su documental *Nostalgia de la luz*.⁷²

En el libro póstumo *Poema de Chile*, de la poeta Gabriela Mistral, al que se ha hecho referencia en el primer capítulo, se puede ver según la crítica Soledad Falabella, “un rico y complejo discurso de la nación, un recorrido moral y geográfico de Chile” (*¿Qué será de Chile en el cielo?* 12). Este libro crea una geografía imaginaria, espejo fantasmagórico del paisaje chileno. Esta dimensión espectral del desierto se produce en el poema, “Noche de metales,” un largo poema de ocho estrofas, en el cual los metales del desierto se vuelven fantasmas que esclavizan y hieren al pueblo dormido; el trasfondo es una crítica a la explotación minera en el

⁷² El poeta chileno Andrés Sabella (1912-1989) natural de Antofagasta en el Norte Grande chileno, también participa en esta poética del desierto de forma parecida a Neruda y Mistral.

desierto de Atacama y su relación con las armas utilizadas en las guerras, que llegó a su apogeo en el siglo XIX y XX:

Dormiremos esta noche
sueño de celestes dejos
sobre la tierra que fue
mía, del indio y del ciervo,
recordando y olvidando
a turnos de habla y silencio.

Pero todos los metales,
sonámbulos o hechiceros,
van alzándose y viniendo
a raudales de misterio
hierro, cobre, plata, radium-
dueños de nosotros, dueños.

Son lameduras azules
que da la plata en los pechos,
son llamaradas de cobre
que nos trepan en silencio
y lanzadas con que punza
a las tres sangres, el hierro. (17)

El poema se inicia con un sueño nostálgico de la voz poética junto al niño atacameño en la pampa, lugar que recuerda y olvida un pasado primigenio de Chile que ya no existe, “... tierra que fue / mía, del indio del ciervo.” El sueño rápidamente se torna una pesadilla al encarnar el mal en el mismo desierto que amenaza a los sujetos. En la segunda estrofa se sabe cuál es el mal, cuando escribe, “-hierro, cobre, plata y radium- / Dueños de nosotros, dueños,” una referencia a los metales explotados económicamente en Chile desde la colonización de los españoles que culminó en el siglo XIX y XX por compañías extranjeras. Aquí se percibe una crítica de la explotación minera que según la voz lírica, son los dueños del pueblo, robando la tierra que antes “fue / mía, del indio y del ciervo.” Con el uso de la personificación, los metales se vuelven “sonámbulos o hechiceros,” que vienen a dañar la tierra y engañar y herir al pueblo, una idea dramatizada por las imágenes de la tercera estrofa cuando escribe, “son llamaradas de cobre/ que nos trepan en silencio/ y lanzadas con que punza/ a las tres sangres, el hierro.” Que la acción personificada de los metales que trepan y buscan herir a los sujetos, se presenta en el momento de la noche, sugiere un daño desapercibido por el silencio habitual en que está envuelto este paisaje.

Al igual que se ha señalado en el primer capítulo, Mistral crea un anti-paisaje mediante la representación del desierto, un espacio de dolor, silencio y violencia, pero a la vez este lugar recuerda un tiempo primigenio más feliz. El uso de la personificación o prosopopeya que anima los metales del desierto, convirtiéndolos en una figura amenazante, en el fondo representa una crítica a la sociedad chilena, de una ideología capitalista de la explotación minera y un legado de la colonización, que ha herido y sigue dañando al pueblo chileno, según la voz lírica. Esta larga Historia dolorosa de explotación por parte de compañías extranjeras y la relación entre los

metales y las armas de las guerras, hace a la voz lírica sentirse una vagabunda sin lugar, desposeída de su propio territorio al mismo tiempo que crea un sitio literario para el duelo.⁷³

La cantante y folklorista chilena, Violeta Parra, expresa otra dimensión al dolor y soledad del Norte Grande tan presente en los versos de Mistral.⁷⁴ Con su canción “Run run, se fue pa’l norte,” aborda la dura vida de la mujer abandonada pero también se podría pensar que expone la experiencia de separación cuando los obreros se iban a trabajar en las minas, dejando a la familia atrás: “Run-run se fue pa’l Norte, / no sé cuándo vendrá. / Vendrá para el cumpleaños/ de nuestra soledad.” Esta canción popular capta el lamento de las mujeres del Norte mediante la vastedad del paisaje, un vacío de soledad: “al medio hay un abismo / sin música ni luz, / ay ay ay de mí.” En otra canción, “Los hambrientos piden pan,” Parra retrata la necesidad de irse al Norte a trabajar en las minas para poder ganarse la vida, lugar de aflicción y grandes decepciones donde las condiciones de vida quitan no sólo la libertad sino la voz: “Cuando fui para la pampa / llevaba mi corazón / contento como un chirigüe, / pero allá se me murió, / primero perdí las plumas / y luego perdí la voz, / y arriba quemando el sol” (121).

Los versos de Mistral y las letras de Parra expresan una preocupación similar a la que se encuentra en la obra de Andrés Sabella, cuya narrativa y poesía ha contribuido a crear la imagen infernal del Norte Grande, tal y como se ha expuesto en el primer capítulo. Sabella publicó *Norte grande. Novela del salitre* en el año 1959, libro que provocara una gran controversia entre los

⁷³ Es interesante que Mistral escribiera este libro desde la condición de auto exilio, desde el cual expresaba un gran dolor por sentirse siempre marginada y excluida de la sociedad chilena (*¿Qué será de Chile en el cielo?* 12).

⁷⁴ Las canciones de Violeta Parra se insertan en este mismo discurso de resistencia al olvido y denuncia de la explotación e injusticias desde la colonización en particular hacia el indio, tal como se expone en su canción “Arauco tiene una pena.” También acude a la dureza de la vida nortina y las injusticias en algunas canciones como “En el norte corrió vino,” en el cual el lamento se dramatiza con los versos: “En el norte llora un ojo/ como boca de volcán. / Todas las telas tejidas / y las que otros tejerán/ no alcanza para el pañuelo, / pañuelo para llorar” (1964).

críticos de la época por contar la historia del movimiento obrero en el Norte.⁷⁵ En su novela, que, como dice en la contraportada es un “libro-sinfonía que se sostiene en un bello lenguaje y en la verdad de la historia, el paisaje y las vivencias profundas del propio autor,” Sabella acude a la prosopopeya para animar el desierto de Atacama y así hacer palpable el espacio infernal de los obreros durante la era del salitre: “La pampa estira su longitud de mesa macabra ...” (19), dice el narrador, estableciendo así la atmósfera fúnebre en la cual sucederán las tragedias. “La pampa”, cuenta el narrador más adelante, “se trocaba, negra y dura, en un dédalo desnudo donde la confusión provenía de su misma horrible monotonía” (53). En el poema “El norte de Chile,” del poemario *De hombre de cuatro rumbos* (1966) del mismo escritor, éste acude al mismo recurso poético al cantar: “Es la tierra donde la piedra habla a las piedras, / donde un corro de piedras va de sí hasta lo infinito” (119). Más adelante, los lectores se dan cuenta que este coro de piedras representa los mineros explotados en la pampa: “El viento pampino, / correo de los mineros / que gritan su esperanza al oído de azar. / ¡Patria salitral, patria del cobre anegado en su misma sangre!”(119). Sabella recobra en su novela y poesía las grandes injusticias que sufrieron los obreros y sus familias, como por ejemplo, el hambre que llegó a un extremo a finales del siglo XIX y la violencia hacia los obreros cometidas por el ejército; sobre este último aspecto se hablará más adelante. Pero también identifica el lugar infernal como espacio de esperanza y sentimiento solidario y rebelde como se puede ver en los versos citados arriba. La lucha obrera eran las semillas, según cuenta el narrador de *Norte Grande*, del sentimiento revolucionario en Chile en el siglo XX (270).

⁷⁵ Ver la página web Memoria chilena: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=sabellanorte grande>

De forma parecida a Mistral y Sabella, Neruda personifica el desierto de Atacama para dar voz a las injusticias asociadas con la explotación minera. El poeta de Parral se enfoca en las condiciones miserables de los obreros de las minas durante los siglos XIX y XX. En opinión del crítico Mauricio Ostria, existe una distancia entre el hablante y el desierto en la obra nerudiana que a veces se supera por el sentimiento solidario con las luchas obreras, el vivir difícil y precario de la gente en medio del desierto. Ostria lo percibe como “un acto de amor,” idea a la que se ha aludido en el primer capítulo (4). Ese imaginario del desierto personificado se ejemplifica en el poema “Los hombres del nitrato” del *Canto general* en el que Neruda escribe:

Yo estaba en el salitre, con los héroes oscuros
con el que cava nieve fertilizante y fina
en la corteza dura del planeta,
y estreché con orgullo sus manos de tierra.
Ellos me dijeron: “Mira,
hermano, cómo vivimos,
aquí en ‘Humberston’, aquí en
‘Mapocho’,
en ‘Ricaventura’, en ‘Paloma’,
en ‘Pan de Azúcar’, en ‘Piojillo’.
Y me mostraron sus raciones
de miserables alimentos,
su piso de tierra en las casas,
el sol, el polvo, las vinchucas,
y la soledad inmensa. (453)

En este poema, la vida dura y llena de miseria de los obreros se retrata mediante los rasgos del paisaje hostil, rudo y solitario del desierto de Atacama. Es decir, la personificación del desierto se manifiesta mediante la figura corporal de los obreros y sus condiciones difíciles que confluyen con el paisaje desértico.⁷⁶ Pero, al llamarlos “héroes oscuros” humaniza a los obreros y les devuelve la dignidad robada por unas condiciones laborales inhumanas que Guzmán asemeja a la esclavitud (*Nostalgia de la luz*). De esta manera, el desierto nortino, en este poema, se transforma en un decir de resistencia, a medida que revela la injusticia de la vida dura y precaria de los obreros y a la vez que devuelve un sentido de dignidad a estas personas.⁷⁷

Uno de los eventos de dicha injusticia fue la matanza de la Escuela Santa María de Iquique, una masacre contra los obreros cometida por el ejército de Chile el 21 de diciembre de 1907. Un número indeterminado de trabajadores del salitre de diversas nacionalidades se pusieron en huelga nacional por las condiciones inhumanas en las que se encontraban sometidos. Su acto de rebelión, fue castigado por el ejército con el asesinato y desaparición de los cuerpos. Este evento trágico se retrata de forma dramática en el poema de Neruda titulado “Las masacres” que representa las tumbas anónimas:

Pero entonces la sangre fue escondida

Detrás de las raíces, fue lavada y negada

⁷⁶ Ostria destaca que en las imágenes solidarias con los mineros y obreros del norte, el poeta incorpora un proceso de vegetalización y “acuatización” en el imaginario del desierto que inserta una perspectiva personal en el que establece una identificación con las luchas obreras (6).

⁷⁷ El nitrato se conocía en el siglo XIX como el oro blanco, explotado para hacer fertilizantes y pólvora para las armas. La industria del nitrato era dominada por compañías extranjeras, tal y como Humberstone, una compañía americana. Al finales del siglo XIX y aun entrando el nuevo siglo, en el año 1907, todavía no habían leyes laborales para proteger los derechos de los obreros (Sagaris, 164-176). Escribe Sagaris: “Companies did as they pleased, and while there was growing tension between foreign interests and the Chileans themselves, the foreigners had the capital and the technology to develop Chile’s new ‘properties,’ and the national treasury was glutting itself on taxes, creating a strong incentive for the country’s oligarchy and its politicians to keep the nitrate operations running very much as they had for the past thirty or forty years” (179-180).

(fue tan lejos), la lluvia del Sur la borró de la tierra
(tan lejos fue), el salitre la devoró en la pampa:
Y la muerte del pueblo fue como siempre ha sido:
como si no muriera nadie, nada,
como si fueran piedras las que caen
sobre la tierra, o agua sobre el agua. (452)

Neruda nuevamente personifica el desierto de Atacama, el lugar infernal de lejanía, el que traga la muerte, “el salitre la devoró en la pampa.” Más adelante en el poema, sin embargo, el desierto llega a proteger la memoria y dignidad de las víctimas de las masacres, “los valerosos de la pampa / los capitanes del silencio” (452).⁷⁸ Este poema de Neruda es un grito en contra de la injusticia de la masacre de 1907 cometida por el ejército y olvidado por la sociedad, una anticipación inquietante de los eventos que ocurrirían unos 66 años más tarde con el golpe de estado del año 73.⁷⁹ Junto a Neruda, el grupo musical Quilapayún también retrata este episodio histórico de violencia en el desierto y lo populariza en su disco *Cantata de Santa María de Iquique* del año 1970, un conjunto de canciones de homenaje a las víctimas de la masacre. Curiosamente, la aptamente titulada “Canción final,” advierte en sus letras que una masacre como la acaecida en 1907 podría pasar de nuevo: “Quizás mañana o pasado / o bien, en un tiempo más, / la historia que han escuchado / de nuevo sucederá. / Es Chile un país tan largo, / mil cosas pueden pasar / Si es que no nos preparamos resueltos para luchar.” De nuevo encontramos una triste anticipación de una violencia de estado que se repite: sólo tres años

⁷⁸ Ver la página web: <http://www.quilapayun.com/index0.html>

⁷⁹ En *Norte Grande*, Sabella expone varios momentos históricos de violencia en contra de los obreros y escribe “La pampa destella, como una mano con cinco dedos ensangrentados: huelga de Tarapacá, en 1890; baleo de Antofagasta, en 1906; matanza de la Escuela ‘Santa María’ de Iquique, en 1907; sangramiento de ‘San Gregorio’, en 1921; y masacre de ‘Coruña en 1925” (107).

después irrumpió una violencia de escala mucho mayor, el golpe de estado con el apoyo militar de Estados Unidos.

Mistral, Sabella y Neruda personifican el desierto de Atacama para dar voz a una memoria silenciada oficialmente por el gobierno chileno en torno a la explotación minera y las condiciones inhumanas de los obreros. Sus versos, además, delinean una conexión entre la violencia en contra de los obreros del Norte y el golpe de estado del año 73, relación que la antropóloga americana, Lessie Jo Frazier explora en su libro, *Salt in the Sand. Memory, Violence, and the Nation-State in Chile 1890 to the Present* (6). El militar chileno, actuando en nombre del “bien económico” del país y las compañías extranjeras, ha tenido, según la crítica, el papel oficial de ser guardián de la memoria de la nación desde el siglo XIX. Frazier cuestiona en la introducción, cómo es posible que los militares han mantenido este papel frente a eventos de violencia cometida por el estado a lo largo de un siglo (6). Poetas como Mistral, Sabella y Neruda han empleado la prosopopeya de la imagen del desierto para resistir este discurso oficial que oscurece distintos aspectos y eventos históricos. Sin profundizar en la poética de cada autor, se puede notar que en cada poema se emplea este recurso poético de forma distinta en relación con el paisaje desértico, lo que a la vez ilumina la complejidad de esta figura retórica y vislumbra su íntima conexión con la temática de la memoria y su imperativo para poder crear un sitio de resistencia y duelo ante los páramos de olvido y negación.

Como se ha aludido anteriormente, las obras producidas después del golpe de estado, como las de Rosenfeld, Zurita y Agosín, se inscriben dentro de la tradición artística popular de denuncia y protesta en Chile. Las artistas post-73 retomarían este mismo recurso poético de la prosopopeya para, mediante el paisaje chileno, dar voz a una presencia ausente, de víctimas de la violencia y del olvido en el contexto de la violencia de la dictadura. Sin embargo, tal y como se

ha señalado en el primer capítulo, de acuerdo con la afirmación de Zurita, en las obras producidas durante la dictadura no se hace patente la oralidad tan característica del lirismo de Neruda, Sabella y Mistral ni mucho menos de las canciones populares de Violeta Parra y el grupo musical Quilapayún. Los rasgos coloquiales se eliminan por completo en algunos gestos artísticos neovanguardistas del grupo CADA, como las de Rosenfeld y Zurita, mientras las obras de Agosín y Guzmán se sitúan a medio camino, manteniendo en los dos casos una estética sin adornos donde el plano auditivo de silencio toma un papel central en su estética visual y escrita.

A pesar de las diferencias percibidas entre dichos artistas post-golpe, en todos los casos se puede ver que en el silencio de lo no dicho, los significados implícitos adquieren un papel central para dar voz y presencia a una ausencia; la pérdida de las vidas multiplicadas está inscrita en el paisaje chileno. Esta idea se manifiesta de forma dramática en el acto artístico de la neovanguardista Lotty Rosenfeld, “Una milla de cruces sobre el pavimento” (1979, 1980) que se analizó en el primer capítulo. Se ha afirmado en el Capítulo I que mediante esta obra artística, en la cual la artista altera un signo de tráfico para transformarlo en cruces con cintas de tela en el pavimento urbano durante la dictadura, Rosenfeld logra, según Ivelić y Galaz, “una resistencia óptica a un signo concreto de carácter visual, resistencia que se expande metonímicamente al cuestionamiento de todos los signos y, por ende al código completo” (366). Además de dar visualidad al desfase del lenguaje en el contexto represor del gobierno militar, Rosenfeld crea una obra sin límites donde los signos de la muerte y de la pérdida de vidas se multiplican de forma metonímica por el paisaje real, lo que llama la atención a los detenidos-desaparecidos e implican al régimen dictatorial. Al ubicar cruces en un lugar inesperado sobre el pavimento se vislumbra la prohibición del duelo, esto es, la carencia de reconocimiento de estas vidas perdidas sin tumbas, las confiscaciones de identidades de los detenidos-desaparecidos por la violencia de

la dictadura, creando así, un espacio de reconocimiento de estas vidas. De esta manera, actos artísticos como el de Rosenfeld se insertan en la tradición popular y la cultura oral de las animitas para protestar una muerte injusta y violenta y crear un sitio del duelo. Las cruces, en un lugar inesperado en medio de la carretera, son una especie de animita sin cuerpo, en la medida que protestan la violencia y crean un espacio de duelo para los detenidos-desaparecidos. Es más, este acto artístico llega a representar un logro, ya que permite transformar el símbolo de la cruz en un signo cultural de los derechos humanos. Como afirma Gómez-Barris, Rosenfeld estará en la base de movimientos de resistencia posteriores:

The cross makes an important historical reference, one that international visitors might perceive as religious, but which operates within Chile's history of dictatorship and resistance. Meaningfully, the cross summons the slogan 'Nunca +,' meaning "Never again" or 'No more,' that was popularly used by the human rights movement during the military dictatorship. This resonant symbol, originally designed by artist Lotty Rosenfeld, was utilized by a growing human rights movement in Chile in need of a quick way to register opposition in urban areas under surveillance. (62)

El gesto artístico de Rosenfeld inició un nuevo uso de este símbolo, utilizado por el movimiento de resistencia en contra de la violencia dictatorial, no sólo en Chile sino en otros países de América del Sur donde se instalaron regímenes autoritarios. De este modo, la obra de Rosenfeld, la que da voz a una pérdida y muerte multiplicada infinitamente en un espacio sin sentido, se transforma en signo de esperanza, de resistencia y duelo, no sólo por el significado de dolor y redención encarnado en el simbolismo religioso de la cruz, sino, sobre todo, por convertirse en signo cultural de resistencia al gobierno militar con el significado de "nunca más." Es así como

el gesto artístico de Rosenfeld crea una poética de prosopopeya, un paisaje que adquiere una significación múltiple de potencialidades implícitas en el acto de dar voz a los desaparecidos, transformando el paisaje silencioso en una expresión del duelo y resistencia.

De forma similar a la obra de Rosenfeld, Agosín transforma el paisaje chileno, en este caso el desierto, para dar voz a una ausencia que clama, la de los ausentes, detenidos-desaparecidos bajo la dictadura. Si bien el símbolo de la cruz aparece a menudo en los poemas de Agosín como símbolo de duelo y resistencia, en el corto poema, “La muerte de Atacama,” es el mismo desierto que se transforma en un paisaje “animita,” un sitio para la denuncia y la expresión del duelo:

No era piadosa la muerte
del desierto
llegaba inoportuna, estridente,
acechaba a los más débiles,
a los incautos,
tendida en una cama de flores
a la orilla de los caminos sinuosos
que era un solo e interminable paraje
mentiroso
en el más hipnótico de los horizontes. (69)

La escena irónica creada por la voz lírica en este poema personifica la muerte con la figura del desierto de Atacama, una materia vacía que ya se considera muerta, dando así el efecto de una doble muerte. El hecho de que la muerte “no fuera piadosa” y de que “llegara inoportuna, estridente,” nos hace vincular el evento con la violencia de la dictadura y las miles de víctimas

asesinadas por parte del ejército. Pero esta imagen del desierto es paradójica en tanto que se encuentra “tendida en una cama de flores” para expresar un espacio de homenaje, un sitio del duelo de esta pérdida múltiple, una imagen que funciona de forma parecida a la cruz en la obra de Rosenfeld. No obstante, esta “cama de flores” se encuentra en otro desierto, “a la orilla de los caminos sinuosos / que era un solo e interminable paraje / mentiroso / en el más hipnótico de los horizontes” (69). Los versos del final del poema ponen de relieve el olvido y el discurso de la negación de las identidades de las víctimas por el estado, idea que se ha expuesto en el apartado “El paisaje de apariencias y espejismos” del capítulo anterior, creando así una imagen palimpsesto, donde el desierto que muere, se encuentra en otro desierto, lo que multiplica de forma metonímica el signo de olvido y pérdida de vidas. Esta multiplicación por tanto, al igual que se ha identificado en la obra de Rosenfeld, representa la repetición metonímica de una memoria silenciada, convirtiendo la figura del desierto en un sitio y expresión del duelo.

Por tanto, el paisaje chileno, en las obras de Rosenfeld y Agosín, se transforma mediante la prosopopeya en un espacio investido de sacralidad por las voces de ausencias y de los ausentes, para dar forma a una pérdida de vidas y convertirse en signo de un olvido. Ante todo, lo no dicho converge con lo explícito del paisaje para dar voz a las memorias silenciadas. Este paisaje de las ausencias y silencios tal como se ha explicado, da forma a lo indecible de la violencia, al carácter infinito e inefable de la derrota así como la confiscación de identidades.

Los nombres e imágenes geográficas junto con los signos culturales, lo aparente y expresado, aportan el contexto referencial de la dictadura en Chile y convocan una memoria cultural en la cual se inscriben los ritos del duelo. En el poema “La muerte de Atacama,” citado arriba, se puede ver cómo en el punto de intersección entre lo no dicho y lo dicho emerge una voz para hablar del desierto como un sitio donde conmemorar las vidas perdidas. Así en el verso

“tendida en una cama de flores” (69) se recrea el espacio indecible que es difícil de nombrar, tanto como de ser recuperado. Se ha visto anteriormente cómo el desierto de los extraviados dibuja una ruta llena de disonancias y roturas, pero que camina desde el olvido, desde las estructuras de lo desconocido a una política de duelo mediante el nombrar y reconocer; esto es un encuentro entre lo no dicho y lo dicho que crea una voz múltiple que habla, evidente en el poema “La muerte del desierto Atacama.” Como recordatorio representa un lugar para el duelo.

En esta sección se ha examinado cómo distintos artistas de diferentes épocas y con diversos medios han utilizado la personificación para animar el paisaje chileno e iluminar lagunas olvidadas de la Historia chilena. Varios poetas, músicos e intelectuales comparten una visión del desierto de Atacama como sitio de las memorias silenciadas, un lugar animado por las voces de resistencia al olvido y las injusticias. Se ha hecho explícito además que el uso de la prosopopeya no sólo da voz a la ausencia y a los ausentes, sino también crea un sitio de homenaje, una “animita literaria” para el duelo. A partir de esta idea, interesa investigar en más profundidad cómo Agosín modela este paisaje que habla, en el cual se inscribe la expresión del duelo.⁸⁰ En base a la definición de la prosopopeya de Paxson, por la que varias técnicas retóricas operan como substrato a esta meta-figura, en los siguientes apartados se tratarán los distintos recursos poéticos que emplea Agosín, como la paradoja, que en la base de la poética agosiniana, y en conjunción con la metonimia, la sinestesia y el símil, proyectan la voz del desierto y

⁸⁰ Se ha tratado de demostrar mediante el estudio de la representación del desierto de los extraviados, la expresión múltiple de la pérdida y el olvido incursionado por la violencia de la dictadura, desierto que sin embargo contiene esperanza al dar espacialidad al vacío, desierto que alumbra a los extraviados y los guía a un encuentro. En Agosín, se trata de un lugar, en el que la desnudez, el silencio y la noche del desierto permiten escuchar las voces silenciadas, desierto fronterizo y límite que revela y oculta, jugando dentro de un lenguaje de paradojas. Este dilema de ausencia y silencio se debe, en primer lugar a las vidas perdidas, las cuales no se pueden recuperar, y en segundo lugar, a un espacio inefable, más allá de una identificación lingüística, ideas elaboradas por Caruth y Nichanian.

revelan, como si de oráculos se tratara, un conocimiento poético sobre la expresión y el dilema de la memoria y el duelo en el contexto de la violencia dictatorial y su “after-life.”⁸¹

2.2. El paisaje de caídas y elevación

El objetivo del presente apartado es investigar la figura del paisaje de caídas y elevación mediante el poema “San Pedro de Atacama,” nombre de una ciudad en el Norte Grande, el que establece un vínculo referencial a la dictadura en Chile, puesto que todavía se encuentran los cuerpos de las víctimas de la dictadura en este lugar y sus alrededores (*Nostalgia de la luz*). En este poema se percibe una sensación de caída desde la altura de los cerros como expresión del duelo por los muertos. Sin embargo, a la vez, el poema expresa esperanza y fe detectada en la visión amplia desde las alturas, una sensación de elevación que sustenta al sujeto poético.

Se estudió la forma del vértigo y abismos en la representación del desierto de los extraviados en el capítulo anterior, en el cual se afirmó que el sueño de la caída y la noche, según Bachelard, expresa el terror a la muerte a la vez que muestra el movimiento dinámico de la imaginación, un vértigo hacia arriba que, según el análisis del poema “La noche del desierto,” resiste el olvido. Esta transformación reside en el acto de dar forma a una imagen (la noche y el abismo) y una sensación de vértigo, al gran vacío del olvido y de la pérdida de un sentido del lugar. De este modo, la noche, la caída y el vértigo, concebidos como “sueño,” transforman un signo de olvido abismal en expresión de las memorias silenciadas, en la que se inscribe el proceso del duelo. Aunque en el capítulo anterior me enfoqué, sobre todo, en la imagen visual del desierto de los extraviados, los vértigos y abismos, las apariencias y espejismos de su pasaje

⁸¹ Utilizamos el término de Gómez-Barris para referir a las graves repercusiones psicológicas de la violencia militar que persisten en el presente (6).

desnudo, en el último apartado de silencios y hallazgos, en el que se aborda la representación de la mujer extraviada en los poemas, se ha elaborado más la representación del campo auditivo y del vasto silencio del paisaje. Dicho silencio, tal como se ha visto en el análisis, permite al sujeto escuchar los llamados del desierto, llamados que delinean una ruta desde el olvido hacia un encuentro con los vestigios de la memoria. Tal y como se ha explicado, el campo auditivo en el libro, un vasto silencio, aún más penetrante por la noche paradójicamente permite escuchar los sonidos, ver y palpar la presencia de las víctimas olvidadas, los desaparecidos- los muertos. Este silencio y la noche transforman el lugar limítrofe del desierto en un espacio místico, deshaciendo los límites entre la tierra y el cielo, la vida y la muerte, desafiando la percepción e imaginación. Esta idea se ejemplifica en el poema “La otra voz” cuando escribe, “La voz del desierto se escucha mejor en la noche, / cuando las estrellas pululan entre la arena que es un / mar sin agua” (28). Es así como en la obra de Agosín la memoria silenciada y el proceso de duelo no se expresan sólo de forma visual sino de modo auditivo, mediante el paisaje de silencio en el que se distinguen y reverberan los sonidos de pérdida y remembranza. Según el audio-ecólogo, Gordan Hempton, el silencio revela la verdad de un lugar. Es decir, el silencio de la naturaleza, fuera del ruido urbano, hace posible escuchar lo que normalmente se tapa (“Silence” *Tapestry* CBC Radio. 17 Aug. 2012).⁸²

Estas ideas se dramatizan en el poema titulado “San Pedro de Atacama.” Sin lugar a dudas, los títulos de varios poemas como éste, proporcionan un punto geográfico referencial en el desierto de Chile y así toman un papel importante al nombrar la violencia, o sea nombrar en el sentido de identificar. En el caso del poema “San Pedro de Atacama,” el punto referencial traza

⁸² Escuchar el episodio aquí: www.cbc.ca/.../episode/2012/08/17/silence-1/-10k-2012-08-17

una conexión con el desierto de Atacama, en el que todavía se encuentran los cuerpos de las víctimas de la dictadura (*Nostalgia de la luz*). A la vez que constituye un lugar real donde hubo violencia y terror, este pueblo conjura signos culturales e históricos, cuya cosmovisión forma parte integrante de la expresión del duelo y resistencia al olvido en el poema.⁸³ Richard afirma que durante la dictadura, se destruyeron y se distorsionaron los signos sociales, culturales e históricos (*Margins and Institutions* 17). La crítica sostiene además que las manifestaciones culturales dentro del arte de la resistencia, trataron de “*refamiliarizar* el destinatario del arte con su legado cultural, para remediar así los efectos de *extrañamiento* causadas por el traumático surgimiento de lo desfigurado y de lo irreconocible en el campo de visión histórica de la dictadura” (Itálicas en el original *La Insubordinación de los signos* 24). La obra de Agosín participa de esta reconexión con el legado o patrimonio cultural, aunque en este caso se trata de un legado marginado de la tradición nortea.

En este poema se observa que aún el título, nombre de un pueblo en Atacama, restablece signos culturales inscritos en los lugares geográficos que son importantes para el rito del duelo, para crear un sentido de comunidad que resiste el olvido. San Pedro de Atacama, situado entre siete oasis en la provincia del Loa de la región de Antofagasta en Atacama, fue fundado hace 11,000 años por habitantes precolombinos, los atacameños. Sagaris reflexiona sobre este pueblo cerca de Chuquicamata, la mina de cobre más grande del mundo, y afirma que para los hombres que vinieron a este pueblo en búsqueda de trabajo, fue como llegar a una prisión: “... most found themselves forced into an island existence, the oasis as prison surrounded by hundreds of square

⁸³ Agosín describe su viaje al norte de Chile y habla sobre su estancia en San Pedro de Atacama donde sentía la presencia de espíritus en una época cuando todavía no se había convertido en un centro turístico (Tamara Schürch. Entrevista a la autora, octubre 2011).

kilometres of rock without a blade of grass or bird, a land where only the wind lives and roams freely, killing and keeping its own counsel, tossing sand into curious eyes” (52). Transformado en una atracción turística por su museo arqueológico y sus asombrosos paisajes montañosos, San Pedro de Atacama se ubica en la antigua ruta de los Incas, ruta mercantil y lugar transitorio donde los viajeros descansaban en su travesía por el desierto (Silva, 166-167).

Este pueblo, además, se ubica en el altiplano del desierto donde existen barrancos en las montañas y un valle llamado El Valle de la Muerte. El altiplano de esta región alcanza, en algunos sitios, más de 4,000 metros de altura, lugar que provoca náuseas en viajeros no climatizados, una condición conocida en Atacama como “puna,” la enfermedad de las alturas (Aarons, Vita-Finzi, 54). Así, a diferencia de los dos poemas del capítulo anterior, la noción de vértigo en “San Pedro de Atacama” se inspira en la geografía montañosa del lugar real y sus “cerros de sal” que evoca la memoria cultural atacameña. La perspectiva de la voz hablante surge de la altura de este altiplano, a medida que describe un paisaje visual de “cerros y sus sombras / aguileñas,” poema que produce una estética de vértigo no sólo visual, sino también auditivo a través de la acumulación de versos cortos que, como una caída, enfatiza el sentido de pérdida que se desencadena en la multiplicación de los silencios:

Aparecen guirnaldas vestidas color malva
como el color de la fe.
Es el color de los
cerros y sus sombras
aguileñas,
despiadadas,
ausentes.

En el cementerio
del desierto
el viento preside
sobre las tumbas:
aúlla, murmura y cobija,
el viento salino,
el viento desgarrado y veloz.

A lo lejos se escuchan
las flores de papel
crik crik.
Tac tac,
a lo lejos se escuchan
las campanas de hierro. (99)

Si se detiene la mirada en la distribución tipográfica del poema, que combina los versos de una o dos palabras, parece producir una especie de caída, o vértigo visual. Este sentido de caída se refleja en el sentido de sustantivos como “sombras,” “ausentes,” “cementerio” y “tumbas” que dibujan un paisaje de ausencias y pérdidas permanentes por acumular señales de la muerte. Esta sensación de caída expresa el dolor de la pérdida de un ser querido, la caída de las lágrimas o el

llanto de la voz lírica.⁸⁴ Además, la figura del “viento desgarrado y veloz” en el desierto recuerda las oraciones del escritor chileno Andrés Sabella cuando escribe:

Las huellas no duraban demasiado. El viento no lo permitía. .. La pampa no deseaba ningún recuerdo. El viento, su maestro de olvido, no cesaba en su ardor. Así, también sucedía con los hombres. Se les veía un instante y, luego, desaparecían. (*Norte Grande* 52)

Pero este paisaje no sólo refleja una caída abismal por el olvido y el dolor de la pérdida del ser querido, sino una esperanza que se percibe en la visión desde las alturas y, como dice el poema, en el color malva de la fe. De ahí resulta interesante que en la cosmovisión atacameña, las personas que están de luto, “plantan” sus muertos y, de acuerdo a su creencia, viajan por dentro de las montañas hacia la cima donde la generación próxima nace (Jacobs, 70).⁸⁵ Así, a la vez que el desierto simboliza una caída de dolor, un espacio para llorar la pérdida de vidas, también simboliza un paisaje de esperanza hacia la vida, una trayectoria cíclica donde los muertos simbolizan la vida de una nueva generación. Así, la expresión del duelo conlleva una fe que sustenta la voz lírica y le aporta una esperanza.

Ahora bien, al enfocarse en el plano auditivo del poema, se evidencia que al colocar pocas palabras en cada línea, se multiplican los espacios de silencio, para crear la sensación de un lugar donde abunda el dolor mudo, y que sólo se escuchan los sonidos del viento, de las flores de papel “crik crik. / Tac tac,” y las campanas de hierro a la distancia. Pero esta misma distribución tipográfica de los versos que crea un espacio auditivo vasto y despojado, también

⁸⁴ Es interesante que Sagaris percibe la presencia de voces entre las montañas de San Pedro de Atacama que hace eco a la misma sensación que describe Agosín. Escribe, “Voices stream down the mountain toward me, like a light breeze, stirring my hair (which the sun sets aflame), making me shiver. If we stop looking for the remains of the dead, we will find what survives of the living, still here, invisible, and present as the elements” (83).

⁸⁵ Los atacameños desde 3000 B.C tenían complejos ritos de luto para enterrar a los muertos (Jacobs, 70)

produce una especie de eco o reverberación en el sonido de las flores de papel y el sonido de una campana, los cuales marcan la ausencia, la pérdida, multiplicándose dentro del vasto silencio. Esta multiplicación metonímica de la ausencia y pérdida, por tanto, refleja no sólo la presencia de la memoria sino su repetición, el acto de recordar múltiples veces, necesario según Freud para llegar a la tercera etapa de elaboración o superación de la pérdida.

De esta manera, al igual que el color malva de los cerros representa la fe y una esperanza dentro de este paisaje, el sonido de las flores de papel que adornan las tumbas en el desierto de Atacama y el sonido de las campanas al final del poema, nos señalan que este silencio, no sólo simboliza el dolor de la pérdida sino la expresión de fe de la voz lírica. Las campanas y el sonido de las flores de papel señalan la presencia de los muertos y las personas que homenajean las vidas perdidas según la tradición cultural norteña. Las flores de papel son una señal en el desierto de que los muertos no son olvidados, sino homenajeados, siendo ésta una costumbre pampina del norte de Chile, para adornar las cruces de los difuntos. Esta tradición, que nació por el sol y el clima seco que hacen marchitar las flores reales, representa el desafío de las comunidades del norte de Chile de no permitir que los muertos sean olvidados, arte que se traspasa de generación en generación de mujeres. Esta costumbre forma parte de la tradición popular de las animitas que crea un espacio de homenaje, un refugio para los olvidados, donde un pasado violento no se puede olvidar (Plath 23).⁸⁶

Por lo tanto, estas señales de fe y esperanza visuales y auditivas transforman un paisaje de vértigos y caída del olvido en memoria y duelo, una animita literaria. Es así como en el mundo poético agosiniano, se convierten las tumbas sin nombre en un lugar identificado de luto.

⁸⁶ Sagaris describe la historia de este pueblo que dio refugio a subversivos con sentimiento revolucionario durante distintos tiempos históricos (57).

Simultáneamente, se transforma la expresión del dolor de la pérdida del vasto silencio en una reflexión metafísica de esperanza y una ceremonia cultural de vidas perdidas que proporciona un consuelo ante el dolor mudo e inefable producido por la violencia.

En este apartado, se ha abordado la imagen de la caída retratada en el poema “San Pedro de Atacama” cuyo nombre y signos culturales aportan los puntos referenciales explícitos del paisaje que convergen con lo no dicho para transformar el abismo de la pérdida y el olvido en el llanto del dolor, una ceremonia de luto, evocando las costumbres nortinas y la cosmovisión atacameña en torno a los ritos del duelo. Así, las señales culturales crean un lugar de homenaje para los detenidos desaparecidos y la memoria de la tragedia a la vez que proporciona esperanza, fe y solidaridad que sustenta el sujeto poético.

2.3. El paisaje del aire y alucinaciones

En su figuración del desierto, Agosín presenta una imagen hipnótica e ilusoria donde los signos no corresponden a los significados. Mientras el “paisaje de apariencias y espejismos” que estudiamos en el capítulo anterior, da forma a un espacio engañoso que crea incertidumbre y desorientación en el sujeto, hasta tal punto que “ el caminante no sabía / cómo reconocerse,” tal y como notamos en el poema “Los cerros” (37), en el poema que estudiamos en este apartado, “Chacabuco,” esta misma calidad ilusoria del desierto retratado en el poema es precisamente lo que permite ver y escuchar a las víctimas de la dictadura, los muertos de Chacabuco.

El poema “Chacabuco,” tal como se ha visto anteriormente en el análisis de “Chacabuco II,” delinea una conexión directa con la violencia de la dictadura post 1973 en Chile. Se recuerda que Chacabuco era el campo de concentración más grande del régimen dictatorial, nombre utilizado por la poeta como signo de reminiscencia del terror, la detención, la tortura y el

asesinato de vidas inocentes.⁸⁷ Agosín visitó Chacabuco en los años noventa, lugar donde imaginó los poemas que lleva como título este antiguo campo de concentración y antigua salitrera (Entrevista a Agosín, octubre 2011).⁸⁸

Tal como se ha tratado de demostrar en el poema “San Pedro de Atacama,” no sólo son los puntos referenciales que evocan la violencia, sino lo no dicho, las ausencias, el lenguaje desnudo en el cual se perfila el desierto. Estos espacios de ausencia, por tanto, son los que dan expresión a la pérdida de vidas y olvido que imposibilitan el duelo, un enfrentamiento con lo indecible de la violencia, necesaria para el duelo, como afirma Nichanian (121). En el apartado titulado “El paisaje de apariencias y espejismos,” del capítulo anterior, en el que se abordó la representación de un espacio inundado de olvido, espacio que tapa y oculta la verdad del Chile bajo la dictadura y post dictadura, se ha visto que en la estética agosiniana este paisaje ilusorio, paradójicamente, guarda un secreto, contiene un conocimiento en la imagen de los cerros como “moradas despobladas” (“Los cerros” 37), paisaje simbólico de la posibilidad del encuentro con la memoria. Es precisamente la incertidumbre de este espacio transitorio, cambiante y engañoso, que no sólo alumbraba una esperanza dentro del olvido, sino que evoca las memorias de la pérdida de este espacio apartado del límite, el cual se convierte en la expresión del duelo.

⁸⁷ Se ha dado el trasfondo histórico de Chacabuco en el análisis del poema “Chacabuco II,” en la sección titulada “El paisaje de silencios y hallazgos” del Capítulo I. Chacabuco, un pueblo abandonado y antigua salitrera en el desierto de Atacama, fue usado como campo de concentración por el régimen dictatorial. Durante 1973-1974, aproximadamente 1,800 prisioneros estuvieron encarcelados en Chacabuco, muchos de ellos médicos, abogados, artistas, escritores, profesores y trabajadores de todo Chile (*Nostalgia de la luz*).

⁸⁸ Oscar Ricardo Melli explica que el vocablo Chacabuco, de origen indígena, ha sido interpretado y explicado de diversas maneras: “Según Vicente Fidel López (‘Historia de la República Argentina’), era voz de origen quechua (o keshua) y su significado era ‘cuesta colorada’... Juan Domingo Perón explicó el vocablo como corruptela de ‘chacayhué-co’. Chacay: un arbusto, hué: nuevos, y có: agua. ‘Nuevos chacayales y agua’ es su interpretación (‘Toponimia indígena de etimología araucana,’ en ‘Almanaque del Ministerio de Agricultura,’ (año 1935, pag. 456). Eliseo A. Tello sostiene que Chacabuco deriva de ‘chacayufocó’ y es un nombre araucano’ (92). Enrique Stieben afirma lo siguiente: “En mi concepto, la grafía correcta de Chacabuco es Chagh Uuvcó, en que el primer término significa ramal, ramificación, brazo de manantial” (‘Toponimia Araucana.’ Secretaria General de la Gobernación. La Pampa, 1966)” (92).

El poema “Chacabuco,” que se divide en seis partes, está compuesto por versos cortos, los cuales multiplican los espacios de silencio para crear el vacío visual y auditivo del territorio desértico. En este caso, la inestabilidad del mundo se expresa en el desierto configurado como “territorio de aire, / imagen” (74), territorio de pérdida en el que la percepción engaña al ser, donde las distancias son difíciles de medir. Se trata de un quiebre del horizonte de referentes por los eventos trágicos bajo la dictadura, tal como afirma Richard (*La insubordinación de los signos* 23).

La voz lírica como visionaria percibe las casas del pueblo, casas fantasmales y abandonadas, de forma similar a la imagen de “las moradas despobladas” del poema “Cerros” que se analizó en el apartado del capítulo anterior. El desierto es símbolo de un lugar vacío, “territorio de aire, / imagen ...,” pero, paradójicamente, es esta cualidad efímera y vacía que caracteriza el espejismo del desierto, lo que hace más visible la presencia de los extraviados, los muertos, las víctimas de la violencia de la dictadura, los que fueron detenidos y los que fueron asesinados en este lugar. En este poema se hace explícito cómo la poeta utiliza la técnica de la paradoja y la sinestesia para hacer transparentar la presencia de los olvidados a través de la prosopopeya. La sinestesia es una figura retórica que mezcla las sensaciones auditivas, visuales, gustativas, olfativas y táctiles y asocia elementos procedentes de los sentidos físicos con sensaciones internas (sentimientos) (Chapman 6), cuyo empleo se observa sobre todo en los últimos versos del poema.⁸⁹ La figura del desierto se despliega mediante un lenguaje en

⁸⁹ La sinestesia fue un tropo utilizado por poetas españoles barrocos. Poetas franceses como Charles Baudelaire a la mitad del siglo XIX y simbolistas franceses como Arthur Rimbaud a finales del siglo XIX, la pusieron de moda en la lírica. Poetas hispanoamericanos como Rubén Darío y españoles como Juan Ramón Jiménez y más tarde los poetas de la generación de 27 son conocidos por utilizar esta figura retórica.

apariencia oximorónico, para convertir el vacío del olvido y la muerte dejada por la violencia, en expresión de la memoria silenciada y el duelo, evidente desde la primera parte del poema:

I

Los muertos estaban más
vivos que los vivos.
Eran las señales en el afiebrado
territorio del horizonte vacío. (73)

En la imagen del “territorio del horizonte vacío” se refleja una multiplicación de silencios. Los versos cortos, las pausas, contribuyen a esta impresión, por la que el aire parece multiplicar la imagen del paisaje vacío donde se hace visible la gran pérdida de vidas, la pérdida del mundo, como señala Derrida (*The Work of Mourning* 115). Se evoca, no obstante, la presencia de los extraviados, los muertos, hasta tal punto que llegan a ser, “más vivos que los vivos” (73).

Si bien la noción de que “Los muertos estaban más / vivos que los vivos” presenta una paradoja, esta noción evoca una creencia cultural precolombina. Según estas tradiciones culturales diversas, no se cree en la vida como un viaje lineal hacia la muerte, sino como viaje cíclico donde el pasado existe en el presente y los muertos están vivos. En esta cosmovisión, el futuro existe en el presente y ha existido siempre en el pasado, una idea expuesta por el sociólogo y especialista en la cultura aymara, Juan van Kessel. Afirma: “... los antepasados, llamados familiarmente los abuelos, están siempre presentes, sea en sueños, sea visitas oportunas a las tumbas, sea en los ritos de producción o los ritos familiares ‘de paso’ (98). Con respecto a esta cosmovisión afirma Sagaris: “They believed, as the people of the Andes do today, that we travel not in a straight line from life to death, but rather in a circle, where the past is always alive and part of the present and the future exists now and always did. The dead are extremely mobile

and the living are but a fragile layer over the past, which lies close beneath our feet and can break through and influence the present” (70). “Chacabuco” evoca esta cosmovisión atacameña en la que muestra en el paisaje del horizonte, un vacío donde los muertos están tan presentes que “estaban más vivos que los vivos” (73). Además, en la estrofa “IV,” se puede ver que:

Sus cuerpos
parecían
voces alumbrando el vacío. (73)

El desierto como espacio vasto de silencio hace posible que los cuerpos de los muertos parezcan voces, que pueden alumbrar el vacío del olvido.⁹⁰ En este poema de Agosín no son ni el sol, ni la luna, ni las estrellas los que alumbran el vacío, sino las voces de los muertos. Si se recuerda al poema “Y el desierto” que se analizó en el apartado, “El paisaje de vértigos y abismos” del capítulo anterior, el desierto “no hacía más que / alumbrar a los viajeros / como un mar sin fondo” (53), desierto entonces que alumbraba, mientras que en este poema va un paso aún más lejos en el uso de la paradoja y la sinestesia, a medida que el desierto hace que “Sus cuerpos / parecían / voces alumbrando el vacío.” Así el desierto tiene el poder de transformar una cosa en otra, de hacer presentes los muertos, hacer voz de sus cuerpos, luz de las voces y memoria de la luz, dentro del vacío del olvido. Por lo tanto, la imagen sinestésica reconfigura los sentidos de las palabras “muerte,” “voz” y “luz” para crear una nueva constelación de significados que funciona como mecanismo para resistir y desafiar el olvido. A la vez, la misma imagen sinestésica evoca las costumbres de los antiguos pueblos del Atacama, como la de utilizar un polvo alucinógeno con mezcalina extraída de las escasas plantas del desierto, durante los ritos sagrados del duelo,

⁹⁰ Es interesante que según el museógrafo José Pérez de Arce A., los Aymara, “...saben oír con silencio, lo cual les permite distinguir las sutiles gamas de sonido de su entorno” (11-12).

muerte y sacrificio (Pérez de Arce A. 40). Sagaris dice al respecto: “Complex rites accompanied the inhalation of hallucinogens to the wild chorus of the antara and the chanting of the priest, who could become condor or puma in his quest for mastery over the natural elements that ruled their lives ...” (134). Estos ritos ancestrales contienen una calidad onírica o de magia donde el sacerdote se transforma en animal, calidad que también se observa en el paisaje del poema de Agosín.

Otra paradoja ilustrativa de este poema, se encuentra en la “V” estrofa: “En el desierto esas casas de los muertos / llamaban” (74). Agosín personifica las casas de los muertos, dotándolas de una voz y así otra vez desafía la noción de la muerte como signo de ausencia y olvido. De esta manera, se puede observar en estas imágenes paradójicas no sólo la pérdida, sino también la multiplicación visual y auditiva, la presencia de los muertos en un desierto que presenta un poder transformador. Gracias a la evocación de esta capacidad, se traspasan los límites entre los planos expresivos del poema, al igual que los antiguos pueblos del desierto efectuaban con el uso de los polvos alucinógenos sobre el Atacama (Juan van Kessel 97; Pérez de Arce A. 40).

Pero, es la última parte del poema, en la cual más se evidencia el empleo de la sinestesia para convertir el vacío de la pérdida, del olvido, no sólo en voz, sino en música, en un lamento interior que se emite ahora desde un ámbito etéreo:

VI

Todo era sonido de luz,
territorio de aire,
imagen
y el ruido de la muerte;

una queja de amor. (74)

Cada fragmento rompe con la esencia inherente a su sustantivo, siendo estos, la luz, el aire y la muerte. Normalmente se piensa en la luz y el sonido como dos ondas distintas, incompatibles. Entonces, un lugar con “sonido de luz,” sería tan silencioso que se siente la reverberación de la luz en las pupilas, luz que proviene, según nos dicen los primeros versos, de las voces de los cuerpos muertos. De forma similar, la palabra territorio se opone a la noción de aire, la primera que evoca materia tangible, mientras la otra significa una materia vacía o intangible. El fragmento representa un espacio del oxímoron, así aportando una calidad trascendental al paisaje, como un lugar que altera o cambia los límites para crear nuevos sentidos. Se trata de un paisaje a la vez tangible e intangible en el que las ondas de luz y sonido reverberan, haciendo presente lo ausente, y vivo lo muerto, por medio de la prosopopeya.

Los últimos versos, en los cuales se convierte el ruido de la muerte en un lamento, “una queja de amor” (74), no sólo se transforma el ruido en música, sino que también se percibe en estos un desafío de la noción silenciosa de la muerte. El silencio de la muerte en el contexto de la dictadura es el de la violencia, un silencio producido por actos incomprensibles que destruyen vidas, voces e identidades. Entonces el desafío de esta noción de silencio en el poema representa una resistencia al olvido de las víctimas de Chacabuco y de la dictadura en general. El empleo de la sinestesia y la serie de paradojas crean un lugar que desafía la imaginación, paisaje que rompe con los significados y categorías establecidas para desafiar y resistir el olvido. Como durante los antiguos ritos del duelo, se aparece un lugar alucinatorio. De acuerdo con las percepciones de

Jacobs, van Kessel y Pérez de Arce A. acerca de la muerte que penetra la vida en Atacama, se trata de una creación lúcida en su espejismo por las reverberaciones de luz y sonido.⁹¹

El poema de Agosín dibuja un paisaje vasto de aire e imagen, en el que domina lo efímero, lo ilusorio, como formas de expresión que no tapan las verdades sino precisamente nos permite ver y escuchar las voces de los muertos, palpar su presencia, un ruido de vida que se transforma en un lamento lírico, “una queja de amor.”⁹² Este último verso donde el ruido de la muerte se convierte en un lamento, simboliza la transformación del vacío de olvido en una elegía. He aquí el homenaje, una semblanza de las vidas perdidas. De ahí es interesante que la palabra “aire” también signifique canción, melodía, música (*DRAE* 78). En el vacío aparente de la tierra, sobre el aire, hay, pues, una escritura, una melodía o “queja de amor”; en fin, un poema de duelo. En cada verso del poema se escucha el eco de la pérdida y este mismo eco constituye un espacio de rebeldía de las víctimas, de resistencia al olvido mediante su queja de amor.

A la par de estas ideas, es importante señalar que la queja es un canto poético proveniente de los romanceros y la poesía épica medieval españoles con un fuerte componente de oralidad, presente en canciones, cuentos, fábulas y leyendas hispanas, arábicas y sefarditas. El hecho que Agosín utilice esta palabra al final de su poema, convoca la tradición medieval de lamentos poéticos, como por ejemplo, “Las quejas de doña Urraca,” “La queja del rey Alfonso VI,” “Las quejas de doña Lambrit” y “Las quejas de Jimena,” las cuales, tal y como afirma la crítica

⁹¹ Esta idea se manifiesta en el libro de Sagaris cuando afirma: “That presence, those lives behind our lives, that sense of life surviving, penetrating death, the echoes of voices like radio waves filling the air, the sense, always that sense that this was a pregnant place of emptiness, shivering toward labour, bent on telling something, if someone would just tune in” (11).

⁹² Aquí el paisaje ilusorio del desierto se asemeja a la materia del sueño, de la poesía capaz con su lenguaje de desafiar los límites que definen nuestro mundo, reina de la paradoja y el oxímoron para transformar el olvido en una memoria silenciada.

Veronika Ryjik, se encuentran en varias épicas y romances del siglo XVI (26).⁹³ De ahí es interesante que según Ryjik, la queja, cuyo lamento se documenta en la épica desde los tiempos de Homero, surge de uno de los géneros más antiguos de la literatura oral: el lamento por los muertos, una parte de los ritos funerarios en diferentes partes del mundo, evidente en los mismos pueblos antiguos de Atacama, cuya tradición, tal como se ha señalado, incluye la utilización de alucinógenos y la música de la antara.⁹⁴ Es interesante además, que según Ryjik, el rito del lamento por los muertos tenga un indiscutible vínculo con una tradición oral femenina, idea que recuerda el poema “Chacabuco II,” que se analizó en el último apartado del primer capítulo, en el cual una mujer se queja por la muerte y desaparición de su esposo en el desierto. De esta manera, se entabla un vínculo entre los dos poemas entendidos como lamento por la muerte de un ser querido.⁹⁵

El poema “Chacabuco,” cuyo último verso, “la queja de amor,” transforma el poema entero en una canción de duelo y resistencia, el que tiene raíces en la poesía medieval con sus influencias, como discurre Ryjik, de canciones sefarditas y los ritos funerarios proveniente de las culturas antiguas, además de los ritos particulares del Norte Grande (38). Esta queja de Agosín, no sólo contiene el poder de las canciones de lamento funerarias de conmover por la emoción de la pérdida, como nos afirma Ryjik (38), sino de evocar la presencia de los ausentes muertos por medio de un acto trascendental que transforma el vacío de olvido y el dolor de la pérdida de la

⁹³ Ryjik, por ejemplo, refiere a la aparición de “Las quejas de Jimena” en *Cancionero de romances*, sin año de publicación, Martín Nucio, *Romancero* de Di Stefano (26).

⁹⁴ La antara es una flauta de Pan, un importante instrumento precolombino que apareció en San Pedro de Atacama entre 400 y 1000 DC por el contacto con la civilización Tiwanaku. La antara, cuya dispersión alcanza una gran extensión temporal y espacial, con un sonido que se asocia al rugido del felino del imperio Tiwanaku, anterior a los Incas. En los Andes, fue utilizado antiguamente en los rituales de sacrificio (Pérez de Arce A. 40).

⁹⁵ Esta relación entre el lamento del duelo y la tradición femenina se retomará en más profundidad en el Capítulo IV.

vida en una queja de amor, canción que forma parte de la elaboración del duelo, idea que se va a estudiar más a fondo en el siguiente capítulo.

Se ha explorado en este apartado titulado, “El paisaje de aire y alucinaciones,” la figura del desierto en cuya imagen hipnótica e ilusoria parece que los signos no corresponden a los significados. Pero en vez de dar forma a la desintegración del lenguaje y de la subjetividad dentro del abismo del olvido y de la pérdida del sentido del lugar, el que remite a un discurso oficial que niega la presencia de los detenidos desaparecidos, este lenguaje de paradojas y sinestias ha alumbrado la presencia de los muertos, concretamente, las víctimas del campo de concentración de Chacabuco, dentro del marco de la memoria cultural de los antiguos pueblos del Atacama. De esta forma, el paisaje desértico nos revela la transformación del vacío de la profunda pérdida de vidas truncadas por la violencia dictatorial en una canción del duelo, un lamento, una queja de amor. Se ha hecho evidente en los poemas “San Pedro de Atacama,” del apartado anterior, y “Chacabuco,” cómo estos lugares geográficos representados en los poemas, evocan signos culturales nortinos que forman parte del lenguaje del duelo que resiste el olvido. A continuación se aborda un aspecto del simbolismo del desierto que desafía la cultura tradicional de Atacama: su relación simbólica con la madre.

2.4. El paisaje de la madre y la memoria guardada

Agosín subvierte el simbolismo masculino del desierto mediante el uso de la personificación en el cual el paisaje desértico se transforma en la figura de una madre protectora. En este acto de transformación del paisaje en la obra de Agosín, se enfatiza el dolor personal por la inmensidad de la pérdida de vidas que caen en el olvido y crean una ausencia irremediable. La

calidad de la figura materna en el paisaje desértico lograda por la poeta aporta un sentido de comunidad y consuelo, componentes múltiples de la expresión profunda del duelo.

La insólita relación entre el desierto y la madre se encuentra poco en representaciones históricas, literarias o culturales. El desierto, normalmente se asocia a la muerte, al vacío, por representar una intemperie descubierta y estéril. Se opone así al simbolismo de fertilidad y seguridad de la madre.⁹⁶ Históricamente el desierto se relaciona más bien con el hombre. Pienso en las representaciones bíblicas como las figuras de Abraham, que estuvo errante en el desierto de Beerseba, Moisés y la historia del éxodo, o uno de los filmes más influyentes de la historia cinematográfica, *Lawrence of Arabia*. Igualmente en el contexto chileno, el desierto Atacama se recuerda como un lugar histórico de batallas; por ejemplo la Guerra del Pacífico (1879-1873), y luego en el siglo XX, es lugar de explotación minera así dominado por el hombre. Acerca de esta relación, los antropólogos Paulina Salinas y Jaime Barrientos afirman que el desierto de Atacama es un ambiente marcado y controlado por los hombres (435). En este sentido, son ilustrativas las voces poéticas de Mistral, Sabella y Neruda, a través de las cuales se configura el desierto en figura masculina, vinculada a los obreros, a los secretos dolorosos de la patria y a su extensión infértil y desolada. Mistral incluso personifica el desierto en la figura del padre en su poema “Atacama,” en el cual canta sobre la despedida del Norte Grande para continuar su viaje hacia el sur: “En arribando a Coquimbo / se acaba el Padre-desierto, / queda atrás como el dolor / que nos mordió mucho tiempo” (21).

⁹⁶ Según el diccionario de símbolos, la madre es “gran símbolo de la causa primitiva y del estado de seguridad, es en cualquier ámbito el símbolo de la transmisión de vida a la personalidad propia, independiente del orden social, es decir también en una estructura claramente patriarcal” (Biedermann 286).

Con su obra, Agosín subvierte estas nociones, no sólo porque la mayoría de las caminantes en *Lluvia en el desierto* son mujeres, tal y como se ha establecido anteriormente, sino porque el desierto mismo y la noche se relacionan con la figura de la madre y el cuerpo maternal. Dentro de la literatura chilena y tal vez hispanoamericana, Agosín es la primera que presenta el desierto como figura femenina. La poeta a menudo emplea el símil que compara el desierto con un mar seco, símil que hace más explícita la relación madre-mar-desierto, y que evoca el hecho que el desierto de Atacama era un mar antiguo.⁹⁷ Es bien conocida la relación entre el símbolo de la madre y la tierra (madre-tierra) o con la naturaleza (madre-naturaleza). Chevalier y Gheerbrant afirman que la palabra Madre también se relaciona íntimamente con el mar. Según ellos, esto se evidencia claramente en el catalán (mar-mare) y el francés (mer-mère) (674). Además, se sostiene que la tierra y el mar son símbolos del cuerpo maternal (Chevalier y Gheerbrant, 674), aunque cabe señalar que esta relación no se encuentra en el diccionario etimológico de Corominas.

Aún si no existe una relación etimológica, la fertilidad que se asocia con el agua hace que la reiteración del símil del desierto como mar en la obra de Agosín estable una relación entre la figura de la madre y el desierto. Por consiguiente, este símil no sólo se remite a las madres quienes buscaban a seres queridos desaparecidos en el desierto de Atacama, sino al desierto mismo como figura maternal; el símil, pues, enfatiza su infertilidad por estar “seca,” “un mar sin agua” (28), “mar de arenas” (83) como consecuencia de la violencia de la dictadura. Se recuerda la figura de la mujer con los pechos secos que se asimila al desierto, víctima de la violencia en aquella “tumba blanca sin ecos y nombres” en el poema “Chacabuco II,” que se discutió en el

⁹⁷ Recordemos la afirmación de Erickson, que la presencia de los salares dan evidencia de un mar antiguo en el desierto de Atacama (53).

capítulo anterior.⁹⁸ Así, el uso inconsciente del género masculino con la palabra “mar” por Agosín, se puede vincular a los años de autoritarismo y aquel “espíritu masculino del militar y de la nación” identificado por Gómez-Barris (25).

Pero esta sequedad infértil del desierto guarda como se ha establecido, un secreto, memorias y voces dentro de sus entrañas. En algunos poemas la poeta personifica el desierto en madre, madre-desierto, lo que aporta un sentido de consuelo, seguridad y ternura dentro de la pérdida de vidas truncadas. El uso del símil y personificación en la prosopopeya forma parte del lenguaje del duelo, que se retrata en el poema titulado “Madres e hijas” en el que una voz, a la vez transcendental y personal, asegura y cuida al sujeto extraviado por el desierto, como una madre a su hija:

La cubrí con el atardecer
y le dije como una madre a su hija.
No temas a este mar de arena,
a estas piedras encorvadas en la nada.
No temas ni al vacío ni al horizonte.
Todo aquí habla
y tiene nuestra memoria. (83)

Este poema, tal como los anteriores que se han analizado, contiene espacios de silencio que interrumpen las frases, silencios que dibujan este campo vasto y despojado, “este mar de arena.” Al igual que en otros poemas, la carencia de puntos referenciales produce este sentido de pérdida que aqueja al sujeto. Sin embargo, este sentido de pérdida se subvierte con la evocación

⁹⁸ Ver el último apartado, “El paisaje de silencios y hallazgos” del primer capítulo.

simbólica de la madre, tal como se ha establecido, “este mar de arena” del desierto se asimila al cuerpo maternal.

Si bien las ausencias en este poema simbolizan un vacío de olvido, la voz hablante, voz cósmica proporciona un consuelo al sujeto, el que se manifiesta en el cielo del desierto que simboliza una manta que cubre al sujeto, “La cubrí con el atardecer” (83). Asimismo el uso de la negación “no temas” asegura al sujeto que dentro del vacío de pérdida y olvido del desierto está su memoria, la que comparten y que las une. Así el silencio y la noche del desierto se convierten en un símbolo de seguridad de una madre en este poema, un cobijo de solidaridad al contener “nuestra memoria.” A la vez que la voz hablante contiene una cualidad de madre, también contiene un atributo cósmico por cubrir al sujeto con “el atardecer.” Esta calidad transcendental de la voz lírica me hace preguntar si la hablante es la poeta, o si es una de las desaparecidas muertas que forman parte del paisaje del desierto y de la noche. Este encuentro con la memoria compartida, encuentro entre voces mediante las imágenes del desierto, refleja no sólo la necesidad de la memoria para el proceso del duelo, sino también el imperativo de que esta memoria sea reconocida, idea que indagamos más a fondo en el capítulo IV. Sólo a través de una unión de voces se puede ganar la fuerza para desafiar el olvido. Esta solidaridad de la memoria compartida aporta esperanza al sujeto extraviado y consuelo dentro de la gran pérdida.

El uso de la prosopopeya, en este caso la personificación del desierto de Atacama en el símbolo de madre y guardián de la memoria, también se ejemplifica en “Pisagua,” poema cuyo título traza un vínculo explícito con las víctimas del régimen dictatorial de Pinochet. “Pisagua”, significa “falta de agua” (de “pisi,” que en voz quechua significa “escaso”) (Bahamonde *Diccionario de las voces del norte de Chile* 289). Es el nombre de un pueblo porteño en la región de Iquique al norte de Chile, lugar que fue usado históricamente como campo de detención por

su aislamiento geográfico, lejos de la capital, Santiago.⁹⁹ Tantos cementerios hay en Pisagua que según Sagaris, es un lugar con más muerte y ruinas que vida (225). La escritora describe la sensación de estar allí:

We are surrounded by the hollow sound of the wind rattling around, death caught in a drum and banging away with all its might, calling up life, learning to chase and imitate it, become it, the antara humming with pain, a holocaust of voices and souls born on the mist, twisted by raging, ravaging wind, rising out of the pit at the edge between ocean and desert. (222)

Sagaris evoca con esta larga oración las víctimas de la violencia de distintos periodos históricos, lo que la crítica Laura Salinas Cerpa expresa como “ciclos de espanto en donde sólo cambia la época pero no así el prejuicio, la persecución y el encarcelamiento de la libertad, del sentir y pensar” (143). Salinas refiere al trágico destino de Pisagua como campo de concentración en distintos periodos históricos, el más reciente siendo el de 1974 bajo Pinochet. Sagaris afirma, además, que este pueblo produce la sensación de una “prisión natural,” ya que está ubicado al fondo de un acantilado, con miles de kilómetros del Pacífico en un lado, y miles de kilómetros del desierto en el otro, un lugar que evoca un sentido de reclusión y olvido (223). El sociólogo Luis Muñoz Orellana se hace eco de esta descripción cuando sostiene: “En verdad que el pueblo era una cárcel natural y que aun con mínimas medidas de vigilancia hacía difícil cualquier tentativa de escape (63). Acerca de la representación literaria de este pueblo, mediante los versos de Sabella, Neruda, Mario Bahamondes, entre otros, según Salinas Cerpaun, conforma un paradigma de desolación y muerte: “todos coinciden en señalar para Pisagua un destino trágico”

⁹⁹ Durante los años 1940, el presidente de Chile, Gabriel González Videla, utilizó Pisagua como prisión para comunistas y homosexuales bajo la presión de Estados Unidos (Muñoz Orellana 63).

(141). Agosín se suma a estas voces anteriores en su poema “Pisagua.” En este poema, al igual que en el anterior, la poeta subvierte, mediante la idea de preservación, la noción de olvido asociada con la violencia en este lugar proveniente del periodo dictatorial:

Aquel mudo y hablado desierto
guardó sus cuerpos:
cabezas decapitadas,
manos arqueadas por una soga gris.
El desierto preservó sus vidas.
Por muchos años fue como la nieve eterna,
cuidadosa de lo que se oculta
bajo la tierra.
En la hipnótica aridez,
los muertos aún vivían
para contarte la historia. (62)

Las cualidades humanas atribuidas al desierto, son aquellas relativas a una madre protectora, quien ocultó y protegió cuidadosamente a las víctimas enterradas en su arena. La voz hablante es visionaría de una escena histórica ominosa, el momento histórico de descubrir los cuerpos en el junio del año 1990. Sobre este momento escribe Nelson Muñoz Morales:

El día dos de junio del año 1990, por la Gracia de Dios, fue como si el suelo salitroso de las costas de Pisagua se hubiese decidido por fin, a hablar.
Balbuceante primero, pero con gritos desgarradores después ... No era la simple fatalidad de los casos anteriores la que esta vez se ocultaba clandestinamente en una enorme fosa. Ahora, se trataba, lisa y llanamente, de la ocultación de veintiún

cadáveres correspondientes a veintiuna personas muertas a bala a los que se había ultimado teniendo la vista vendada. (121)

Es significativo que Agosín retrate este momento en su poesía, en la medida que fue un momento histórico para el Chile que se enfrentó colectivamente con la memoria del terror. Este enfrentamiento, por un lado, posibilitó el duelo para quienes pudieron identificar familiares y enterrarlos; por otro, la oportunidad de vivir el duelo colectivo para una nación herida que tuvo que enfrentar la verdad de lo que había pasado (226).¹⁰⁰ Este poema pone de relieve el horror de la violencia, de vidas perdidas y fragmentadas y, a la vez, una especie de ironía en la ocurrencia de llevar a las víctimas al Norte Grande. Precisamente, por su sequedad inhabitable el lugar preservó los cuerpos y así una prueba imborrable de una historia injustificable. En sintonía con la interpretación del símbolo por Chevalier y Gheerbrant podría verificar un sentido esencial; a saber, que “El desierto ... es la extensión superficial, estéril, bajo la cual debe ser buscada la Realidad” (410).

Ahora bien, retomando el lenguaje del poema, la voz hablante se refiere al desierto como mudo y hablado. Junto a esta cualidad humana del habla, los verbos en el pretérito, como “guardó” y “preservó,” y el adjetivo “cuidadosamente” nos recuerda la idea del desierto de Atacama como una madre protectora, en este caso, preservadora de los cuerpos de las víctimas tanto como de las señas de identidad de una memoria colectiva. Así, el desierto de Atacama, en el mundo poético agosinano, se transforma en la cuna de las memorias ya que en este se

¹⁰⁰ Sagaris escribe:

President Patricio Aylwin committed himself to establishing the truth of what had happened in Pisagua. Fifteen of the bodies received full religious burial in Iquique, with the service taking place in the Cathedral, while scuba divers began to hunt for bodies at the bottom of the cliffs. The whole country went into shock. Those who had always denied the reality of government-sanctioned kidnapping, torture and murder could no longer avoid the truth. (230)

“preserv[aron] sus vidas” y se permitió que vivieran “para contarte las historias” (*Lluvia en el desierto* 62). En esta imagen animista, de preservar la vida y la voz en la muerte, se evocan las creencias aymaras y la figura madre-tierra de Pachamama que simboliza la deidad de la fertilidad (Juan van Kessel 46). La preservación de los cuerpos por la figura madre-tierra, permitió el descubrimiento de los cuerpos y la posibilidad del duelo colectivo que simboliza la llegada metafórica de la lluvia que hizo las voces de los muertos, como semillas latentes, salir a la luz del día para ser escuchadas.

La noción de preservación de la vida en la muerte del desierto también aparece en *Norte Grande* de Andrés Sabella cuando describe la muerte de Atacama con las siguientes palabras:

La muerte es en la pampa una cosa blanca y sin olor. Los cementerios pampinos la retienen, como si quisieran que ella presidiera toda la luz de los desiertos. Los muertos en la pampa “no mueren”: aquí, la muerte no es disolverse en una hedionda nube de olvido, entre las capas salitreras: los cadáveres permanecen intactos, con su gesto helado y las manos dispuestas a volverse dos ramas de vida, si el sol decidiese a besarlas ... (163)

El dramatismo de Sabella en su figuración infernal del desierto nortino, permite proyectar la muerte en el desierto, además de la idea de preservación que se asocia en estos escritores como espacio de esperanza que cuida y alumbra la vida. Agosín precisamente crea mediante las imágenes de su poema, la figura de un desierto que no sólo guarda los cuerpos de los muertos y la memoria de una tragedia histórica indecible, sino también un sentido de esperanza, dignidad y una voz de la memoria que habla desde el olvido.

Tal como se observa en los poemas, “La muerte de Atacama,” “San Pedro de Atacama,” “Chacabuco” y “Pisagua,” el espacio emblemático presenta la memoria a la vez como duradera y

dinámica. El desierto imaginado como espacio de preservación apunta a la cualidad duradera de la escritura, mientras la cualidad dinámica remite al proceso del duelo que no termina, sino continúa. Así, del paisaje a priori monótono del desierto, surge una multiplicación de imágenes y reverberación sonora del dolor por la pérdida de vidas que se expande de forma gradual en el texto, como la expresión de una memoria silenciada reflejada sin límites. Esto se ve mediante la figura del desierto que se muere en otro desierto, una imagen de palimpsesto en el poema “La muerte de Atacama.” También se observa en la caída abismal de “El paisaje de alturas y elevaciones” y en el vacío del “territorio de aire, / imagen ...” (74) del paisaje de aire y alucinaciones. Se percibe, asimismo, en el desierto-madre que guarda los cuerpos de las víctimas de la dictadura. Ante todo, el llanto de dolor por las vidas desaparecidas, aflora en la repetición de la memoria, proceso necesario para el duelo, según Freud, el cual anticipa la posibilidad de la tercera etapa, la de elaboración. Esto se traduce, no en una superación que deja el pasado olvidado como lo define Freud, sino en esperanza así como una posible redención mediante la memoria, el espacio cultural invadido por un onirismo trascendental.

Entonces, sobre la misma imagen de la muerte, emerge un sitio de reconocimiento y homenaje que se tiende en “una cama de flores.” En la caída abismal de dolor por la pérdida de seres queridos plasmada en el poema “San Pedro de Atacama,” surge una ceremonia de fe y esperanza ascensional. El lenguaje de paradojas y la sinestesia hacen traspasar los límites en el poema “Chacabuco,” donde el espacio vacío se convierte en lugar alucinante, capaz de transformar la ausencia en presencia y el ruido de los muertos desaparecidos en una “queja de amor.” Finalmente, el paisaje desértico se personifica en una madre, cuyo íntimo lazo aporta un sentido de solidaridad y de certeza que se transmite en el seno de una memoria colectiva después de la tragedia. Así se proporciona un cierto sentido de cobijo y consuelo dentro de la intemperie

que representa lo inefable del dolor y el olvido, dimensión íntima de la palabra que se explorará a fondo en el Capítulo IV. Por tanto, en estos poemas el dolor de la pérdida de las vidas desaparecidas, los silencios y vacíos se transforman en una animita literaria, una ceremonia, elegía y homenaje al mismo tiempo, a las víctimas de la violencia durante la dictadura.

Si se piensa de nuevo en la metáfora de la lluvia en el desierto, la lluvia tiene un sonido y un ritmo en su encuentro con la tierra. Este sonido en el libro representa el nacimiento del poema, lugar en el que se conjura el ritmo, una melodía. Se trata de un encuentro entre el agua y la arena, idea que se revela de modo explícito cuando escribe en el poema “Hechizos secretos” que la voz lírica es escritora: “La arena como el horizonte del agua, / ondulada e inquieta. / En ella escribo y vuelvo a escribir / una historia, / pequeñas huellas, / parpadeos salvajes / del decir y del no decir” (61). En el mundo poético agosiniano las voces suenan como la cadencia de una lluvia, un llanto de duelo y una melodía o música interior de esperanza, un ruido que se transforma en “una queja de amor” (74). Sobre esta capacidad del desierto, descansa la visión y voz trascendental. En la trama personificada se libera un lugar imaginado o soñado sobre cuya expresión se consolida el necesario duelo en un contexto de violencia militar.

Estas ideas me llevan a proponer que la lluvia en el desierto representa un lugar más allá, donde el amor se sitúa en el centro del mundo poético, que lleva a esbozar la tercera representación del desierto que se destaca en este estudio: *El desierto de un más allá*. Este espacio soñado, algo trascendental, se despliega, entre otros recursos poéticos, a través de paradojas y sinestesias. En el trasfondo de este espacio soñado se descubre un ritmo de unión, melodía que aporta un sentido de consuelo y una esperanza, apertura positiva y sanadora en el trabajo del duelo que se profundizará en los siguientes capítulos. Estos son aspectos esenciales a la escritura del duelo y la resistencia al olvido. Es así como Agosín, cuya obra se ciñe a una

tradición artística chilena del desierto como espacio de memorias silenciadas, nos presenta la figura del desierto como un lugar de dolor, amor y vida que hace resonar la voz de los otros, de aquellas víctimas que sufrieron la violencia del régimen dictatorial:

... de todos los muertos vivos
que hablan, que cantan
y que por las noches
dibujan su nombre,
todos los nombres en esta desnuda
y movediza arena. (“Me llamo María Helena” 65)

CAPÍTULO III: EL DESIERTO DE UN MÁS ALLÁ

El desierto,
como un poema en voz baja
y a la vez sonora,
escrito en aquel silencio de luz
entre los musgos más
allá de las arenas.

(Marjorie Agosín, *Lluvia en el desierto*
“Poema” 93)

En los versos citados de “Poema,” el desierto es llevado al texto poético y se cristaliza a través de una sinestesia, la imagen de “aquel silencio de luz,” un lugar místico y trascendental que se avista al superar la posible lectura literal del espacio.¹⁰¹ La escritura “en aquel silencio de luz” se da como posibilidad de un más allá, o sea, en el desierto transformado en “otro” y cuya ubicación, donde nace el poema, es también un “más / allá de las arenas.” Este “más allá” es justamente el objeto del presente capítulo, figura que veremos en la perspectiva de la escritura del duelo y de una manifestación de lo sagrado en los poemas de Agosín.

La palabra soñada llega a representar una vía de acceso a ciertas verdades que han sido veladas o suprimidas y desde ésta se vislumbra, además, una apertura creativa en el trabajo del duelo, un sitio posible de redención. El filósofo Jacques Derrida, en su artículo, “By Force of Mourning” (1996), medita sobre esta apertura al partir de la noción del trabajo o labor. Escribe:

¹⁰¹ El hecho de que el desierto / poema “suena” en los intersticios de un elemento vegetal, “los musgos,” de un más allá, recuerda la imagen primordial y paradójica inscrita en el título de la obra de Agosín. La figura de la lluvia en el libro simboliza la esperanza que anticipa la vida naciente, destacada en el Capítulo I, y pasa a representar el llanto del duelo en el II. El fragmento del epígrafe citado arriba sintetiza el “más allá” que rompe las categorías de lo ordinario que se inaugura gracias a la idea paradójica que recorre el libro y apunta a la capacidad trascendental de la palabra soñada de dar voz al Otro silenciado. La lluvia en el desierto, tal como se concluyó al final del Capítulo II, llega a representar el mundo poético donde se puede escuchar un canto olvidado: “Llueve en el desierto / y oigo aquel canto extraviado y liviano, / como una llovizna de pájaros inventados (“Lluvia” 91).

Work: that which makes for a work, for an *oeuvre*, indeed that which works—and works to open: *opus* and *opening*, *oeuvre* and *overture*: the work or labor of the *oeuvre* insofar as it engenders, produces, and brings to light, but also labor or travail as suffering, as the enduring force, as the pain of the one who gives ... (171).¹⁰²

Dicha apertura revela una fuerza vital al hacer presente lo ausente. En esta fuerza, la *dynamis* del duelo, se engendra, se produce y se saca a luz según la concepción de Derrida. En Agosín se detecta la misma potencia mediante la representación artística, concretamente en el empleo de la prosopopeya por la que se multiplica el efecto de lo poético. En esta intensiva creatividad se iluminan y consagran las memorias hacia un más allá de lo poético.¹⁰³ Así, la representación del desierto como un más allá expresa, junto al dolor, una dimensión positiva en la asimilación del pasado, la que manifiesta en su potencialidad creativa y espiritual un sentido de fe, esperanza y amor universal, que supera las fuerzas del odio y de la destrucción implícita en la violencia extrema en distintos lugares y tiempos; en el caso de este estudio, de los años de autoritarismo en Chile y el olvido de las víctimas en la era post-dictadura, muchas de las cuales siguen desaparecidas.

Reflexionar sobre la capacidad del lenguaje para plasmar una realidad histórica, según algunos críticos, como Derrida, la psicóloga Cathy Caruth, el filósofo Marc Nichanian y el

¹⁰² En su conceptualización de “labor” o “trabajo,” Derrida rompe con la definición del duelo establecida por Freud, como proceso interior por el cual uno pasa tras la pérdida de un ser querido. Derrida percibe todo tipo de “trabajo,” incluyendo toda representación artística, como un trabajo del duelo. El mismo Derrida, a través de su argumento, desvela su propia labor del duelo por su amigo fallecido, Louis Marin, cuyo objetivo es discutir la labor del duelo en el trabajo filosófico de su amigo. Así, su propio artículo se transforma en un acto de duelo por Marin. De este modo, Derrida crea una especie de texto palimpsesto donde el duelo nunca acaba, apuntando así a su conceptualización del duelo como proceso interminable.

¹⁰³ La poética del desierto en Agosín forma parte de una producción artística post-dictadura que responde de una manera creativa e imaginativa a los tiempos de represión, violencia extrema, desaparición y olvido.

crítico Idelber Avelar, significa entrar en un terreno deliberadamente polémico. Se ha visto a lo largo de este estudio cómo se problematiza la memoria dentro del marco contextual de la violencia dictatorial. Se ha aludido a la desintegración del discurso en la política de la post-dictadura en Chile, lo que Tomás Moulian describe como “una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido” (31). Asimismo, se ha expuesto la incapacidad del lenguaje para nombrar la violencia, la que paraliza el necesario trabajo del duelo, una idea elaborada por Nichanian. Este pensador precisamente sostiene que el acto de nombrar la violencia siempre resulta inadecuado, de modo que en vez de identificar la experiencia, la niega y así impide o prohíbe el proceso necesario de asimilar el pasado (121). Con estas ideas en mente, es necesario preguntarse, ¿cómo se reconcilian las nociones de estos pensadores con la idea de que la poesía, y en el caso de este estudio, la poética del desierto, puede darnos acceso a una realidad histórica? Y ¿cómo puede formar parte de una responsabilidad ética de recuperar las memorias de Otros, las víctimas de violencia?

Una posible respuesta a este dilema, la que se desarrolla en el primer apartado del presente estudio, remite a la capacidad metafórica de reconocer lo indecible del trauma, la calidad fragmentaria y efímera de la memoria, y así la imposibilidad de realizar la elaboración del duelo según el modelo freudiano. Recordemos que según este modelo, la última etapa del duelo supone una superación de la pérdida que libera al ser del pasado doloroso. En contraste, la obra de Agosín y otros con el mismo trasfondo de violencia política, muestra que el trabajo del duelo incorpora la expresión de su rechazo, una noción desarrollada por Derrida en *Feu la cendre* (55). Se puede ver en Agosín, como parte de un corpus de obras post-dictadura, que sólo un reconocimiento de la magnitud de lo inefable del dolor y la pérdida de vidas hace posible identificar la violencia y las memorias silenciadas dentro del lenguaje, idea que se ha destacado

en los capítulos anteriores de este estudio.¹⁰⁴ Así, la poesía, y en este caso, la poética del desierto, crea un sitio para el duelo público que mantienen nuestra humanidad y la de las víctimas después del terror, cumpliendo con el acto ético de recordar y homenajear a las víctimas de la violencia dictatorial y las de otros contextos políticos. Se trata de lo que Ricoeur llama, una obligación moral de dar voz a los que se la ha negado (*Figuring the Sacred* 290).¹⁰⁵

Junto con estas ideas, es importante reiterar que la elaboración del duelo dentro del marco contextual de la dictadura no se entiende en términos freudianos, como reemplazo del objeto perdido por otro para olvidar el dolor y así librarse del pasado. Al contrario, se comprende como un enfrentarse con la memoria inefable mediante la imaginación poética, de acuerdo con la premisa de Marc Nichanian (121). En Agosín, como se ha expuesto en el capítulo anterior, esta confrontación con la memoria silenciada en el desierto, transforma el espacio en un lugar sagrado de reconocimiento de las víctimas que fomenta un sentido de fe y esperanza.

Esta apertura positiva en el duelo está íntimamente unida a la capacidad del desierto soñado o del paisaje transformado en palabra para consagrar, iluminar y preservar las memorias de Otros en un más allá que rompe con el tiempo y espacio ordinarios. Se puede ver en la poesía de Agosín la manifestación de la dimensión espiritual, trascendental del desierto, que el fundador de “Desert Foundation,” David Denny,¹⁰⁶ pone de relieve cuando afirma que el desierto se

¹⁰⁴ Precisamente este gran vacío de lo no dicho en la obra, el abismo que se estudió en la representación del desierto de los extraviados, da forma a lo irreconocible e indecible del trauma que se transforma en un clamor de la pérdida e injusticia.

¹⁰⁵ En su capítulo titulado “The Memory of Suffering,” Ricoeur aborda el imperativo moral de recordar a las víctimas del Holocausto, idea que también se aplica a otros contextos de violencia e injusticia extremas:

...we must remember because remembering is a moral duty. We owe a debt to the victims. And the tiniest way of paying our debt is to tell and retell what happened at Auschwitz. This is what the great writer Elie Wiesel, recipient of the Nobel Peace Prize, keeps crying out: the most elementary compensation that we may offer to them is to give them a voice, the voice that was denied them. (290)

¹⁰⁶ Ver la entrevista con David Denny en: [www. desertfound.org/about_dd_desert.html](http://www.desertfound.org/about_dd_desert.html).

concibe tradicionalmente como un lugar sagrado y espiritual que ha fomentado hospitalidad, el respeto y un diálogo con Otros.¹⁰⁷

Entonces, la noción de lo “sagrado” como un atributo no habitual del espacio nos ocupa en este estudio. Según el diccionario, la palabra “sagrado” se define por su carácter divino o por su relación con fuerzas sobrenaturales de carácter apartado o desconocido, pero también significa veneración y respeto (*DRAE* 2007). Hace más de un siglo, el teólogo alemán Rudolf Otto, basándose en la escritura de la Biblia, meditó sobre la noción de lo sagrado y distinguió dos tipos que nos sirven en el presente estudio: el primero se refiere a aquellos lugares geográficos que marcan donde ocurrieron eventos fuera de la comprensión humana, reconocidos así como Otro, tal como pasa hoy en día con Auschwitz, mientras que con el segundo tipo se refieren a aquellos lugares designados para la meditación y el rezo, como, por ejemplo, una iglesia, un templo o una sinagoga (*Das Heilige* 49-58).¹⁰⁸ En la obra de Agosín, se puede ver cómo la figura poética del desierto se convierte en un lugar sagrado en los dos sentidos destacados por el teólogo, y además, adquiere una tercera y cuarta dimensión. La tercera refiere a la manifestación del carácter sagrado de la naturaleza en un sentido universal, una reconexión en la poesía con el Cosmos y

¹⁰⁷ En el diccionario de símbolos, se afirma con referencia a la obra, *Introduction à l'étude de la chimie des anciens et du Moyen-Âge* de P. E. M. Berthelot que “...el desierto es el ‘dominio de la abstracción’, que se halla fuera del campo vital y existencial, abierto sólo a la trascendencia” (Cirlot 171). Esta dimensión transcendental del desierto destacada por Cirlot se remonta a representaciones bíblicas de Abraham y Moisés quienes encuentran a Dios en el desierto y reciben respuestas a sus dilemas, o al Corán donde el desierto es el lugar donde Mohammed recibe revelaciones de Dios y escucha las palabras de Ala. En referencia al desierto como espacio en que se encuentra una presencia divina, Chavalier y Gheerbrant afirman que “en el esoterismo ismaelita el desierto es el ser exterior, el cuerpo, el mundo, el literalismo, que se recorre a ciegas sin percibir al Ser divino escondido en el interior de sus apariencias” (410). Estos críticos afirman que en el simbolismo fértil del desierto, se revela así una ambivalencia donde se puede encontrar tanto a los demonios como a Dios (410).

¹⁰⁸ Las tres formas del lugar sagrado se unen en la obra de la autora: 1. Reconocer el lugar de una violencia incomprensible, 2. Designar el lugar para la meditación y el rezo, y 3. Considerar el mundo y la vida sagrados que se violan cuando se violan los derechos humanos. Estas tres dimensiones de lo sagrado se unen y se transparentan en la obra de Agosín.

los ritmos cosmológicos.¹⁰⁹ En última instancia, la obra apunta a la palabra como lugar sagrado por su capacidad de iluminar y preservar la memoria obscurecida, tal y como se puede apreciar en los versos del poema “Mesa”:

Extendida sobre la
mesa del desierto:
las palabras,
una permanencia
entre la sagrada luz. (34)

De esta manera es posible identificar en *Lluvia en el desierto* un proceso transformativo del espacio y el tiempo provocado por el trabajo del duelo. Este proceso es mimético de la potencia metafórica, hasta llegar a una iluminación y consagración de la memoria en la palabra. Se refiere a la capacidad de vislumbrar aquello que es indecible en la asimilación del pasado a la vez de mostrar, mediante la progresión metafórica, que el duelo continúa hacia un más allá mística. Agosín afirma que “*Lluvia en el desierto* es un libro espiritual en el sentido de que busca, pregunta, sueña e interroga” (Entrevista, octubre 2011). Se trata de un espacio silencioso, denso de fe, esperanza y amor, en el cual se delinea un encuentro y una búsqueda a la vez.¹¹⁰ La escritura del duelo, en este caso, que consagra la memoria mediante la poética de un más allá, representa una manera de impedir el olvido de la violencia, olvido que, tal como explica Paul

¹⁰⁹ Según Mircea Eliade, la diferencia principal entre las sociedades arcaicas y las modernas descansa en una conexión íntima que algunas sociedades primitivas tuvieron con el Cosmos y los ritmos cosmológicos, mientras las modernas insisten en sólo estar conectadas con la Historia (xxvii).

¹¹⁰ De ahí es interesante que para la poeta la naturaleza contiene elementos de lo sagrado, y para ella el desierto es sagrado por simbolizar el silencio de un lugar deshabitado y así puro (octubre 2011). Agosín afirma en esta misma entrevista que en *Lluvia en el desierto*, no sólo el lugar es sagrado, sino también el tiempo: “Yo pienso que existen geografías sagradas. Toda la naturaleza tiene un elemento sagrado, es como un regalo que se nos ofrece, las montañas y el agua. Pero también hay tiempos sagrados. Creo que *Lluvia en el desierto* tiene tiempos sagrados, el tiempo bíblico, los orígenes como nacer, amar, que están ligados al tiempo” (Entrevista a Agosín, octubre 2011).

Ricoeur, significaría un doble asesinato de las víctimas, tanto como de evitar caer en el discurso de la banalidad. Hablando en referencia de las víctimas del Holocausto, el filósofo francés afirma que la memoria y la escritura, ésta última entendida como espacio de preservación de la memoria, tienen la obligación ética de impedir que las historias de las víctimas se trivialicen:

By remembering and telling, we not only prevent forgetfulness from killing the victims twice; we also prevent their life stories from becoming banal. This danger of banality may be greater today than the danger of sheer forgetfulness ... The task of memory is to preserve the scandalous dimension of the event, to leave that which is monstrous inexhaustible by explanation. (*Figuring the Sacred* 290)

Podemos decir que la capacidad y calidad trascendentales y transformativas de la poesía residen en esta responsabilidad adicional de preservar la dimensión de aquello que parece escapar a toda medida, a todo intento de comprensión. En la poética del desierto agosiniana, se elude el peligro del que alerta Ricoeur al darse forma a la magnitud de lo indecible de la pérdida y el olvido, mediante el silencio del desierto que consagra a las víctimas, el cual se representa en conexión con la vastedad del universo.¹¹¹ Veremos que elucidar la dimensión sagrada del desierto en los poemas forma una parte inherente del trabajo del duelo hacia una apertura positiva en la cual se engarza una ascensión optimista y reivindicadora de la imaginación. Es así como la poeta logra restituir un sentido de dignidad y presencia identitaria a las víctimas que les fueron arrancadas y

¹¹¹Agosín restablece una conexión con la sacralidad del Cosmos en su poesía. En una entrevista, Agosín afirma que uno nace con los derechos humanos y así está conectado con todas las entidades vivas. Cuando se violan los derechos humanos, se viola el carácter sagrado del mundo (*An Absence of Shadows* 12). (La crítica Celeste Kostopulos-Cooperman utiliza esta misma cita en su introducción a la antología poética *At the Threshold of Memory* 31)). Parece que el acto poético, al restablecer estas conexiones sagradas con la naturaleza, devuelve un sentido de dignidad que les fue arrebatado a las víctimas.

negadas. Esta restitución identitaria, sin embargo, es y será incompleta e imposible.¹¹² Mientras que este capítulo se concentrará en la figura del más allá poético en la perspectiva del duelo y de una manifestación de lo sagrado en los poemas de Agosín, en el cuarto y último capítulo, se atiende al aspecto íntimo o personal del desierto; esto es, fijarse en la transformación del desierto a partir de una estética femenina del tejido o tapiz, subversiva de su tradición simbólica.¹¹³

Es así como nos adentramos nuevamente en la poética de nuestra autora, en aquellas “pequeñas huellas, parpadeos salvajes del decir y del no decir” (“Hechizos secretos” 61), que delinea una trayectoria, como ruta o pasaje que se extiende desde el espacio apartado de la violencia, un vértigo de pérdidas indecibles y abismos que está representado en la figura del desierto de los extraviados hacia un encuentro y reconocimiento de voces, vidas e identidades oscurecidas del desierto de las memorias silenciadas, que se centra en la expresión del dolor por la pérdida de vidas del capítulo II. Esta exteriorización del proceso del duelo que lleva a una apertura positiva y redentora a través del mundo soñado agosiniano, representa tanto una búsqueda como su resolución al alcanzar a vislumbrar un lugar y un tiempo sagrados en la figura poética de un espacio más allá de los límites físicos.

Explorar la figura de este espacio poético deseado, proyectado como una necesidad de unión con Otro, nos empuja hacia otro dilema crítico en torno a la capacidad lingüística de dar voz al Otro, problemática central de la que nos ocupamos en primer lugar. Para ello, nos ayudan los pensadores Derrida y el crítico Avelar. Una investigación cuidadosa del lenguaje poético permite exponer esta polémica, además de poner de relieve la calidad trascendental del mundo

¹¹² En el último capítulo hablaremos más sobre estos elementos vitales para mantener un sentido de identidad, por ejemplo, el sentido de lugar, seguridad, además de la dignidad.

¹¹³ En el cuarto capítulo se va a definir lo que se quiere decir con “estética femenina.”

poético y el simbolismo del desierto como sitio de un más allá, en el cual se transparenta la potencia creativa y espiritual en la labor del duelo. La poética de Agosín, por el cuidado que presta en torno al lenguaje poético, como si estuviera dotado de una cualidad sagrada, adquiere, en nuestra opinión, un mayor relieve en el comentario conjunto con obras relativas a *Nostalgia de la luz* de Guzmán, con los versos del poeta Raúl Zurita en el primer apartado, textos de exégesis bíblica y mística, así como la teoría de la imagen poética del filósofo Gastón Bachelard y las ideas del historiador de religiones Mircea Eliade en el segundo y tercer apartados. En base a estas aproximaciones diversas, dividimos el capítulo en las siguientes secciones, donde cada una delinea una búsqueda (pasaje) y un encuentro (paisaje): 3.1. El pa-i-saje trascendental; 3.2. El pa-i-saje místico; 3.3. El pa-i-saje del origen soñado.¹¹⁴

El objetivo del primer apartado será indagar en la polémica en torno a la capacidad lingüística de dar voz a la memoria del Otro en el trabajo del duelo. Más que la historia del rechazo del duelo, se descubre en Agosín una posible apertura positiva que apunta a la calidad y capacidad del desierto soñado, un viaje metafórico, de iluminar y consagrar la memoria obscurecida. De ahí, se enfocará la atención crítica en la obra de Raúl Zurita y el documental *Nostalgia de la luz*, cuyas representaciones del pa-i-saje comparten con la poética de Agosín la apertura positiva en el duelo mediante una progresión metafórica que camina desde el espacio de un más allá inefable de la violencia hacia un más allá sagrado de la naturaleza soñada.

En “El pa-i-saje místico,” título de la segunda sección, se investiga la confluencia entre los motivos recurrentes de la noche, el amor, el silencio y el agua que fundamenta un trance místico en el desierto de Agosín y engarza con un sueño claroscuro del amanecer, la imaginación

¹¹⁴ Modificamos la palabra el paisaje a “pa-i-saje” para indicar esta doble visión de pasaje y paisaje.

ascensional en la cual se consagran las memorias de Otros y las devuelve un sentido de dignidad. La lectura de las imágenes místicas obtiene mayor relieve mediante la exposición intertextual con el místico, san Juan de la Cruz y en particular con su poema prosaico “Noche.” Sin embargo, en vez de iluminar un viaje interno del alma, tan emblemático de los místicos castellanos, el desierto de Agosín ilumina un viaje hacia las memorias de Otros, trayectoria del duelo cuya fuerza vital, según las ideas de Derrida, desvela esperanza, fe y un posible sitio de redención para el sujeto poético (*By Force of Mourning* 171-192).

En el tercer y último apartado de este capítulo se explora la búsqueda y el encuentro con un origen primigenio, sagrado y eterno del desierto, símbolo del centro que se evidencia mediante las alusiones bíblicas e imágenes místicas en el libro. Siguiendo a Eliade, este retorno al origen eterno representa un rito con que se repite el acto primordial, cosmogónico de la Creación, gesto que afirma la memoria y la hace eterna en el trabajo del duelo. La reflexión meta-artística en varios poemas de Agosín revela que este pa-i-saje del origen representa el meollo de la creatividad, donde el desierto-lienzo y la palabra-flor aluden al más allá sagrado donde se preserva la memoria y se rescata un tiempo mitológico de belleza, paz y sensualidad, aparte de la crueldad y la violencia.

3.1. El paisaje trascendental

En Agosín, la noción trascendental del desierto, el encuentro con un más allá, se conecta con la manifestación de la memoria de Otros. Por ejemplo, poemas como “Moisés” y “Sinaí,” tienen como trasfondo el sufrimiento histórico del pueblo judío por ser perseguidos, sin hogar, el desierto como lugar de padecimiento, revelación divina y el pasaje hacia la tierra prometida. Este carácter trascendental del paisaje del desierto, de revelar las memorias de Otros, también se ha

detectado en poemas con referencias al contexto chileno y la evocación de ritos sagrados prehispánicos que se han estudiado en el Capítulo II; por ejemplo, mediante el análisis del poema “Chacabuco” y la transformación del vacío del olvido y el dolor de la pérdida de las víctimas del campo de concentración, en una queja de amor.

De esta manera, se puede intuir una dimensión trascendental del desierto en Agosín y que apunta a su capacidad de llevar la mirada más allá de uno mismo. Esta idea es similar a la que Sagaris vislumbra en *Bone and Dreams*:

Most of the landscapes I had known until then like a mirror, turns you inward as the poet, Gwendolyn MacEwen, wrote. But the desert turns you outward, stretches you beyond your skin. (14)

Sin duda, esta calidad de ir más allá de las fronteras, de buscar más allá de uno mismo percibida por la poeta Gwendolyn MacEwen, además del escritor David Denny que citamos anteriormente, lleva a artistas a recurrir al desierto en sus obras para evocar un diálogo con las memorias suprimidas de Otros, lo cual se logra por medio de la prosopopeya, tal y como se ha expuesto en los capítulos anteriores.¹¹⁵

Dichas memorias enmascaradas de los Otros se vislumbran precisamente porque se trata de un desierto *soñado*, un *topopoético*, que se vuelve paisaje *metapoético* en Agosín, cuya expresión revela, en su transparencia y translucidez, el mundo poético como ruta hacia un más allá

¹¹⁵ Ver el análisis de los poemas en el capítulo II, El desierto de las memorias silenciadas. En el estudio de los poemas de Agosín, especialmente los que trazan conexiones explícitas con el desierto de Atacama a través de los nombres de pueblos abandonados, así como de una serie de signos culturales que delinean el campo referencial de la dictadura en el Chile post golpe de 1973, se observó cómo se activan y multiplica un dolor inefable por la pérdida de vidas desaparecidas bajo la dictadura. Asimismo, en estas “animitas literarias,” se reveló una exteriorización del proceso del duelo dentro de la evocación de la memoria cultural atacameña y otras culturas prehispánicas, un mundo trascendental en el cual se inscriben los ritos antiguos y sagrados del duelo, los que aportan un sentido de esperanza y fe que sustentan al sujeto poético, que se puede entender como una fuerza divina o de un más allá.

y sitio de un más allá, el que se mueve continuamente entre la obscuridad del “no saber” del olvido, hacia el “saber” y “reconocer” de la memoria y el duelo. Así, se puede percibir una capacidad trascendental de la palabra y del desierto, no sólo en el nivel particular inscrito en la geografía chilena que se destacó en el Capítulo II, sino también en un nivel universal con connotaciones simbólicas judeo-cristianas. La voz lírica emprende una caminata por el desierto de la imaginación, peregrinaje en búsqueda de la memoria oscurecida, proceso que desviste el lenguaje de retórica para así descubrir la transparencia trascendental que suprime la distancia entre el yo y el Otro. En esta búsqueda ético-artística se puede ver, por tanto, cómo se transforma el más allá inmemorial de la violencia y del dolor, en un más allá sagrado de la palabra lírica, el que crea un espacio ilimitado de reconocimiento de las víctimas.

Con estas ideas en mente, el propósito del presente apartado es precisar una investigación en torno a la capacidad lingüística de dar voz al Otro silenciado y en relación con el proceso del duelo y el trasfondo político de la dictadura militar en Chile. Luego, se investigará la calidad trascendental de la poética del desierto en Agosín junto a una mirada crítica a la poesía de Zurita y al documental de Guzmán, obras que se insertan en las producciones artísticas chilenas post dictadura que acuden al paisaje chileno como tela primordial de sus obras. Mi intención es mostrar cómo estas obras cuentan más que la historia del rechazo del duelo como modo de resistir el olvido, al dar forma a un más allá en el cual el duelo continúa hacia una apertura positiva de una posible redención que se funda en un trascender de la espacialidad ordinaria mediante un encuentro con los poderes transformadores de la imaginación.

El crítico Idelber Avelar dice que “el trabajo del duelo presupone, sobre todo, la capacidad de contar una historia sobre el pasado” (34).¹¹⁶ Sin embargo, esta capacidad es puesta en tela de juicio por muchos pensadores, inclusive por el mismo Avelar. La psicóloga Cathy Caruth afirma que el enfoque de los críticos literarios en la producción del significado en el texto, en la orientación teórico-lingüística, les llevó a la conclusión de que el lenguaje nos desconecta de la realidad histórica porque no puede, de forma adecuada, establecer puentes de sentido con el mundo referencial (*Unclaimed Experience* 73-74). Afirma:

In the wake of structuralist and poststructuralist developments in literary theory, a good deal of concern has arisen that these linguistically oriented theories of reading deny the possibility that language can give us access to history. The constant focus by poststructuralists on the linguistic devices by which meaning is produced, and by “deconstruction” on the difficulties these devices create for our understanding of a text, seems to amount to a claim that language cannot refer adequately to the world and indeed may not truly refer to anything at all, leaving literature and language, and even consciousness in general, cut off from historical reality. (74)

Caruth alude a los críticos que apelan a la teoría de la deconstrucción y a su fundador Jacques Derrida. En su libro *Cinders / Fue la ceniza*, Derrida explora el vacío insalvable entre la experiencia vivida y la escritura; para ello echa mano a la imagen de la ceniza, que todavía guarda el calor del fuego. El filósofo afirma que la ceniza recién sacada del fuego, simboliza una metonimia de lo que ya no es, pero que, no obstante, contiene una huella de lo que era, siempre

¹¹⁶ Esta afirmación de Avelar se desvía del modelo freudiano al implicar el lenguaje, el acto de contar y dar forma lingüística a la memoria.

mostrando el gran vacío del olvido y pérdida irremediable dentro de su propio proceso de desintegración. Ocurre algo así con la escritura según Derrida:

Si un lieu même s'encercle de feu (tombe en cendre finalement, tombe en tant que nom), il n'est plus. Reste la cendre. Il y a là cendre, traduis, la cendre n'est pas, elle n'est pas ce qui est. Elle reste de ce qui n'est pas, pour ne rappeler au fond friable d'elle que non-être ou imprésence. (*Cinders / Feu la cendre* 39)¹¹⁷

La ceniza muestra lo que ya no es, haciendo visible así una pérdida de identidad en el acto de recordar mediante la palabra. A la vez, la presencia de la ceniza es un remanente de lo que era y cuenta su propia inexistencia.¹¹⁸ Mientras que Derrida aborda esta polémica en torno a la memoria y la escritura en un sentido universal, el crítico Avelar enfrenta este dilema en el contexto de los gobiernos militares en América del Sur de los setenta y ochenta. Con un enfoque específico en la obra testimonial de la argentina Tununa Mercado, Avelar afirma:

La crisis del testimonio emergería entonces del abismo que existe entre el imperativo irreductible de narrar y la percepción angustiosa de que el lenguaje no puede expresar completamente tal experiencia, de que ningún interlocutor

¹¹⁷ La traducción al inglés: "If a place is itself surrounded by fire (falls finally to ash, into a cinder tomb), it no longer is. Cinder remains, cinder there is, which we can translate: the cinder is not, is not what is. It remains from what is not, in order to recall at the delicate, charred bottom of itself only non-being or non-presence" (39).

¹¹⁸ Esta incapacidad del lenguaje frente a experiencias de índole extremo como las de violencia, dolor y trauma, ha preocupado a varios pensadores, como por ejemplo, la filósofa Elaine Scarry. En su libro *The Body in Pain. The Making and the Unmaking of the World*, la filósofa se enfoca específicamente en las experiencias violentas de la tortura y la guerra y afirma que el dolor no sólo se resiste al lenguaje, sino que lo destruye, devolviendo al sujeto a un estado anterior al lenguaje, a los sonidos y llanto anterior a su aprendizaje (4). Respecto al dolor, es necesario tener en cuenta que en *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Scarry se centra en el dolor somático, el cual separa del dolor psicológico. Scarry sostiene que el dolor físico, más que cualquier fenómeno, se resiste al lenguaje, mientras que el dolor psicológico tiene un vocabulario, una articulación, un objeto. Aun cuando Scarry tiene razón en su afirmación, se observa que el dolor psicológico contiene un componente somático inherente y viceversa, el dolor corporal incluye un elemento psicológico.

consigue capturar su dimensión real, ni siquiera escuchar el relato con suficiente atención. (282)

Avelar redonda en la incapacidad del lenguaje para expresar la experiencia traumática bajo la dictadura, y a la vez, en la necesidad o imperativo de contar el pasado, o sea de enfrentarlo con la palabra.

También medita sobre la polémica relativa al duelo y afirma que la alegoría funciona como una cadena retórica en la que se guarda el residuo de lo abandonado:¹¹⁹

Si lo que se ha perdido es nada menos que lo imposible, caracterizar la dramatización de esta pérdida como alegórica sería nada más que pleonástico: Sólo hay alegorías de pérdidas, el duelo por la pérdida es lo que funda el imperativo alegórico. Relación irreductible, entonces, entre alegoría e imposibilidad: alegórico es todo aquello que representa la imposibilidad de representar. (247)

Entonces, según Avelar, el imperativo del duelo inicia la búsqueda de la representación literaria, de la creación metafórica, exigencia de la parte que refleja la necesidad de elaborar una historia sobre el pasado buscando los límites de expresión en el lenguaje figurativo; inevitablemente, sin embargo, se reencuentra con la imposibilidad de representarlo adecuadamente y vislumbra en cambio el “suelo de olvido” (247).¹²⁰ Según este crítico, la tarea del duelo es siempre la labor del olvido activo que contiene, no obstante, un “valor de la memoria,” el que se opone a la ideología del mercado neoliberal que dominó el periodo dictatorial y post-dictatorial de borrar o descartar

¹¹⁹ Según Avelar, “La alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia” (18).

¹²⁰ Avelar discurre que la irreductibilidad de la derrota es el fundamento de las obras de escritores como, por ejemplo, Ricardo Piglia, Silviano Santiago, Diamela Eltit, João Gilberto Noll y Tununa Mercado.

el pasado y sólo mirar hacia el futuro (287).¹²¹ En este sentido, una gran parte de la literatura posterior a los años de autoritarismo en Chile, afirma Avelar, busca los fragmentos y las ruinas desde los “que pueden activar la irrupción intempestiva del pasado en el presente” (286).¹²² Desde una perspectiva de pesimismo, entonces, concibe la búsqueda de restitución como una que nunca se acaba de consumir. De ahí que, según el mismo crítico, no se puede llegar al estado de elaboración del que habla Freud, de modo que el duelo se torna en lo afirmado por el filósofo Jacques Derrida en *Feu la cendre: la historia de su rechazo* (55).

En su análisis de las obras de escritores latinoamericanos del grupo CADA, Avelar aborda las novelas *Lumpérica* (1983) y *Los vigilantes* (1994) de la escritora chilena Diamela Eltit, quien enfrenta esta zona límite, indecible del pasado en la narrativa, a través de: “someter su material a una vertiginosa fragmentación y a bruscos quiebres sintácticos y narrativos, trabajando siempre con restos experienciales ya no representables como totalidades coherentes ...” (221). Avelar arguye que los quiebres dentro del lenguaje, representan una ruptura de la metáfora y así cuenta la historia del rechazo del duelo. Si bien, según el crítico, estos textos no aluden a la memoria, sino al “olvido activo,” en mi opinión este “olvido activo” que identifica

¹²¹ Avelar afirma que “La mercantilización niega la memoria porque la operación propia de toda nueva mercancía es reemplazar la mercancía anterior, enviarla al basurero de la historia” (285).

¹²² Sin embargo, si varios críticos y filósofos se han dedicado a investigar la incapacidad del lenguaje para expresar una experiencia, otros se han ocupado de enfatizar la importancia del papel de la literatura, su imperativo, para reconstruir o rememorar el pasado, y en concreto, en el caso de este estudio, de recuperar memorias que han sido suprimidas u olvidadas por los regímenes represivos como el de la dictadura de Pinochet; esto es abogar por la concepción hermenéutica ante la literatura. Para ello conviene recordar la idea del filósofo español Ortega y Gasset, que la metáfora hace posible la expresión de las realidades más difíciles. Escribe: “la metáfora viene a ser uno de estos ideogramas combinados, que nos permite dar una existencia separada a los objetos abstractos menos asequibles” (87). Se recuerda también la afirmación del poeta y pensador Miguel de Unamuno, a quien se ha aludido al inicio de este estudio, de que la paradoja es un gran descubridor de verdades precisamente por su naturaleza plural, ambigua e indeterminada (6). Siguiendo esta misma línea de pensamiento, el escritor y pensador mexicano Octavio Paz destaca el poder trascendental del lenguaje poético en *El arco y la lira*, un vehículo según Paz, que nos acerca a la experiencia del Otro. Sostiene, “Cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que llamamos poético. La experiencia puede adoptar esta o aquella forma, pero es siempre un ir más allá de sí, un romper los muros temporales, para ser otro” (25).

Avelar, constituye memoria aunque sea incompleta, fragmentada y de pérdida. Incluso, estos quiebres dentro de la narrativa o incluso de la metáfora se transforman en un decir de la memoria porque precisamente dan forma a la dimensión innombrable de una experiencia traumática. Así, referir a estas obras como “olvido activo” mina el papel fundamental que toma el arte en iluminar y recuperar memorias obscurecidas.

Con estas ideas en mente, se recalca que el rechazo o paralización del duelo, ha sido un dilema principal de investigación en el Capítulo I de este estudio, el cual ha sido identificado mediante el análisis de varias imágenes provenientes de la representación del desierto de los extraviados en la obra de Agosín. Sin embargo, tal como intentaré explicar en los siguientes párrafos, en Agosín se expresa más que la historia del rechazo del duelo y de una ruptura metafórica. Nos muestran además, la posibilidad de una apertura positiva que se funda en la expresión meta-artística y en las imágenes místicas, esta última que se estudiarán en el siguiente apartado. Se encuentra una trayectoria desde el silencio de la pérdida irrecuperable e innombrable, el más allá de la violencia, hacia un espacio de posibilidades de un más allá poético, donde se potencia la imaginación. Se reitera que la elaboración del duelo no se entiende como restitución de lo perdido, como lo define Freud, sino como un encuentro con la imaginación dinámica que aporta fe y esperanza, idea que se dramatiza en el poema “Todo el desierto,” en el cual la imagen de las cenizas se convierte en una “lámina de oro”:

Todo el desierto
como una ceniza ligera.

Todo el desierto
como una lámina de oro,
entre las sombras. (47)

La muerte, o lo irrecuperable de la pérdida inscrita en la figura del desierto comparada a la ceniza, se transforma en una imagen positiva: “como una lámina de oro, / entre las sombras.” Así, la ceniza, simbólica de lo perdido, se convierte en un espacio iluminado, “la lámina de oro” y de esperanza, aun “entre las sombras.” Puesto que una de las definiciones de la palabra “lámina” es la de “una pintura hecha en cobre,” se puede identificar en este poema una reflexión meta-artística, la transformación metafórica de la figura del desierto, que convierte la muerte y el olvido en una obra de arte, simbólica de la iluminación y durabilidad de la memoria (*DRAE*). Se puede identificar además, un alumbramiento cálido en la lámina de oro; esto es un sueño claroscuro donde se confluyen la memoria y la imaginación, según lo afirma Gastón Bachelard en *La flamme d'une chandelle* (1961) (11-12), idea sobre la que volveremos en la siguiente apartado “El pa-i-saje místico.”

En su libro, *The Work of Mourning*, Derrida desvía su atención del vacío insalvable entre la experiencia vivida y la escritura, y reconoce un significado y una apertura creativa inscrita en el acto de contar el pasado, de esta búsqueda interminable de expresión mediante el lenguaje inherente del trabajo del duelo. En una carta a la viuda de su amigo, el filósofo belga Max Loreau, Derrida contempla lo que puede decir alguien ante la inmensidad de la pérdida de un ser querido y el encuentro de significado dentro de la ilimitada búsqueda dentro de la memoria:

This being at a loss says something, of course, about mourning and about its truth, the impossible mourning that nonetheless remains at work, endlessly hollowing out the depths of our memories, beneath their great beaches and beneath each grain of sand, beneath the phenomenal or public scope of our destiny and behind the fleeting, unapparent moments, those without archive and without words. (95)

Con estas palabras el filósofo expresa cómo la pérdida de un amigo querido motiva una búsqueda de los límites del lenguaje figurativo para poder captar lo perdido, lo que se halla en un espacio inalcanzable. En *Lluvia en el desierto* y otras obras escritas después de la dictadura, se manifiesta esta búsqueda figurativa de un más allá, búsqueda interminable de una articulación lingüística, en este espacio como dice Derrida, sin palabras. Se trata de una búsqueda fallida, que no obstante, no paraliza el proceso de auto-compresión, sino forma parte de él. El uso repetido de la expresión *más allá*, en versos de diversos poemas a lo largo de la obra de Agosín, está también evidente en títulos de poemas como “En la noche, más allá” y “Más allá de esa noche,” y muestra el deseo y necesidad de la voz (voces) lírica(s) de crear o alcanzar un más allá poético, un espacio del tiempo sin tiempo, instancia de lo sagrado, un lugar *delgado* ¹²³ en el que se puede cruzar límites, crear puentes entre mundos y voces. En Agosín esto se hace posible a través de la materia onírica del desierto soñado. ¹²⁴

Considerando las ideas de Derrida en el párrafo arriba citado, es interesante que el filósofo utilizara la metáfora de las “grandes playas de arena” con la cual refleja su búsqueda de los límites del lenguaje figurativo para captar esta memoria inmaterial, de dar forma a ella, una idea que recuerda la representación del desierto en el poemario de Agosín, en *Nostalgia de la luz*, además del desierto en Raúl Zurita. Estos tres artistas acuden a la vastedad de la naturaleza, espacios de silencio de los muertos desaparecidos que han sido despojados de sus voces, para, en esa espacialidad, sin aparentes límites, vislumbrar aquello que es inefable de la experiencia de la

¹²³ Eric Weiner en el artículo, “Where Heaven and Earth Come Closer,” *The New York Times*, March 9, 2012, afirma que los lugares delgados se refieren a localidades donde se suprime la distancia entre el cielo y la tierra, un lugar o instancia sagrado y transcendental que nos lleva fuera del tiempo/espacio ordinario de todos los días.

¹²⁴ El acto de nombrar al Otro ocurre precisamente en este más allá, idea que se aprecia en los siguientes versos de “En la noche, más allá”: “En la noche, / más allá de la luz / del desierto, / le pedí / que me nombrara / sobre la arena” (21).

violencia y del dolor. Se trata de un lenguaje cuya capacidad de expresión metafórica, mediante la inmensidad, el silencio del paisaje y la búsqueda de un más allá, expone la imposibilidad de una expresión lingüística adecuada, la que forma parte del imperativo del duelo y conduce hacia una apertura positiva de esperanza en la imaginación.¹²⁵

En la obra poética de Zurita, se manifiesta una lucha continua por dar forma a lo innombrable de la violencia proveniente de los años bajo el gobierno militar en Chile y su “afterlife” mediante la figura inmensa del paisaje chileno. En el prólogo al libro más reciente, *Inri* (2004), el crítico Alejandro Tarrab comenta acerca del papel central del paisaje ilimitado, metáfora de una herida que se abre, en la obra del poeta chileno. Escribe:

La poesía de Zurita parte de la cicatriz, de la entraña; es una fuerza de impacto, una suerte de golpe solar vertido en palabras, en actos poéticos. Este desbordamiento interior, esta herida, se extiende en el poeta chileno más allá del papel, hasta las cordilleras, hasta la vastedad del cielo como si ese sentir no cupiera en un solo cuerpo y tuviera que abrirse ilimitadamente. (9)

El uso de varios lugares geográficos del paisaje chileno, como las playas, el desierto, las cordilleras andinas, el campo, las cuales se transfiguran y convergen con imágenes corpóreas, funcionan como metáforas del dolor en su inmensidad, como detecta Tarrab. Sin embargo, en estas imágenes también se puede ver un movimiento metafórico, repetido desde el más allá inarticulado del dolor y la pérdida de vidas, el grito personal y de una multitud, hacia un más allá sublimado, el que consagra la memoria dentro de la imagen de la naturaleza. Es precisamente en

¹²⁵ La voz del Otro en Agosín se encuentra en el silencio, una idea que no sólo se expone en *Lluvia en el desierto*, sino también en *Secrets in the Sand* (2003). Este poemario, que rememora a las mujeres asesinadas en el desierto afuera de la ciudad Juárez, México, da forma a una voz meta-poética que expresa la búsqueda de la voz del Otro, tal y como se puede apreciar en los siguientes versos: “Elegí la huerfanía / El contorno de todo lo sumergido / Busqué la voz en / Lo que no se oye” (26).

esta progresión metafórica, plasmada en una representación geográfica-corporal, en la cual se transparenta el trabajo del duelo hacia una posible redención, entendida aquí como expresión de vida y esperanza.¹²⁶

Esta idea se ejemplifica en el poema “Las playas de Chile I” del libro *Anteparaíso* (1986) (6), en cuyos versos convergen la figura de las playas chilenas que se extienden por más de 4000 km., desde el norte hacia el sur, con una llaga corporal, llaga que se sitúa en las pupilas del sujeto y que le quita y blanquea la vista. Las playas, como llagas, expresan, al modo de una prosopopeya, la magnitud expansiva del dolor, cegando al sujeto: “... alejándose toda la playa se/ iba haciendo una pura llaga en sus ojos” (6). Al final del poema, esta imagen de las playas se transforma en un espacio de reconocimiento de la violencia innombrable, del dolor del sujeto, un espacio sagrado por ser reconocido como Otro, idea destacado por el teólogo Rudolf Otto.¹²⁷ Este proceso de reconocimiento convierte las playas en una figura sanadora, de esperanza, donde las llagas se proyectan en el mundo exterior de la naturaleza. Pero es más: las llagas se convierten en una manifestación de esplendor sublime en el sentido kantiano¹²⁸ que contienen fuerzas sanadoras para el sujeto herido y sufriente:

iv. Porque hasta lo que nunca fue renació alborando por esas playas

v. Ese era el resplandor de sus propias llagas abiertas en la costa

¹²⁶ No se pretende aquí mostrar un conocimiento profundo ni abarcador de la poética del escritor, sino encauzar nuestra lectura en una progresión metafórica detectada en la imagen del paisaje que consagra el espacio, dando forma así, a una apertura creativa en el duelo, un sentido redentor.

¹²⁷ En el próximo capítulo “El desierto tejido,” se investiga el concepto de reconocimiento en Agosín siguiendo las ideas de Paul Ricoeur.

¹²⁸ Según Kant, la belleza tiene límites mientras lo sublime contiene una cualidad de grandeza incalculable, sin límite. Se puede ver este sentido de grandeza del sublime explicado por Kant en las imágenes de Zurita, donde se une el sentido de terror con el del esplendor. Ver, por ejemplo, *An Introduction to Kant's Critique of Judgement*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

vi. Ese era el relumbrar de todas las playas que recién allí le saludaron la lavada
visión de sus ojos (6)

En estos versos, se puede observar el trabajo del duelo a pesar de su imposibilidad, del cual escribe Derrida en *The Work of Mourning* (2001). En esta progresión metafórica se percibe no sólo la historia del rechazo del duelo, sino también una apertura positiva dentro de las cualidades trascendentales y sublimes de la naturaleza, que contienen poderes sanadores para el sujeto poético; esto es la expresión de esperanza y vida inscrita en la imagen de las playas que saludan y lavan la “visión de sus ojos” (6).

Esta misma progresión metafórica del duelo, que va desde el rechazo hacia una apertura positiva, es decir, desde el más allá inefable de la violencia al más allá sublime de la naturaleza, en este caso del cosmos, se expone en el documental *Nostalgia de la luz* de Guzmán. En los primeros diez minutos del documental, la cámara se fija en lo que parece ser otro planeta, un lugar deshabitado, que sólo al final del documental se identifica como el cráneo de un ser muerto encontrado en el desierto de Atacama, una de las víctimas de la dictadura. Por el contenido temático del documental, también se vincula la desnudez y aridez del desierto a la violencia militar, un espacio silencioso de los muertos, de lo indecible e irrecuperable de vidas perdidas, más allá de la posibilidad de ser enunciado en palabras. Esta imagen desnuda e inmensa del desierto se desplaza a la de las impresiones sobre la superficie de lo que parecen las huellas dejadas por meteoritos de un planeta extraño, que luego se revela como la materia porosa del cráneo humano. Este enfoque en la inmensidad solitaria y desnuda del paisaje forma parte del proceso de identificación de la violencia, de los muertos desaparecidos en el desierto. Esta visión del desierto, tan enorme y ajeno como un planeta extraterrestre, representa las pistas del olvido

activo de lo que nos habló Avelar, aquel espacio de la Otredad, al igual que la ceniza, como explica Derrida en *Feu la cendre*, cuenta lo que ya no es: el rechazo del duelo.

Pero existe otro movimiento metafórico en la película de Guzmán. El director también contrasta este espacio desnudo de vida, con la mirada hacia el cielo estrellado por los telescopios poderosos: las galaxias, las visiones asombrosas de cuerpos celestes en un sinfín cromático que expone la búsqueda del origen de la vida, el origen del ser humano más allá de la luz. Entonces, surge la pregunta: ¿Por qué contrasta y explora el director la diferencia entre estas dos búsquedas del pasado en su documental? Es precisamente en este contraste que se crea un movimiento metafórico del proceso de auto-compresión de la violencia dictatorial. Es decir, el desplazamiento continuo entre el más allá de la violencia indecible, y un más allá de belleza y asombro ante el misterio del cosmos, representa el proceso de consagrar a las víctimas olvidadas en este espacio cinematográfico del desierto y el cielo. Así, el cosmos en el filme se transforma en la expresión de una posible redención en el duelo, el que activa y hace relucir las cualidades trascendentales y sanadoras de la naturaleza, en este caso, de la infinitud del universo, su belleza y asombro que proporciona esperanza, vida, fe y un sentido de libertad ante la tragedia, al igual que lo fue para algunos prisioneros que miraban las estrellas en el campo de concentración de Chacabuco, según el testimonio de un sobreviviente en el mismo documental.¹²⁹

En *Lluvia en el desierto* existe también este doble enfoque, entre la mitificación de la noche estrellada y la visión de la realidad cercana, uniéndose así poéticamente con estos dos ámbitos en el documental. Dicha relación se plasma en el poema “Vestidos rojos”:

¹²⁹ En el libro, *Under An Afghan Sky: A Memoir of Captivity*, de Melissa Fung, la periodista de CBC, cuenta la experiencia de ser secuestrada en Kabul y llevada a las montañas donde estuvo prisionera en un agujero en la tierra. Ella habla del momento cuando sus captores le quitaron las vendas y vio el cielo estrellado por primera vez. A pesar de sus circunstancias trágicas, y pensando que iba a morir, ella recuerda con intensidad su asombro ante la belleza del cielo estrellado y la sensación de libertad y esperanza que le aportó la naturaleza en ese momento.

Quiso ella conocer la noche cuando el silencio
conjuraba el alma de los muertos. Quiso ella
conocer las estrellas de la noche. Se fue ella
sumisa por las sendas descubiertas y se fue ella
vestida de rojizas prendas como el rojizo carmesí
del cielo y conoció la noche del desierto en la
más próxima desnudez y conoció el ritmo de las
lagartijas movedizas y conoció la noche en la
soledad más honda, en la oscuridad del sol. (20)

Este poema nos presente un sujeto femenino en un estado de búsqueda en el desierto nocturno, “cuando el silencio / conjuraba el alma de los muertos.” Se trata de un camino para aproximarse a la muerte en el desierto y su soledad, referencias que acercan a los lectores a la realidad histórica de violencia, explícita en los contenidos de otros poemas, como “Las viudas de Calama,” con la referencia concreta a las mujeres del Atacama que buscaban y en algunos casos, siguen buscando a sus familiares, detenidos-desaparecidos en el desierto. En el quinto verso, la voz lírica introduce el color rojo a la imagen de la noche, color de las prendas del sujeto que la voz hablante compara a un cielo “carmesí.” Este color rojo se contrasta con la oscuridad, como una llama en la noche, creando este momento del sueño claroscuro de que habla Bachelard, que, como afirma en *La flamme d'une chandelle*, proporciona una luz que alumbró la realidad (55). De este modo, la imagen de los vestidos rojos que se extiende al cielo “carmesí” simboliza la apertura positiva y creativa en el duelo, una luz que alumbró la memoria mediante la caminata del sujeto, un proceso de apertura que ilumina lo que ha sido obscurecido a la vez que expresa esperanza.

El verso, “se fue ella / sumisa por las sendas descubiertas...” evoca el ritual cristiano (y de otras religiones) de despojarse de cosas superfluas, para así despegarse de las cosas mundanas y mostrarse sumisa ante Dios en su peregrinación, para encontrarse con lo divino y así acceder a un conocimiento trascendental. En los últimos versos, sin embargo, nos desvela otro encuentro: “conoció la noche en la / soledad más honda, en la oscuridad del sol” (20). Esta última imagen paradójica de un sol oscuro, y “la soledad más honda,” no simboliza el encuentro con la divinidad, sino con una memoria dolorosa. Sin anular el sentido de misterio y belleza de un más allá cósmico, la imagen de un sol oscuro exige una lectura metafórica que se relaciona al mundo concreto del sujeto, a un evento tan trágico que hizo noche del día, y creó una soledad abismal, que, por los contenidos de otros poemas estudiados, se vincula a un lugar lleno de muerte por la violencia. Sin embargo, a pesar de este encuentro doloroso, el poema expresa esperanza. En *Water and Dreams* Bachelard escribe, “To love a solitary place is to compensate for a painful absence. As soon as anyone loves a reality with all his soul, then this reality is itself a soul and a memory” (116). El deseo de conocer el lugar solitario del desierto en este poema expresa el amor por los ausentes, amor del duelo que produce un momento místico que transforma la noche en “el rojizo carmesí / del cielo,” que señala el momento del amanecer, sueño de un más allá sagrado, idea que exploraremos en el siguiente apartado.

El pa-i-saje trascendental plasmado en el poema de Agosín y en la película de Guzman demuestra que la apertura creativa del duelo no significa una restitución de lo perdido como Freud afirma en su etapa de elaboración, sino la continuación de una búsqueda inacabada, inagotable y dolorosa dentro de la memoria. Puesto que cada persona muerta y desaparecida representa un universo único perdido, se trata de una búsqueda de mundos, universos, donde el encuentro son señales de las identidades, las cuales siempre serán incompletas. Así, la búsqueda

de los desaparecidos y lo innombrable de la violencia, se trata de una búsqueda dentro de una inmensidad igualmente sin límites que es la búsqueda por los misterios en torno al origen de la vida, del sistema planetario para los astrónomos. Hacia el final de la película, Guzmán enfatiza el imperativo de la interrogación e investigación sobre lo que ocurrió con los muertos de la dictadura y por el conocimiento en torno a los años bajo el autoritarismo. Dice: “Hay que vivir en un estado de búsqueda.” Con esta oración, el director hace patente que existe una obligación ética de seguir enfrentando la memoria de la violencia, de seguir en el duelo. Asimismo, nos muestra que el duelo representa un proceso que no se puede completar, tan interminable como el conocimiento por el origen de la vida, más allá de la luz.

Esta perspectiva crítica obtenida desde la poesía de Zurita y el documental *Nostalgia de la luz* pretende iluminar lo que la obra de Agosín comparte con el duelo. Las tres obras dan forma a una apertura positiva en el duelo mediante una trayectoria, o progresión metafórica, entre un más allá de lo innombrable de la violencia, hacia un más allá sublime de asombro y belleza, que hace relucir las cualidades trascendentales y sanadoras de la naturaleza que consagran las vidas de las víctimas y aportan esperanza. Entonces, aunque se puede observar “una relación mimética con lo imposible,” que Avelar detecta en algunas obras de escritores latinoamericanos con el trasfondo político de violencia dictatorial, en Agosín, Zurita y Guzmán también se puede ver una relación mimética con lo posible. Ésta existe en la representación creativa. Es decir, el gran vacío de lo inarticulado se manifiesta dentro de una poética del paisaje y de la naturaleza universal, cuyas cualidades trascendentales contienen fuerzas sanadoras y transformadoras, (lo posible), que ayudan al sujeto sufriente a encontrar esperanza y fe. En otras palabras, el duelo no sólo es la historia de su rechazo en las obras de estos artistas, sino es entablar una posible redención; una elaboración que, sin embargo, continúa.

Entonces, si la posibilidad de lo imposible del trabajo del duelo se registra en el lenguaje poético de Agosín, además de Zurita y la poética cinematográfica de Guzmán, hay que indagar más a fondo en esta capacidad y calidad metafórica trascendental del desierto. La reflexión meta-artística en Agosín apunta a la calidad flexible de la material onírica, de la capacidad metafórica del desierto de romper con muros espaciales y temporales mediante el empleo de la prosopopeya, una herramienta que, según nuestra definición, contiene varias figuras retóricas que animan el paisaje, manipulando y transfigurando las coordenadas espacio-temporales, aportando voz y dinamismo al lugar. Dicha transformación del paisaje por la prosopopeya, hace relucir un lenguaje indeterminado donde, como lo afirma Octavio Paz, “la pluralidad de significados no desaparece, donde múltiples y dispares significados luchan en su interior” (107).

Esta calidad indeterminada y ambivalente del lenguaje también hace vislumbrar el simbolismo antiguo y fértil del desierto. Según Chevalier y Ghebrante, el desierto revela una ambivalencia donde se puede encontrar tanto a los demonios como a Dios (410). Se puede ver en el poemario de Agosín cómo la poética del desierto se mueve continuamente en un lenguaje de paradojas; entre lo no dicho y lo dicho, el olvido y la memoria, las ausencias y una presencia. Se trata de un lenguaje de lluvia que se materializa en un espacio intermedio, un momento de claroscuro, entre un estado efímero intangible y uno palpable, creando así un espacio místico de sinestias, donde las sensaciones se mezclan, se transfiguran y ganan nuevos significados en un más allá poético. Es así como la figura del desierto se transforma en un lugar trascendental, desvelando conocimiento oscurecido y voces silenciadas de Otros, lugar tal y como se afirmó en el capítulo II en el cual se inscriben los ritos del duelo hacia una apertura positiva. De ahí es interesante que el crítico Christian Riegel afirmara que el duelo transcurre en un espacio liminal,

de entremedio (*Writing Grief* 6-8).¹³⁰ Este carácter indeterminado del lenguaje es precisamente lo que permite la expresión del duelo en la obra de Agosín, el que también se ha identificado en la poética de Zurita y la visión cinematográfica de Guzmán. Se trata de un proceso de reconocimiento del Otro que aporta conocimiento en torno a la violencia que se desenvuelve en un estado de búsqueda.

Para concluir el presente apartado, se puede afirmar que la exploración de la problemática en torno al vacío irremediable entre la memoria y la escritura en un contexto de violencia extrema, nos ha revelado que la poética del paisaje, escrita en Agosín y Zurita, y plasmada de forma cinematográfica en Guzmán, va más allá de contar la historia del rechazo del duelo. Nos muestra que la prohibición del duelo en el contexto de la violencia dictatorial forma parte del proceso metafórico de auto-comprensión del pasado, un reconocimiento de lo inefable, irrecuperable e indecible de la violencia el que consagra a las víctimas de la violencia en un espacio inmenso y sublime de la naturaleza. Este reconocimiento de la imposibilidad del duelo dentro la expresión metafórica de un espacio natural sin límite, es lo que hace posible que el proceso del duelo continúe. Aunque el trabajo del duelo permanezca incompleto, la progresión metafórica en Agosín, Zurita y Guzmán, ilustra una posible redención por medio de las cualidades simbólicas y sanadoras de la naturaleza, y en el caso de Agosín, también por el acto artístico.

En este sentido, más que un enfrentamiento con el vacío del olvido y de las pérdidas irremediables que cuenta la historia del rechazo del duelo, la poética del desierto agosiniano abre

¹³⁰ En su estudio de las novelas de Margaret Lawrence, el crítico Christian Riegel afirma: “Each of Laurence’s protagonists finds herself in a state of liminality- an in-between state that demarcates a change in human development- and can only move through it by actively mourning” (6).

un más allá poético lleno de posibilidades donde se potencia la imaginación.¹³¹ Una indagación en el misticismo de la obra de Agosín nos permitirá investigar con más profundidad esta apertura positiva y creativa en la escritura del duelo, como mecanismo de resistencia a la violencia y al olvido, que será el objetivo del siguiente apartado.

3.2. El pa-i-saje místico

El pa-i-saje místico en *Lluvia en el desierto* se funda en imágenes cuya calidad onírica supera las fronteras de lo ordinario. Por ejemplo, se proyectan en el espacio poético motivos recurrentes como el amor, la noche, el silencio y el agua.¹³² Se verá, en el análisis de los poemas, que por medio de una cuidada retórica construida en base al empleo de sinestesias, paradojas y metáforas inesperadas se genera un puente entre dimensiones, como esferas terrestres y celestes y espacios interiores y exteriores del sujeto. Se crea así un sueño claroscuro de imaginación vertical en el sentido bachelardiano, hacia un más allá sagrado. Antes se han apuntado algunos elementos místicos, por ejemplo, en el análisis del poema “Vestidos rojos” del apartado anterior y los poemas “San Pedro de Atacama” y “Chacabuco” del Capítulo II.¹³³ El pa-i-saje místico nos revela un desierto hipnótico e ilusorio donde los signos no corresponden a los significados, idea que se ha resaltado en los Capítulos I y II. El lenguaje de paradojas y sinestesias que da forma a la desintegración del lenguaje y de la subjetividad dentro del abismo del olvido y de la pérdida del sentido del lugar, el que remite a un discurso oficial que niega la presencia de los detenidos

¹³¹ Se ha hecho referencia a estos derechos en el primer capítulo de la tesis, como el derecho a la vida, a la dignidad, a la individualidad, como por ejemplo, al nombre, a un sentido de seguridad y un sentido de lugar.

¹³² El misticismo se manifiesta en otras obras de Agosín como en su poemario más recién, *La luz del deseo* (2009), basado en el Cantar de la Biblia, y también en *Toward the Splendid City / Hacia la ciudad espléndida* (1994) y *Sargazo / Sargasso* (1993).

¹³³ Se recuerda cómo en el Capítulo II se ha vinculado la calidad onírica, trascendental del paisaje poético con los ritos de duelo de la antigua cultura atacameña. Se ha establecido, por ejemplo, que las imágenes sinestéticas producen una apertura trascendental, de fe y esperanza que sustenta al sujeto poético.

desaparecidos en el Capítulo I, pasa a alumbrar la presencia de los muertos, las víctimas de la violencia dictatorial, tal y como se ha afirmado en relación con el análisis del poema “Chacabuco” en el Capítulo II. En el presente análisis veremos cómo este mismo lenguaje no sólo eleva a las víctimas muertas de la dictadura, sino también las consagra y hace perdurar su memoria dentro del lenguaje poético.

Así, en el presente apartado, se quiere profundizar el estudio de los elementos místicos en la obra agosiniana, ampliando nuestra perspectiva a través de una exposición intertextual con la literatura castellana del siglo XVI, en concreto con los escritos del místico san Juan de la Cruz, que asume, entre otros, las tradiciones y textos religiosos, como la tradición mística sufi¹³⁴, la Cábala y el antiguo testamento de la Biblia.¹³⁵ La tradición judeo-cristiana se entrelaza con otras tradiciones en el sustrato de *Lluvia en el desierto*, como la memoria cultural precolombina, expuesta en el Capítulo II. Sin embargo, esta primera huella en el texto representa una gran influencia, la que se resaltarán en la presente y última secciones de este estudio.

Puesto que el objetivo principal de este capítulo es explorar más a fondo la apertura esperanzada y creativa en el trabajo del duelo, primero interesa elucidar el pa-i-saje místico en Agosín, entablado conexiones con la poesía de san Juan de la Cruz del siglo XVI, y luego, apoyándome en las ideas de Derrida y Bachelard, quisiera vincular dicho pa-i-saje con el trabajo del duelo, lo que nos revela en la potencia de la imaginación dinámica, un mundo de elementos

¹³⁴ La crítica puertorriqueña Luce López-Baralt ha comprobado la influencia del misticismo sufi en el simbolismo de los místicos castellanos como san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús. Véanse sus libros: *San Juan de la Cruz y el Islam. Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística* (1985) y *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo* (1985).

¹³⁵ La etimología de la palabra “místico” tiene raíces greco-latinas y árabigas; del griego “mústein” que significa silencio, que comparte su etimología con la palabra “misterio”; del latín, “mystics” y del árabe, “místah”, que tiene origen de estar en el mar (Corominas 389).

soñados.¹³⁶ Según el crítico William Harmless, los místicos se podían figurar como cartógrafos o viajeros, en su búsqueda del origen eterno de Dios (79). El crítico afirma, además, que el viaje místico pasa por una estructura jerárquica desde un fondo oscuro hacia la luz que está arriba, vía de conocimiento y sabiduría (96). En los poemas de san Juan de la Cruz, en efecto, encontramos que el viaje místico se asume, entre otros, en torno a imágenes del silencio, la noche y el amor evidente en los siguientes versos de “Llama de amor viva:” “que estaba oscuro y ciego, / con extraños primores / calor y luz dan junto a su Querido” (209). El crítico Domingo Ynduráin sostiene que, aunque la expresión melancólica nunca desaparece del todo en san Juan de la Cruz, el pasaje espiritual delinea un creciente amor hacia la unión divina que abre nuevas dimensiones de la realidad (xxvii-lxxxvii).¹³⁷

Lluvia en el desierto comparte con los místicos castellanos, la búsqueda y el encuentro con un más allá mediante imágenes en torno al silencio, la noche y el amor, las cuales se funden en un sueño de trasfondo claroscuro, creando un espacio indeterminado y una atmósfera propicia a la contemplación. Como se ha aludido en el Capítulo I, varios sujetos de *Lluvia en el desierto* son viajeros, nómadas o extraviados que van al desierto, regresan o están en la intemperie con el propósito de alcanzar un encuentro, pasaje que también expresa la búsqueda de un más allá, como se ha establecido en el apartado anterior. Sin embargo, tal y como se ha indicado en la introducción al capítulo, el pasaje hacia un más allá en la obra agosiniana, no ilumina un viaje interno del alma, tan emblemático de los místicos castellanos, sino una trayectoria hacia la

¹³⁶ La palabra “pasaje” significa “Sitio o lugar por donde se pasa” (*DRAE* 1690)

¹³⁷ Se puede apreciar estos elementos místicos, del amor, la soledad y la noche en los siguientes versos de la canción 14 del *Cántico espiritual*: “La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora”(20).

memoria del Otro, pasaje ético-artístico, que ofrece esperanza, fe y belleza, y así, un posible sitio de redención para el sujeto poético.

El lenguaje poético conciso sin adornos, que se ha analizado en el Capítulo I, representa el esfuerzo de la poeta, como peregrina artística, de dejar de lado las expresiones superfluas y así acceder a la delgadez de un paisaje trascendental que suprima la distancia entre el yo y el Otro a la vez que abre un espacio de misterio y enigmas.¹³⁸ El filósofo Gaston Bachelard, en su libro *L'air et les songes*, hace una distinción entre dos tipos de silencio: el cerrado y opresivo, el que se ha abordado en la representación del desierto de los extraviados del Capítulo I, y el abierto de la imaginación. El filósofo afirma que el silencio del poema es un silencio lleno de aire que respira, silencio de la imaginación dinámica (313).¹³⁹

El pa-i-saje místico en Agosín se desenvuelve precisamente en el silencio de la imaginación, en los intersticios de un sueño, entre el clarooscuro, que representa la apertura creativa en el trabajo del duelo, una fuerza vital que Derrida identifica en “By Force of Mourning.”¹⁴⁰ Derrida detecta esta potencia vital junto al duelo absoluto, labor entendida no sólo como un proceso interior, sino como un trabajo material, por ejemplo, de una obra artística.

¹³⁸ Dice Agosín en la entrevista que la hice: “Quería crear un libro que tuviera como centro un espacio fuera de los seres humanos. La poesía puede rescatar el silencio del mundo. Sólo cuando hay silencio se puede escuchar... Pensaba que estaba trabajando con el infinito, con el universo que es inimaginable” (octubre, 2011).

¹³⁹ El filósofo escribe “C’est alors vraiment le souffle qui parle, c’est le souffle qui est alors le premier phénomène du silence de l’être. A écouter ce souffle silencieux, à peine parlant, on comprend combien il est différent du silence taciturne aux lèvres princées. Des que l’imagination aérienne s’éveille, le règne du silence fermé est fini. Alors commence le silence qui respire. Alors commence le règne infini du ‘silence ouvert...’ ” (313).

¹⁴⁰ Según el filósofo, en su estudio del trabajo de Louis Marin, la labor del duelo expresada mediante el retrato pintado de una persona fallecida, desvela, por un lado, una fuerza en la imagen por dar presencia a lo ausente, y paradójicamente por otro, la ausencia absoluta de esa fuerza por indicar la muerte de la persona real sin localidad (173). Derrida examina este fenómeno del duelo mediante el retrato pintado, sin embargo, también se puede observar en las imágenes del paisaje poético, tal y como se muestra en este estudio de la poesía. Si se considera la expresión poética del abismo en el Capítulo I o la expresión de la muerte plasmada en los poemas estudiados como “Pisagua y “Chacabuco,” se ejemplifica el “duelo de la fuerza absoluta,” la ausencia dolorosa de vida, en este caso, por un acto violento. Ya que la muerte es, como dice Derrida, la ausencia más ausente (“By Force of Mourning” 183). Pero también se resalta en estos mismos poemas “la fuerza o *dynamis* del duelo” (177), cuya fuerza se transparenta precisamente en la expresión mística y trascendental de las imágenes.

Citando a Leon Battista Alberti en torno a la representación plástica, Derrida habla sobre esta fuerza vital en la labor de duelo:

‘painting,’ [Alberti] writes, ‘contains an absolutely divine force [*in se vim admodum divinam habet*] that not only makes absent men present, as friendship is said to do, but shows the dead to the living so that even after many centuries [*defunctus long post saecula viventibus exhibeat*] they may be recognized by them with great pleasure and with great admiration from the painter.’ In Alberti’s description we see pleasure and admiration becoming inextricably linked to mourning, the force of the three affects increasing from their combination (184).

Derrida identifica la fuerza vital del trabajo del duelo, lo que Alberti reconoce como divina, en el poder de hacer presente a una persona muerta. En este acto se da localidad y durabilidad a la memoria y así a la identidad. Derrida detecta admiración y placer en esta apertura o *dynamis* del duelo.

En Agosín, esta apertura positiva se relaciona con la capacidad del lenguaje poético, en concreto de la prosopopeya, de dar presencia a los ausentes, que, como se ha indicado anteriormente, engarza un sueño en cuyo contraste el claroscuro se potencia la imaginación dinámica y ascensional. Bachelard define ésta como una movilidad espiritual más allá de lo ordinario, un más allá psicológico, un impulso que humaniza: “The imagination given temporality by the word seems to me to be the humanizing faculty par excellence” (*Air and Dreams* 12). Este impulso se entiende en Agosín como una elevación de las memorias de Otros olvidados y negados públicamente, al nivel de lo sagrado, lo que restaura un sentido de dignidad destruido por las graves violaciones de los derechos humanos, en el caso de nuestro estudio, de

los “detenidos-desaparecidos,” sus familiares y otros sobrevivientes del autoritarismo en Chile entre 1973-1990.

El poema “Amanecidas” de Agosín, es ilustrativo del “pa-i-saje místico.” En un lugar de una búsqueda de un más allá, los sujetos rastrean la luz de la memoria en un entorno de oscuridad:

Por las noches frotábamos nuestro
cuerpo en la inmensidad del sonido santo.

Tú silbabas y yo confundía tu ritmo
con las brisas que eran
un abanico de arenas.

Buscamos amarnos en el ritmo del amor.

Más allá de la noche vimos el fulgor rojo del amanecer

Tú y yo vivimos en el desierto efímero y presente
con sus ritmos,
sus lentitudes.

En la oscuridad husmeamos la luz de la memoria

haciendo de la arena un altar de flores. (46)

En una expresión de confusión por parte de la voz lírica, junto a la mezcla de elementos, se crea un espacio indeterminado e ilimitado que evoca la dimensión espiritual del espacio poético, una especie de trance místico donde se pierden algunas fronteras con lo ordinario. Esto ocurre a partir

de la espacialidad referida como “inmensidad,” de la transformación de la brisa en “abanico de arenas” y del encuentro del yo-tú en un acto ritual.

Entonces, si nos preguntamos por el yo y el tú anónimos de este poema, nos encontramos con la unión erótica entre dos amantes en la noche del desierto. La palabra “santo” que describe el sonido en el segundo verso eleva esta unión al nivel de lo sagrado: “Tú silbabas y yo confundía tu ritmo / con las brisas que eran / un abanico de arenas.” La ambigüedad del lenguaje, que se abre a una interpretación de un encuentro erótico y sagrado a la vez, o de una unión erótica sagrada, en la noche del desierto, remonta a textos de antiguas obras litúrgicas como la Cábala o el *Cantar de los cantares* del Viejo Testamento de la Biblia donde no existen divisiones entre erotismo y sacralidad, algo que también se evidencia en los místicos castellanos del siglo XVI. Dicha ambigüedad en torno a la unión amorosa se encuentra en la “Noche” de san Juan de la Cruz, cuya metáfora fundamental de amor ha despertado gran debate entre los críticos. En este poema, una mujer anónima cuenta cómo abandonó su casa durante la noche, en secreto y escondida, para encontrarse con su amado. Aunque considerado por algunos críticos, como José C. Nieto, como un bello poema prosaico de amor humano sin ningún rasgo sagrado, de acuerdo con el crítico Colin Thompson, el lenguaje de la “Noche” apunta más allá de sí mismo a un significado que no puede limitarse a su sentido literal (127-129). Afirma: “Las técnicas narrativas y estilísticas de la *Noche* por sí mismas sugieren un significado más allá del propio de un poema de amor de su época” (128).

Al igual que en la “Noche” de san Juan de la Cruz, el poema “Amanecidas” de Agosín nos presenta la figura primaria de la noche en que tiene lugar el encuentro amoroso y ofrece una atmósfera de belleza y misterio en torno al sujeto anónimo, todas características que llevan a una interpretación de una unión que va más allá de un encuentro erótico. Sin embargo, a diferencia

de san Juan de la Cruz, donde el propósito de la búsqueda del amado es la unión con Dios, en Agosín, esta unión de amor sagrado se transforma en la develación de la memoria, evidente en los últimos versos del poema:

En la oscuridad husmeamos la luz de la memoria
haciendo de la arena un altar de flores. (46)

La sinestesia inusitada de oler la luz de la memoria, nos lleva a un espacio que rompe con los bordes de lo ordinario, apertura trascendental que hace presente la memoria en un más allá. Esta revelación, además, produce un proceso de transformación del desierto, ya que los sujetos amantes están haciendo de la arena, “un altar de flores.” Entre los significados de “altar” se destacan un “montículo, piedra o construcción elevada donde se celebran ritos religiosos como sacrificios, ofrendas, etc. y 2, piedra consagrada” (*DRAE* 124). Esta imagen en el poema simboliza un acto ritual de reconocimiento de los muertos, imagen del duelo que, por el gerundio “haciendo,” apunta a un proceso que continuo, o sea, un pasaje sin final.

Para explorar más a fondo este vínculo entre el pa-i-saje místico y el trabajo del duelo, es necesario considerar cómo la figura de la noche en el poema se transforma poco a poco en el momento claroscuro del amanecer. Este proceso se desenvuelve de forma lenta que propicia un estado de contemplación, “con sus ritmos / sus lentitudes” (46). El poema comienza con la imagen del encuentro amoroso en la oscuridad de las noches. En la siguiente estrofa, las noches se transforman en el momento del amanecer, que es “un más allá de la noche.” En la última estrofa, la luz del amanecer se transpone en la figura de un “altar de flores.”¹⁴¹ La imagen de un

¹⁴¹ A la luz de la interpretación que se hace en estas páginas que vislumbra a los desaparecidos en el sueño claroscuro del amanecer en el desierto, son deslumbrantes las palabras de Isabel Allende en el prólogo del libro fotográfico, *Flores en el desierto* de Paula Allen donde se retrata a las viudas de Calama. Escribe: “¿Dónde están los desaparecidos? Sus espectros rondan el aire delgado del amanecer, sus voces susurran en tumbas sin nombres ¡aquí!

“altar de flores” indica el comienzo de un ritual sagrado. Bachelard afirma que las flores contienen luz, el fuego del amanecer: “Each flower has its own light. Every flower is a dawn” (*The Flame of a Candle* 59). El filósofo afirma, además, que la flor-luz, asciende y adquiere un significado espiritual de lo sagrado (60). La figura de un “altar de flores” en Agosín, un símbolo de duelo, que se establece en conjunto con los contenidos de otros poemas, reconoce la memoria de Otros, y se transforma así, siguiendo las ideas de Bachelard, en la luz ascensional del alba. La flor-luz-memorias asume todo el horizonte, tal y como apunta el título del poema, “Amanecidas,” cuyo significado espiritual eleva las memorias de los muertos a un nivel sagrado, devolviendo al espacio y a las víctimas un sentido de dignidad a través de un acto de amor.¹⁴²

Esta transformación de la noche en un “pa-i-saje místico,” de veneración, fe y esperanza, también se ejemplifica en “Esta noche llueve en el desierto”:

En el corazón de la noche,
la lluvia asciende tras el horizonte en calma.
La lluvia ceremoniosa.
sumida en el sopor del viento,
en la brisa ágil. (...) (18)

La primera imagen del “corazón de la noche,” por un lado, expresa el centro o núcleo del espacio, idea sobre la cual se vuelve en el último apartado. Al mismo tiempo, la palabra

¡aquí! Lllaman a sus mujeres, sus madres, sus hermanas, sus hijas” (6). Encontré esta cita de Allende en los últimos meses de escribir la tesis.

¹⁴² Se ha visto en la representación de la noche en el Capítulo I, una especie de “noche” del ser que cubre el espacio para indicar con ello su omnipresencia. Esta expresión del duelo se funda en una negación, es decir, que no es la expresión de un sentimiento público, que se hace ante los otros. Al contrario, es acto negado, prohibido por los militares en el contexto nacional y por ello mediado por la noche y por la soledad del desierto, espacio extraño, distante y liminal. Negar el duelo, como escribe Marc Nichanian, es negar la humanidad (144) Pero, como se puede apreciar en el poema “Amanecidas,” la noche en Agosín, simboliza más que el reconocimiento de lo negado, del rechazo del duelo expuesto en el Capítulo I, y más que un reconocimiento de las memorias silenciadas del Capítulo II. Por tanto, representa un más allá que alumbra y eleva la memoria en un espacio místico sagrado.

“corazón” lleva a una interpretación metafórica del paisaje, apuntando al espacio interior del sujeto. Esta noche metafórica, entonces, se refiere al mundo interior de los sujetos mujeres presentados en la segunda estrofa del poema,¹⁴³ que en la noche del ser, se conecta con el “performance” de un ritual de transformación; en base a éste, las leyes naturales se invierten en tanto que llueve hacia arriba. Entonces, aquello que parece ser esencial, como el inherente movimiento de caída asociado con la lluvia, se vuelve relativo. Hay en las imágenes un “pasaje” donde el vuelco o giro se logra en la dualidad del latido del corazón de la noche.

También en el poema la “Noche” de san Juan de la Cruz, se manifiesta la imagen central del corazón-noche. En la segunda estrofa del poema que comentamos, los versos reelaboran esta idea mística. La imagen de las mujeres que rezan expresa la búsqueda de la divinidad, de lo sagrado y la unión con un más allá mientras que la lluvia ascendente, como los rezos, se puede interpretar en conexión con el corazón de la noche. La luz del poema sería como una lluvia de rezos ascensional. Nuevamente, en el poema del místico, la luz que guía al sujeto a su Amado (lo divino) proviene de su corazón: “Sin otra luz ni guía / sino la que el corazón ardía” (206). En esta visión inicial la noche representa la oscuridad fuera del sujeto, la que separa al sujeto de la divinidad. Sin embargo, unas estrofas más adelante, la noche paradójicamente se transforma en la luz que guió al sujeto a su Amado: “¡Oh noche que guiaste! / ¡Oh noche amable más que la / alborada! / ¡Oh noche que juntaste / Amado con amada, / amada en el Amado transformada!” (206). Entonces, la noche paradójicamente se transforma en la luz del corazón, noche-luz del interior del sujeto que también asume el espacio externo. De esta manera, la oscuridad del afuera se purifica con la luz del corazón, y este efecto ritual tiene lugar en el momento del amanecer.

¹⁴³ Los sujetos mujeres se presentan en la segunda estrofa del poema: “Llueve esta noche en el desierto. / Las mujeres le rezan al viento, / al agua indomable, / al maíz imaginado” (18).

En el poema de Agosín, la oscuridad de la noche, por los contenidos de otros poemas, no se asocia con la separación con Dios, como en el poema de san Juan de la Cruz. Más bien, se vincula el corazón de la noche a un hondo dolor de las mujeres por los “desaparecidos” ausentes, un sentimiento que se proyecta en la vastedad del cielo. Este dolor y amor expresado en la esencia corazón-noche en Agosín, introduce a la oscuridad del ser, la luz blanquecina, la que se puede interpretar, al igual que se ha detectado en el poema del místico castellano, como la luz rojiza del amanecer. De este modo, los rezos se vinculan a un rito de duelo motivado por “el corazón de la noche,” un dolor y el amor por las vidas perdidas que transforma la noche en día, en el sueño claroscuro del amanecer. El ritual de rezar, un “performance” del duelo, transforma las leyes del mundo, donde llueve hacia arriba. Esta lluvia-luz crea un sentido veneración de los Otros mediante la unión con un más allá, que se puede entender como el *dynamis* del duelo, su apertura positiva del que nos habla Derrida.

Como se puede ver en “Amanecidas” y “Esta noche llueve en el desierto,” el “pa-i-saje místico,” se desenvuelve en el claroscuro del alba. Bachelard afirma que el sueño claroscuro se desenvuelve mediante un movimiento lento, el que propicia paz y un estado de contemplación (*La flamme d’une chandelle* 69). Es en este sueño de claroscuro que, según el filósofo, las memorias se hacen más profundas, idea que se manifiesta en “Agua”:

Me enamoro de ella
y hago de su mirada
un abismo del cielo que es la tierra,
un pozo de aguas,
un campo de violetas. (49)

La primera pregunta que surge al leer este poema es: ¿quién es ella? Puesto que el agua representa la sed en el desierto, entonces, ella es el agua personificada. La voz lírica del yo expresa su amor por el agua en el desierto, la que puede apagar su sed. El enamoramiento del agua fundamenta la expresión mística en este poema, amor que incita una unión y transformación del paisaje. Sobre la obra de san Juan de la Cruz, Yndurain sostiene que la unificación de lo humano y lo divino “se manifiesta poéticamente mediante un eros transfigurado” (lxxvii). Esta transformación, incitada por la unión amorosa con un más allá, también se evidencia en el poema de Agosín.

En el poema el agua tiene “mirada,” lo que se puede interpretar como las gotas de lluvia que caen sobre la tierra y producen “un abismo del cielo que es la tierra,” unión de la esfera de arriba con la de abajo. El sujeto poético se enamora en un momento místico, transformando el agua-lluvia-mirada en abismo-pozo-aguas. Literalmente, hay un pozo de agua después de la lluvia donde el viajero sediento puede apagar la sed. Sin embargo, se puede identificar en estas imágenes una expresión metafórica de dolor. El “abismo del cielo” y “un pozo de aguas” indican un espacio opaco, de un cielo nocturno cuya oscuridad se disuelve en el agua, oscureciendo su claridad. Bachelard afirma que la imagen literaria del agua oscura absorbe los dolores y la tristeza y así expresa un dolor infinito (*Water and Dreams*, 53). En este sentido, la imagen del “abismo del cielo, un pozo de aguas,” imagen densa e ilimitada, metafóricamente representa un profundo dolor y vacío en el sujeto. Este dolor no proviene de la separación con la divinidad de los místicos castellanos, sino de la muerte del mundo concreto que rodea al sujeto a causa de la violencia, tal y como se manifiesta de forma explícita en otros poemas estudiados en el Capítulo II.

El enamoramiento del sujeto del agua, así, une la voz lírica al dolor infinito del pozo, un espacio denso de tristezas que se traduce al duelo por los ausentes, en el contexto chileno, por los “detenidos-desaparecidos.” De esta manera, se puede observar la unión entre el duelo de la fuerza absoluta, expresada en la figura opaca del cielo-abismo-pozo junto al *dynamis* del duelo en el enamoramiento del agua de lo que nos habla Derrida en “By Force of Mourning.” El sujeto poético se enamora de aquello que da vida en el desierto, el agua, que incita un pasaje místico. El sueño místico dibuja un camino transformador que lleva a la última imagen sorprendente del poema: “un campo de violetas.” Las flores simbolizan, tal y como se ha señalado, la luz ascensional de la imaginación, luz del amanecer según Bachelard (*La flamme d'une chandelle*). Así la última imagen de “un campo de violetas,” como se ha afirmado en el análisis de “Amanecidas,” eleva la memoria de los Otros al nivel de lo sagrado, parte del trabajo del duelo. Este “pa-i-saje místico” precisamente logra alumbrar la memoria y eternizarla en un sueño sagrado.¹⁴⁴

En los tres poemas que se han analizado, el amor, el silencio y la noche se funden para crear un momento místico donde se pierden las fronteras de lo ordinario, uniendo las esferas de arriba / abajo y adentro / afuera. Siguiendo las ideas de Bachelard, se ha demostrado cómo el pa-i-saje místico, el que produce un cambio inusitado en el mundo, introduce la luz del amanecer al desierto nocturno. En los poemas “Amanecidas” y “Agua” esto se logra en la unión y “confusión” de elementos en un acto de amor que lleva a la imagen de la flor-luz en el desierto, el momento del alba. En el poema “Esta noche llueve en el desierto,” en contraste, se logra

¹⁴⁴ El sueño del agua en este poema, agua densa por su opacidad, se relaciona a lo que Bachelard afirma en *Water and Dreams*, al centro de la creatividad (1-2). El sueño del agua contiene una capacidad unificadora, según el filósofo, que demuestra la imaginación material ligada a la fidelidad a una memoria eterna (46-47).

mediante la imagen del “corazón de la noche” que introduce la luz del corazón a la noche. Es en este sueño claroscuro donde se desenvuelve la apertura positiva en el trabajo del duelo que consagra la memoria en un más allá y así devuelve un sentido de dignidad a los Otros extraviados. En el siguiente apartado, se explorará más a fondo este espacio del más allá, un centro sagrado donde se hace eterna la memoria. Se trata, por tanto de un retorno al origen, de un tiempo sin tiempo que representa, en Agosín, aquello más intrínseco al proceso creativo.

3.3. El pa-i-saje del origen soñado

En el estudio del pa-i-saje místico se ha elucidado la pérdida de algunos bordes con lo ordinario, produciendo un trance transformador que consagra las memorias de las víctimas y les devuelve un sentido de dignidad. Este más allá representa lo que Eliade denomina un “centro sagrado.”¹⁴⁵ Es decir, el sueño claroscuro del duelo representa un pa-i-saje origen, donde se realiza el performance de un ritual que repite el acto primordial de la Creación. Se trata de un retorno a un espacio y tiempo incontaminado, en el cual se reverberan ecos del movimiento trascendentalista del siglo XVIII, basado en la creencia que la divinidad nos habla mediante el desierto, idea compartida por varias religiones del mundo.

En Agosín se descubre que este “pa-i-saje del origen” representa la búsqueda y el encuentro con el núcleo de la creatividad donde nace el poema, apuntando al mundo lírico, no sólo como un posible lugar donde alumbrar y consagrar las memorias de Otros, sino restaurar un espacio y tiempo de paz, belleza y sensualidad que fueron destruidos por las graves violaciones de los derechos humanos.

¹⁴⁵ Eliade afirma: “The centre, then, is pre-eminently the zone of the sacred, the zone of absolute reality...Every creation repeats the pre-eminent cosmogonic act, the creation of the world. Consequently, whatever is founded has its foundation at the center of the world (since, as we know, the Creation itself took place from the center)” (18).

El pa-i-saje del origen soñado plasmado mediante la figura del desierto y su cielo nocturno, no sólo se observa en Agosín, sino en otras obras con el mismo trasfondo político de violencia dictatorial en Chile.¹⁴⁶ Se evidencia, por ejemplo, en el gesto vanguardista de Zurita en agosto de 1993 cuando escribió en la superficie del desierto en de Atacama el poema, “Ni pena ni miedo,” frase que tiene una extensión de 56 kilómetros. Este llamado a los chilenos de enfrentarse a las memorias obscurecidas y negadas bajo la dictadura contiene, según la crítica Nelly Richard, las resonancias bíblicas del desierto, como espacio ritual del origen que consagra las memorias. Afirma: “es esta *inmemorialidad* del desierto la que carga de sabiduría y trascendencia la frase zuritiana sobre *la memoria*” (*La insubordinación de los signos* 52).¹⁴⁷ De forma similar, se manifiesta el “pa-i-saje del origen” en *Nostalgia de la luz*, mediante la mirada al sin fin cromático del cosmos y la búsqueda del origen de la vida, la que, como se ha establecido en el primer apartado, consagra la memoria de las víctimas detenidos-desaparecidos en un más allá, como parte del trabajo del duelo.¹⁴⁸

¹⁴⁶ En *Memorias del desierto* de Dorfman, el escritor enuncia al inicio del libro que el propósito de su viaje por el desierto era la búsqueda de múltiples orígenes, del cosmos, de las injusticias en el auge del Salitre, de los primeros habitantes prehispánicos, de la familia de su esposa, siendo al centro de ellas, la desaparición de su amigo, Freddy Taberna, durante la dictadura.

¹⁴⁷ La dimensión eterna y trascendental del desierto, evocada en los versos de Agosín, también se presenta en este gesto vanguardista de Raúl Zurita, quien comparte con Agosín una red intertextual con la Biblia. Este gesto, característico del grupo CADA, rompió con los parámetros convencionales del libro, para abrir el acceso a un público más grande. Según Richard, este gesto que desafía los géneros establecidos, constituye “una prolongación-continuación del sueño poético de imaginar un mundo sin restricciones materiales ni limitaciones prácticas. Se trata, como dice el mismo Zurita de “una señal en el desierto que indica las coordenadas de lo posible después del infierno” (52). Zurita regresa, según Richard, “a la visión primigenia de los paisajes naturales del desierto como lugares tan absolutamente incontaminados que parecen que fuera el segundo día de la creación” (52).

¹⁴⁸ El arqueólogo chileno, Lautaro Nuñez Atencio, alude a la importancia del mito en torno a la muerte, en una carta a su amigo, un detenido-desaparecido en Pisagua, Freddy Taberna. En la carta titulada “Pisagua: Un gran cementerio con vista al mar,” aborda este tema de la muerte en esta caleta que había discutido a menudo con su amigo y escribe: “... allí la muerte nos salía al paso en cada encrucijada, como extraviados en el enigma final hacia donde sólo los mitos, ritos, ideas y mucha fe, acuden desesperadamente al trance” (13). Sin duda, la poética del desierto, por sus cualidades simbólicas y oníricas, pone de relieve estas características mitológicas del lenguaje, que hace presente a los muertos, no posible mediante otros métodos discursivos.

En *The Myth of the Eternal Return* (2005), Eliade afirma que varios rituales, considerados hoy en día profanos o cotidianos, tienen un doble sagrado que simboliza la repetición de un acto primordial, cosmogónico, y significa la participación en una realidad trascendental (5). En estos rituales, según Eliade, se establece un tiempo mitológico del origen que afirma la realidad y le da permanencia:

Through the paradox of rite, every consecrated space coincides with the center of the world, just as the time of any ritual coincides with the mythical time of the ‘beginning.’ Through repetition of the cosmogonic act, concrete time, in which the construction takes place, is projected into mythical time, *in illo tempore* when the foundation of the world occurred. Thus the reality and enduringness of a construction are assured not only by the transformation of profane space into a transcendent space (the center) but also by the transformation of concrete time into mythical time. (20-21)

Se ha visto esta repetición ritual de la creación del mundo, mediante la unión amorosa en los poemas “Amanecidas” y “Agua,” o el acto de rezar en el poema, “Esta noche llueve en el desierto” del apartado anterior. El gesto de amor en estos poemas se transforma en un rito sagrado que vuelve a realizar la Creación del mundo en el Centro sagrado, rescatando así un origen primigenio y un tiempo mitológico.¹⁴⁹ Hacer algo sagrado, según el historiador, es saturarlo con existencia, afirmar su existencia en el mundo y asignar permanencia (4). En un contexto de muerte inesperada o trágica, Eliade sostiene además, que las cualidades míticas

¹⁴⁹ Eliade afirma: “Every ritual has a divine model, an archetype” (23). Dice más adelante: “What is important is that both the orgy and marriage constituted rituals imitating divine gestures or certain episodes of the sacred drama of the cosmos—the legitimization of human acts through an extrahuman model...we might say that the archaic world knows nothing of ‘profane’ activities: every act which has a definite meaning” (27-28).

permiten afirmar y valorizar la verdad del pasado y elucidar su sentido profundo y rico (Eliade 11-46).¹⁵⁰

Con estas ideas en mente, se quiere elucidar que “el pa-i-saje del origen” en Agosín, al igual que en Zurita y Guzmán, representa un esfuerzo por rescatar un tiempo cuyo signo se percibe como sagrado, un “tiempo sin tiempo” mítico para afirmar las memorias de Otros parece así hacerlas perdurar. Luego se demostrará cómo en este pa-i-saje se revela este rescate mediante el lenguaje de la imaginación, a través de la expresión de la belleza, paz y sensualidad, cualidades trascendentales del lenguaje poético expuestas por Bachelard en *Water and Dreams*. La reflexión meta-artística en algunos poemas de Agosín revela “el pa-i-saje origen” como el centro de la creatividad artística donde se libera un proceso de reconexión sensual entre los sujetos poéticos y el lugar. La fusión de elementos sensuales en el lenguaje poético, como las flores y el agua en el desierto, junto a la unión y confusión entre elementos y esferas, representa en Agosín el bálsamo del proceso artístico, la posibilidad de restaurar un sentido de lugar para los extraviados mediante la palabra. Así, veremos en última instancia, cómo el pa-i-saje del origen soñado representa un gesto de creatividad, mimético de la apertura positiva del trabajo del duelo, que inaugura esperanza, fe y amor eterno en un espacio lleno de tragedia y muerte.

¹⁵⁰ Eliade usa una anécdota para probar esta idea. Cuenta sobre un pueblo que convirtió una historia trágica real en un lamento lleno de alusiones mitológicas (45). Según el historiador de religiones, una muerte trágica contiene significados ocultos que sólo se puede revelar a través del mito. Afirma:

Almost all the people of the village had been contemporaries of the authentic historical fact; but this fact, as such, could not satisfy them: the tragic death of a young man on the eve of his marriage was something different from a simple death by accident; it had an occult meaning that could only be revealed by its identification with the category of myth... When the folklorist drew the villagers' attention to the authentic version, they replied that the old woman had forgotten, that her great grief had almost destroyed her mind. It was the myth that told the truth: the real story was already only a falsification. Besides, was not the myth truer by the fact that it made the real story yield a deeper and richer meaning, revealing a tragic destiny? (45-46)

En esta cita, Eliade vislumbra la importancia de la imaginación mitológica para la memoria, particularmente ante un evento trágico, y que es precisamente en el ámbito de lo “ficticio” que se encuentra la verdad histórica y la hace perdurar.

Al igual que se ha señalado en el gesto vanguardista de Zurita, las resonancias bíblicas en Agosín evocan las cualidades simbólicas inmemoriales y trascendentales del desierto.¹⁵¹ Poemas como, “Génesis,” “El génesis de Sinaí,” “Sinaí” y “Moisés,” todos reclaman la imagen bíblica del desierto como espacio sagrado y primigenio, al mismo tiempo que “Sinaí” y “Moisés” convocan un espacio de la dolorosa separación con la tierra prometida.¹⁵² Junto a los poemas con alusiones al desierto del antiguo testamento, hay otros, sin campo referencial, cuyos versos evocan los escritos de los místicos castellanos, como se ha visto en los poemas estudiados en el apartado anterior. En los versos de estos poemas se manifiesta un pa-i-saje origen con un sustrato de separación dolorosa, idea que se dramatiza en “Las moradas”:

Inmóvil,
me habló de las moradas
antes de las guerras:
de un incendio de flores,
de amapolas recostadas
sobre la densa benevolencia del sol. (50)

La voz hablante presenta un encuentro con Otro en el desierto y que le cuenta sobre “las moradas” antes de la violencia. El vocablo “las moradas” produce la imagen de un lugar sagrado, de un más allá puesto que aparece en la Biblia, en San Juan 14,2, cuando Jesús dice a sus

¹⁵¹ En poemas como “Sinaí” y “Moisés” la poeta evoca la persecución de los judíos desde la historia bíblica del Éxodo que cuenta la travesía del pueblo judío por el desierto de Sinaí, que duró cuarenta años en búsqueda de libertad y la tierra prometida, “...en busca de la luz y las ciudades de encanto” (82, Sinaí) o cuando escribe en “Moisés”: “Añoró el refugio para esa despiadada / soledad del pueblo más solo” (98).

¹⁵² Se afirma que en la Biblia el desierto representa la búsqueda de la esencia: “la Tierra Prometida por los hebreos a través del desierto del Sinaí”, es un espacio ilusorio de demonios, el lugar de dios y a la vez alejada de dios (Chevalier y Gheerbrant 410-111). Este simbolismo paradójico y ambivalente del desierto entre la muerte y la búsqueda de vida y pertenencia se mueve en el trasfondo del libro, simbolismo judeo-cristiano que conjura la Historia universal del nomadismo de los pueblos perseguidos y la búsqueda de un hogar en el cual se halla el contexto chileno y la búsqueda de la memoria perdida durante y después de los años del gobierno militar.

discípulos: “En la casa de mi Padre hay muchas moradas; si no fuera así, os lo diría, porque voy a prepararos el lugar.”¹⁵³ Este vocablo entabla, además, una conexión intertextual con la obra *Las moradas* (1577) de santa Teresa de Jesús, un apogeo de la mística cristiana y de la prosa española del siglo de oro, y el último libro que escribió la monja. Esta obra del siglo XVI, con influencias tangibles de la Biblia y del legado místico sufí, es una alegoría de las siete etapas de la vida espiritual que culmina en la unión con Dios por medio de la imagen del castillo.¹⁵⁴

Sin embargo, al igual que en el estudio del pa-i-saje místico, la imagen de las moradas, en este poema de Agosín, no alude a un viaje interno del alma hacia la unión con la divinidad, tal y como ocurre en la obra de santa Teresa y otros místicos castellanos, sino que remite a un más allá anterior a la violencia, “antes de las guerras” (50). Así en “Las moradas” se expresa un duelo por un mundo perdido e irrecuperable, sólo alcanzable mediante un sueño de un más allá. La figura de las amapolas “recostadas / sobre la densa benevolencia del sol,” describe un mundo soñado o místico donde se rompen las leyes de la naturaleza, ya que normalmente el sol está arriba en el cielo mientras las flores están abajo en la tierra. Las flores, “un incendio,” se unen al cielo por estar recostadas en el sol y así se crea el momento del amanecer, al igual que se ha visto en el análisis de los poemas del apartado anterior. Se recuerda la afirmación de Bachelard que las flores soñadas simbolizan la luz ascensional del alba y adquieren un significado sagrado. Este sueño de la flor-luz, la cual se asocia con el duelo por un mundo perdido, irrecuperable por tanta muerte y mal, se consagra en un pa-i-saje ascensional que propaga un sentido de paz, belleza y sensualidad en los sujetos, un pa-i-saje origen. Ante tanta tragedia y muerte alrededor de los

¹⁵³ Además del poema “Las moradas,” la palabra, “moradas” aparece en los versos, “ilusionadas ante la morada” (“Taos” 33) y en “En el resplandor de los cerros / como moradas despobladas” (“Los cerros” 37).

¹⁵⁴ En su artículo, “Teresa of Jesus and Islam: The Simile of the Seven Concentric Castles of the Soul,” la crítica expone la herencia cultural sufí en el símbolo del castillo empleada por santa Teresa de Jesús en *Las moradas*.

sujetos esta imagen soñada representa un espejismo, cuyas cualidades mitológicas aportan esperanza que ayudan a los sujetos a sobrevivir tanta tragedia. De esta manera, las moradas en el poema, imaginadas desde un espacio de muerte y ausencia, apuntan a la apertura positiva en el duelo donde se potencia la imaginación sanadora. Este sueño de un paisaje de origen rescata desde el vacío de la muerte el bálsamo mitológico de un “más allá,” aun cuando se sabe que este retorno sería imposible en la realidad.

Mientras el poema “Las moradas” evoca un tiempo y espacio soñado, un más allá de amor y paz antes de la violencia. “Tan sólo la noche era lienzo” presenta la unión entre el desierto y el cuerpo femenino para crear un retorno universal a “todas las viviendas”:

Tan sólo la noche era lienzo que la cubría,

la arena una cama de plumas.

ella se sintió sagrada y

tibia.

Su cuerpo era un país,

las dunas el regreso a todas las viviendas. (26)

En este poema el sujeto femenino se encuentra entre la noche y la arena, noche que se transforma en lienzo o manta y la arena o desierto que se convierte en una cama de plumas. En los últimos versos del poema, el sujeto se convierte en un país, país que podría ser Chile, donde las dunas adquieren el significado simultáneo relativo a las curvas del cuerpo femenino con su dimensión erótica por la palabra “tibia” y de madre, por el simbolismo de un hogar universal y eterno, “el regreso a todas las viviendas” (26). Existe por tanto, una convergencia semántica en la cual la universalidad del paisaje se une con lo íntimo del cuerpo femenino y del hogar, intimidad que se investigará en el siguiente capítulo. En este ámbito onírico se diluyen las fronteras y se deshacen

los límites entre el cuerpo femenino / desierto / cama / hogar / la noche / manta. Se puede notar en la confluencia de imágenes cómo el poema rompe con las barreras temporales y espaciales, creando un espacio sensual en el cual el sujeto representa una especie de retorno a un origen eterno, mitológico. En esta imagen del cuerpo-desierto, donde las dunas se transforman en un “regreso a todas las viviendas” se transparenta la imagen de los cerros comparados a “moradas despobladas” de “Los cerros” (37), poema que se analizó en el Capítulo 1. En “Tan sólo la noche era lienzo” el espacio desnudo y solitario del desierto de los extraviados se transforma en la posibilidad de un retorno a un hogar, siendo este, un pa-i-saje del origen soñado.¹⁵⁵ La referencia a la noche como lienzo que cubre al sujeto indica que este más allá representa el mundo artístico, un espacio ilimitado de la imaginación dinámica. A la vez que vislumbra cualidades protectoras que pueden ofrecer un mundo soñado y la posibilidad de habitar el mundo nuevamente, mediante el acto artístico, idea en la que se profundizará en el siguiente y último capítulo.¹⁵⁶

La imagen de la noche del desierto como un lienzo evoca un espacio ilimitado de la imaginación, un desierto, como afirma Luis Bravo en su prólogo al poemario *Imagino el desierto*, del escritor chileno Gerardo Ferreira, que se vuelve una página de creación artística. Escribe Bravo, “... por analogía el desierto es la página en blanco—estrellada mallarmeana---en el cual la imaginación nómada halla/ holla sus personales visiones” (2). Sin embargo, en vez de plasmar “sus personales visiones,” tal y como afirma Bravo de la obra de Ferreira, en Agosín son las visiones de Otros en el “pa-i-saje del origen” de la noche estrellada, donde surca la

¹⁵⁵ Esta trayectoria y sitio de un más allá vislumbra, mediante la expresión del duelo, la persistencia de la humanidad, la coherencia, la palabra/paisaje lírico y el amor dentro y después de la dictadura.

¹⁵⁶ Evoca en estos versos la dimensión erótica del misticismo en la tradición judío del libro Zohar de la Cábala, en el cual el erotismo simboliza una manera de descubrir los secretos de la divinidad (*The Poetry of Kabbalah* 101).

imaginación dinámica, tal y como afirma Bachelard en *L'air et les songes* (227-228).¹⁵⁷ Así, en el fondo, esta imagen de retorno, representa el esfuerzo de la voz hablante para devolver las voces extraviadas al mundo de los vivos, a un hogar literario, un más allá donde se recupera un sentido de belleza y sensualidad olvidada. Se trata de un bálsamo de la imaginación y la palabra poética que inaugura esperanza, fe y amor en un mundo derrotado, lleno de dolor y muerte.

Como se ha demostrado en este estudio de “El desierto de un más allá,” la búsqueda y el encuentro con un más allá, examinado en el “pa-i-saje trascendental,” “el pa-i-saje místico” y “el pa-i-saje del origen soñado” produce una transformación del espacio y tiempo en el trabajo del duelo hacia una apertura positiva donde se consagran y preservan las memorias de Otros en un más allá.¹⁵⁸ Agosín se ciñe poéticamente a otras obras del periodo post-dictatorial como la de Zurita y el documental de Guzmán, en cuya visión artística se detecta un movimiento metafórico del duelo que camina desde el más allá inefable de la violencia al más allá de la imaginación mítica desde donde resistir el olvido y en donde nace esperanza, fe y amor para luchar en contra de la violencia bajo el gobierno militar.

El más allá en Agosín representa, la búsqueda y encuentro con un desierto transformado por la imaginación dinámica, visión rebotante de flores y agua en el desierto, la que recuerda un

¹⁵⁷ Se trata de un lugar de amor, idea que se manifiesta en la reflexión meta-artística de “Ángeles de arena.” Escribe Agosín: “Amé a los desiertos, / sus ángeles de arena / murmullos en la voracidad del viento / Quise aquellos lienzos de tiempo sin tiempo, / entre mis pies de peregrina” (59). Por la palabra “lienzos” se deduce que el Yo poético es artista, la que emprendía una búsqueda en su viaje por los desiertos a pie, desiertos metafóricos y reales que se entretiene en su lienzo “de tiempo sin tiempo” del mundo onírico. El primer verso, “amé a los desiertos,” expresa el amor como sentimiento de fondo de su creación y la preposición “a” ante “desiertos” nos indica además que los desiertos físicos y metafóricos, son donde se escucha las voces de los olvidados, los “ángeles de arena,” ángeles que nos indica la consagración de su memoria en el mundo soñado. El último verso, “entre mis pies de peregrina,” apunta a una búsqueda de la artista de una memoria sin fin, que continúa, donde el amor de la voz hablante permite escuchar los “murmullos en la voracidad del viento” del Otro.

¹⁵⁸ El poema “Travesías” de Agosín refiere al desierto soñado como un viaje por un espacio trascendental, capaz de descubrir verdades y crear vida dentro de la violencia muda. Escribe: “Más que una travesía, / el desierto fue mi / aprendizaje, / el secreto de una diminuta inmensidad, / la vida en la aridez más huraña, / un verde diminuto en / la superficie. / Un pájaro, como el ángel de / la vida” (...) (68).

evento extraordinario en el desierto real de Atacama, cuando cada cierto número de años, llueve en una parte de esta faz hostil y desnuda y las semillas escondidas y latentes en la arena y en las piedras brotan y arrojan la tierra con la visión sublime de flores de diversas especies, únicas de ese lugar. Como se ha aludido al inicio de la introducción a la tesis, la acción de florecer en Agosín simboliza el aflorar de verdades escondidas por la dictadura y otros contextos de violencia, las cuales finalmente tienen que salir a la luz, aquella luz que, como se ha establecido, se transforma con el sueño, en el claroscuro de un amanecer místico donde las memorias son reconocidas y consagradas en la palabra:

II

Bajo mis pies
la vida quieta,
presencia asombrada
en los ojos de la arena
una palabra clara. (93)

Esta estrofa completa el poema con el cual se abrió el capítulo, cuyos versos de sinestias expresan el nacimiento de un poema, una flor en el desierto, evento asombroso en un espacio tan inhóspito y seco. Esta acción de encuentro con el poema / flor señala que esta luz del amanecer transcurre en el espacio lírico, lugar soñado que devuelve dignidad a las víctimas de la violencia imprimiendo una memoria duradera y donde, además, se rescata un sentido de belleza, amor y sensualidad perdida. De esta manera, la palabra poética representa la apertura positiva del acto de duelo en un más allá.

Es así cómo se puede ver que la lluvia en el desierto se vuelve una manta de flores, un tapiz de palabras. Esta imagen del desierto en flor apunta a la calidad multiforme de un tejido, su

textura, contraste e intimidad, en el cual se desenvuelve el trabajo del duelo hacia una apertura sanadora. En este encuentro asombroso con la palabra-flor, inscrito en los versos citados arriba, se puede notar además, que la arena adquiere cualidades corporales de un ser humano, “ojos de la arena,” lo que aporta al lugar poético la cualidad personal de un testigo. Es precisamente esta dimensión corpórea, íntima y personal, inscrita en la poética del desierto en Agosín, representativo de un acto ético-artístico, que se quiere investigar en el Capítulo IV, el último capítulo de este estudio.

CAPÍTULO IV. EL DESIERTO TEJIDO

El agua sobre la noche,
la noche sobre el agua.
Llueve en el desierto;
un vestido
de amor.

El agua sobre las llanuras
horizontes dorados.
Llueve y florece el desierto ...

(Marjorie Agosín *Lluvia en el desierto* “El agua de la noche” 104)

Existe una cualidad femenina en un sentido íntimo desde el que se despliega el paisaje en estos versos de *Lluvia en el desierto* de Marjorie Agosín. La transformación del desierto en un manto de flores por la llegada del agua, se dramatiza por medio de características táctiles y visuales, como en un tapiz o tejido, el “vestido de amor.” Indagamos la dimensión íntima del paisaje poético desde la figura del más allá del desierto que se estudió en el capítulo anterior. Así continuamos nuestra meditación, reflexión y profundización en la temática del duelo en Agosín, concentrándonos en el acto artístico de la poeta, un gesto ético-artístico desde el que se genera la memoria personal de las víctimas de la violencia dictatorial. En esta memoria se contiene una apertura sanadora ante las fuerzas destructivas del tiempo del autoritarismo en Chile entre 1973-1990, cuyas repercusiones persisten hasta el presente.

Hemos establecido mediante la expresión meta-artística en *Lluvia en el desierto*, que la creación artística representa una búsqueda de la experiencia del Otro para consagrarla en la palabra lírica, en el caso del presente estudio, la de los “detenidos-desaparecidos” y sus familiares dentro del contexto chileno. De esta manera, la poesía de Agosín se puede entender no

sólo como un registro del duelo, sino como un acto del duelo. Este acto de memoria entraña una necesidad de sanar profundas heridas, de encontrar un sentido de lugar y una seguridad ontológica, ante el vacío del olvido y la negación de identidades. La seguridad ontológica se refiere a un derecho básico de ser reconocido y tener un lugar visible en el mundo de los vivos, derecho que ha sido negado a las víctimas de la violencia. El acto artístico del duelo rescata esta seguridad ontológica precisamente porque con el cuidado y ternura de la palabra lírica crea una especie de “hogar,” un espacio material íntimo que da presencia y dignidad a estos hombres y mujeres que en las palabras de Ariel Dorfman han sido “secuestrados en vida y también secuestrados en muerte por los militares”(25).

Por ello, el desierto no es sólo vastedad y abstracción en Agosín, sino un lugar íntimo, “de fe, de voces, de coronas amarillas” (“La otra voz” 28). En su poesía se transforma el desierto en un espacio familiar que nos permite acercarnos al Otro, lo que se puede apreciar en los siguientes versos: “Ven a mi mesa de / estrellas y arenas blancas, / al cascabel de mi mirada / donde se conjura el ritmo” (“Acompáñame” 29). El vocablo “mesa” actúa como una superficie con una función marcada por un doble significado, de reunión y hospitalidad, de manera que se crea una atmósfera de intimidad con el “tú” (Denny).¹⁵⁹ Por este ritual de convocatoria del lenguaje, la superficie plana del desierto pasa a asociarse con las cualidades simbólicas de la mesa, y así, queda marcado como un espacio poético de reunión.

Como veremos, el llamado a los lectores va más allá de la mera convocatoria en el plano de la lectura lírica, ya que en estos versos citados se percibe el discurso meta-artístico que se presenta como la voz del desierto-madre, la cual hace un llamado a las voces sumergidas,

¹⁵⁹ Ver la entrevista con David Denny en: www.Desertfound.org/about_dd_deserthtml.

aquellas memorias latentes en el lugar material que representa el desierto-hogar. En esta visión meta-artística, se percibe el deseo de la poeta de restaurar un sentido de seguridad ontológica para los que han sido extraviados y olvidados por actos de violencia extrema. Asimismo, se presencia un anhelo por recuperar la dimensión personal de la identidad y del tiempo/espacio de lo que fue destruido, un deseo que subyace muchos poemas. En el fondo, se llegan a reinscribir las voces extraviadas por medio de la materialidad de la palabra, en su intimidad o centro emocional, en el cual se representa el núcleo del duelo con su función sanadora.¹⁶⁰ Es en este gesto del duelo artístico, que el desierto adquiere una cualidad femenina, la que ya se ha identificado mediante el estudio de la figura de la madre-desierto y que se proyecta en la transformación del paisaje en un desierto tejido, un tapiz, idea central de la presente investigación sobre la cual se vuelve más adelante.

Se puede afirmar, en esta perspectiva de la calidad femenina del lenguaje, que varias obras tales como las del chileno Raúl Zurita, del argentino Juan Gelman, de la argentino-canadiense Nela Rio y de la película *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán, realizadas en el periodo post-dictatorial sudamericano, contienen dicha cualidad, la que se vincula a la temática del duelo y su mecanismo de resistencia al olvido del pasado violento.¹⁶¹ Por ejemplo, acerca del poemario *Violín* de Gelman, la crítica Geneviève Fabry afirma:

¹⁶⁰ Aunque en Chile fue elegida presidente, por primera vez en Latinoamérica, una mujer, Michelle Bachelet, la escritora chilena Isabel Allende afirma en su libro *Mi país inventado* (2003) que en el Chile actual las mujeres siguen viviendo en un “patriarcado sin atenuantes” (71).

¹⁶¹ En *Where Memory Dwells*, la antropóloga cultural, Macarena Gómez-Barris reflexiona sobre la importancia de la intimidad espacio-temporal en la creación de un sitio para el duelo en el contexto de la violencia militar. La crítica reflexiona sobre la frialdad del espacio conmemorativo designado para los desaparecidos en el Cementerio General: “The reference to the General Cemetery Memorial for the Disappeared as ‘cold’ is often heard from relatives of the disappeared: ‘a cold memorial that sits above the viewer,’ and a ‘memorial of the state’” (64). Gómez-Barris explica que en contraste, el antiguo campo de concentración, Villa Grimaldi, convertido en un parque de paz, un espacio también dedicado a la memoria de los detenidos-desaparecidos, crea un sentido de intimidad para los visitantes, con

... la voz femenina de la <<Mujer encinta>> inaugura de manera especialmente rotunda y transparente lo que podríamos llamar la calidad femenina de la escritura del Gelman, esa apertura a la ternura, ese gusto por lo nimio, lo pequeño, el diminutivo del cariño y de la ‘hermanita esperanza,’ como decía Péguy, en una enunciación femenina. (113-114)

Así, y como se puede apreciar en la cita de Fabry, más allá de identificar la violencia y el dolor, estas obras se abren hacia la esperanza, el amor, la ternura y la búsqueda de paz y sanación, apertura que se entiende como parte inherente de la expresión artística del duelo.¹⁶² Si bien es cierto que estas cualidades del lenguaje son atribuibles a ambos sexos, definimos este lenguaje como femenino por su relación histórica-cultural con el “performance” del duelo que se da en un acto artístico. Recordemos lo afirmado en el capítulo II acerca de la manifestación pública del duelo asociada históricamente con la mujer y la tradición oral femenina del lamento poético proveniente de la antigüedad (38).¹⁶³ De hecho, según la crítica Melanie Gregg, las teorías de “écriture féminine,”¹⁶⁴ desarrolladas por pensadoras francesas en los años 70, entre ellas,

El muro de los Nombres y la Habitación de la memoria que contiene artefactos muy personales de los “desaparecidos” (64).

¹⁶² Esta función sanadora en el trabajo del duelo apunta a una apertura que explora Jacques Derrida en su artículo, “By Force of Mourning.” En su meditación sobre la noción del trabajo o labor del duelo, relativa a la obra de su amigo Louis Marin y su propio duelo por la pérdida de su amigo, el filósofo afirma que existe una dualidad tensional entre el dolor abrumador que quita toda fuerza ante el vacío de la muerte y una apertura hacia la luz o engendramiento (1).

¹⁶³ Anna Caraveli-Chaves reitera esta idea en “Bridge Between Worlds. The Greek Women’s Lament as Communicative Event”, cuando afirma sobre la antigua sociedad griega: “Whereas in some areas of Greece men can sing about the dead—mainly mythicized accounts of the death of heroes—ritual lamentation for the dead, performed during ritual activities such as funeral, memorial services, and visits to the cemetery, is virtually the exclusive territory of women” (129).

¹⁶⁴ La “écriture féminine” propuso dar agencia y expresión a la experiencia femenina dentro de un mundo y sistema de signos definidos y controlados por el hombre. Sin embargo, la noción de una estética femenina, o “écriture féminine,” no ha dejado de seguir siendo controversial entre feministas en el presente. En las últimas décadas la noción de la escritura femenina ha sido criticada por reforzar estereotipos de género y sexualidad en un esquema binario que consolida un “esencialismo femenino,” eliminando así las existentes diferencias entre mujeres que la teoría pretende evitar y trascender. No obstante, aún en un mundo donde, al menos en algunos lugares, los papeles y

Hélène Cixous, Monique Wittig, Luce Irigaray y Julia Kristeva, fueron en gran medida influidas por una lírica del duelo escrita por poetas francesas en el siglo XVI, cuyos poemas dieron forma a lo inefable del duelo mediante imágenes corporales (55-58).

En esta perspectiva, el gesto artístico del duelo en Agosín por las víctimas de la violencia de distintos contextos, no sólo expone la dimensión espiritual del desierto de un más allá, el que rompe con el espacio-tiempo ordinario, sino también convoca el aspecto material, corpóreo y tangible del mundo cotidiano o íntimo. Es precisamente en esta combinación o unión tensional que se despliega la búsqueda y encuentro con la memoria de los Otros y la consagra.¹⁶⁵ Indagar en la dimensión íntima del espacio poético en Agosín nos revela un desierto subversivo, transgresor de su tradición simbólica, tal como se ha indicado anteriormente en el estudio de la imagen del desierto-madre. Al profundizar en este desierto subversivo, nos revela la transformación artística del paisaje a partir de una estética femenina: la del tejido o el tapiz.

La metáfora del tapiz o del tejido ha sido empleada por algunos críticos, en la década de los ochenta, para definir una estética femenina de resistencia al patriarcado. La crítica feminista, Elaine Showalter, en su artículo “Piecing and Writing” publicado en 1986, expone el uso de esta

características tradicionales atribuidos a cada género se cuestionan y se desafían cada vez más, desafío que aparece tanto en obras literarias como en la crítica posmoderna, creo que la noción de una estética femenina o cualidad femenina en el lenguaje sigue vigente para la crítica actualmente y constituye una forma creativa de vislumbrar identidades suprimidas a partir de un contexto patriarcal. En este sentido, la noción de la escritura femenina, o estética femenina no tiene que ver con el género de la persona que escribe, ni quiere decir que dichas cualidades son exclusivas de la mujer.

¹⁶⁵ Como se ha afirmado en el capítulo III, según Paul Ricoeur, es necesario evitar caer en el discurso de la banalidad de la memoria. El filósofo afirma que esto se logra a través de preservar la dimensión de aquello que parece escapar a todo intento de comprensión dentro de la memoria y la palabra. Se ha establecido anteriormente que esta dimensión inefable de la violencia se hace visible mediante el silencio del desierto agosiniano, un espacio ilimitado de reconocimiento que a la vez pone de relieve la búsqueda y encuentro con un más allá sagrado de la palabra poética, un espacio sublime, central en la restauración de la dignidad de las víctimas de la dictadura y de los lazos sagrados con la vida que fueron destruidos por las graves violaciones de los derechos humanos. Pero, concibo que la intimidad temporal-espacial es igual de importante en el acto de recuperar la memoria y evitar que se trivialice, lo que para Ricoeur presenta un peligro tan presente como el olvido (*Figuring the Sacred* 290). Por tanto, trivializar la memoria se puede concebir como otro olvido, uno enmascarado, en el cual la verdad se queda sumergida.

metáfora en las obras de escritoras estadounidenses de los siglos XIX y XX, cuyos textos buscaban reclamar la herencia femenina del tejido y tapiz en su escritura. Su objetivo, según Showalter, era dar forma a la experiencia de mujeres y ganar un sentido de agencia mediante esta nueva estructura narrativa, una estructura horizontal con diversos centros.¹⁶⁶ En la misma década de los ochenta, la crítica Tamara Kamenszain, cuyo estudio, *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* (1983), establece una relación entre la escritura y la estética femenina del tejido en el Cono Sur. La crítica vincula los textos herméticos de Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Juan L. Ortiz a la tradición femenina de coser y bordar. Según la crítica, a diferencia de la estética identificada por Showalter, donde las escritoras emplean esta estética para vislumbrar identidades femeninas, Kamenszain contempla cómo varios escritores sudamericanos tradujeron a su escritura el silencio femenino de los tejidos, bordados y telas de sus madres y abuelas para expresar una crisis existencial y dar forma a un sentido de identidad obscurecida desde el margen de la sociedad.

También se ha destacado la presencia de esta estética en Agosín. En su artículo, “Marjorie Agosín desde una perspectiva personal” (2002), Riesco expone la presencia de los tejidos en la poesía de Agosín y define su obra como “una colectividad de texturas femeninas” (184). Tal y como enfatiza Riesco, dar forma a una identidad femenina marginada representa una función importante de esta metáfora textil en la obra de Agosín. La misma crítica, no obstante,

¹⁶⁶ Escribe Showalter: “In antebellum American women’s writing, piecing appears as a marker of female difference from the patriarchal literary tradition. The quilt is a moral artifact, an emblem of the deliberate ordering of women’s separate cultural lives as well as fictions, and of the writer’s control over her materials...”(229). Sin embargo, la crítica afirma que para reflejar la experiencia de la mujer, dicha relación metafórica del tapiz y el bordado también es compleja y múltiple (243-245). Basándose en las ideas de Showalter, la crítica Patti Shanks reflexiona sobre esta misma estética sin jerarquía, de unir fragmentos en Virginia Wolf y Gertrude Stein. Según Shanks esta estética “descentrada” forma parte de la aproximación modernista, evidente en obras literarias y plásticas que salieron al principio del siglo XIX. Por ejemplo, menciona *Wasteland* de T.S Elliot o *Ulysses* de James Joyce (50).

alude a otro motivo en base a esta misma imagen: la búsqueda de la memoria de las víctimas de la violencia. En referencia al estudio de Agosín sobre las arpilleras chilenas, *Scraps of Life*, sobre aquellos tapices que durante los años de autoritarismo en Chile que dio lugar a un movimiento en contra de la violencia militar, Riesco expone el parentesco entre la estética artística de Agosín y la de las arpilleras: “Marjorie, quien tampoco quiere ni puede olvidar, recoge trozo a trozo, de aquí y de allá, de voz a voz, las palabras para documentarlas en *Scraps of Life*, y para darles su terreno de poesía en *Las zonas del dolor*” (185).

Al partir de esta oración de Riesco, nos interesa profundizar la relación entre el paisaje poético del desierto en Agosín y las arpilleras chilenas en tanto que nos revela, a partir de una metáfora “textil,” conocimiento sobre el gesto artístico del duelo, una búsqueda y encuentro con la memoria en el contexto de la dictadura. Las arpilleras a las que nos referimos, fueron hechas por mujeres chilenas de barrios marginales de las afueras de Santiago: eran las madres, hijas, hermanas o esposas de los detenidos-desaparecidos. En cada arpillera, de unos 30 cm. de ancho por 10 cm. largo, se trabajan distintos materiales, a menudo de colores vivos que tradicionalmente conforman una composición de la vida cotidiana, con ecos de la rica tradición textil precolombina. Durante la dictadura, la creación de estos tapices se transformaron en un acto de duelo por los “desaparecidos,” tal y como la misma Agosín expresa a lo largo de su libro *Tapestries of Hope. Threads of Love* (1996), idea ejemplificada en la siguiente cita:

The *arpillera* is an amalgamation of voices and histories appearing in a humble fabric made by the hands of mothers, daughters, sisters, and wives—the living relatives of loved ones who have disappeared. The *arpillera* is made of many things, not just fabric. The process of creation is similar to composing a poem or planting a tree to commemorate a death. The *arpillera* is born from deep inside of

us, in a zone of intimacy, but it embodies the public voice and allows hands, previously used for caressing and loving, to tell their story. (*Tapestries of Hope, Threads of Love* 15)

Es inevitable señalar que Agosín conoció personalmente a muchas de las arpilleristas durante los años de la dictadura. Tal y como se alude en la cita anterior de Riesco, en su documental y libro *Scraps of Life. Chilean Arpilleras* (1987) y la segunda versión del libro, *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile 1974-1994* (1996), Agosín le da voz a las arpilleristas y hace pensar en la posibilidad que las similitudes entre las estéticas, al menos en parte, se dan debido a la larga y dedicada relación que la poeta ha sostenido con ellas y su movimiento.¹⁶⁷ En ambos casos, en el libro de Agosín y la arpillera chilena, el arte del tejido y el tapiz no sólo vislumbra el activismo y la victimización de las mujeres bajo la dictadura, sino que da forma a la búsqueda de la memoria obscurecida en el acto artístico del duelo; se hace presente así, como en una trastienda silenciosa, el trasfondo de una voz personal de resistencia a discursos dominantes que caracterizaron el régimen dictatorial y post-dictatorial.¹⁶⁸ Se refiere al discurso del régimen, caracterizado por una ideología patriarcal, y el blanqueamiento del pasado violento en la época transicional post-dictatorial (Moulian 31).

Para establecer la relación paralela entre el arte del tejido y la poética del desierto en Agosín, haciendo referencias concretas a la arpillera chilena, nos apoyamos en el libro de Agosín, *Tapestry of Hope* sobre la arpillera chilena. Aunque se relacionan los tejidos

¹⁶⁷ Estos tapices salieron al extranjero de forma clandestina para denunciar las acciones de los militares y hacer tomar conciencia al mundo del terror de la dictadura en Chile. Actualmente permanece como arte testimonial (*Scraps of life*, 13).

¹⁶⁸ La relación entre el lamento, los textiles y lo femenino tiene raíces literarias en la figura de Philomela de la obra griega, *La voz de la lanzadera* de Sófocles. Filomena tejió su experiencia trágica en un tejido, idea que se expone en el tercer apartado de este estudio. Otra obra artística donde aparece el lamento en relación con un trabajo textil es en *Fausto* de Goethe, donde Gretchen, una mujer castigada por su embarazo, canta un lamento mientras hila lana.

principalmente con la mujer y el ámbito doméstico, razón por la cual en el occidente sobre todo, no se ha considerado como un “arte legítimo” hasta tiempos muy recientes, la crítica de diseño Beverly Gordon, en su libro *Textiles. The Whole Story* (2011), subraya la importancia del ámbito textil para el ser humano, por el hecho de atraer conocimiento sobre la condición y conciencia humana. Afirma Gordon: “To be human is to be involved with cloth ... Textiles are a part of the fiber of our lives and matter deeply” (15).¹⁶⁹ Profundizar la conexión entre los tejidos y los ritos del duelo enfatiza su importancia universal para la condición humana a lo largo del presente capítulo. Mientras Gordon vislumbra la importancia universal de los tejidos, la crítica estadounidense Patti Shanks pone de relieve la íntima conexión entre el tejido, la memoria y la escritura femenina. La investigación de Shanks sobre el arte del tejido nos ayuda a ver los elementos paradójicos de la memoria y su búsqueda en la obra agosiniana, mientras que el estudio de la antropóloga Andrea Heckman actualiza una serie de significados sagrados y rituales del tejido y el tapiz específicos de las culturas andinas que se pueden ver traducidas a la arpillera chilena.

Abordar *Lluvia en el desierto* a partir de la estética del tejido y en relación concreta con la arpillera chilena, hace visible la función íntima, catártica y de reconocimiento en el gesto artístico del duelo. A la vez, nos lleva a considerar una nueva e importante función del recurso poético de la prosopopeya que se ha estudiado en base a la meta-figura definida por Paxson. Además de hacer presente algo o alguien ausente mediante una abstracción, como destaca Paxson, en la visión del desierto transformado en tejido y tapiz, se elucida una trascendencia de

¹⁶⁹ Esta importancia de las telas para la condición humana se evidencia mediante las múltiples metáforas textiles utilizada en el lenguaje cotidiano de forma inconsciente, como por ejemplo, para hacer referencia a la vida, al cuerpo, al pensamiento y a la escritura. Para ello, basta ver las expresiones: “las fibras de la vida,” “los tejidos del cuerpo,” “tejer una historia” o seguir el “hilo del pensamiento.”

dicha abstracción al devolver las voces ausentes al mundo material y tangible de los vivos representados por la palabra poética. Es precisamente en esta presencia concreta y tangible del tiempo-espacial de una estética textil en el cual se unen la tristeza y el amor inagotable por los “desaparecidos,” donde se revela la noción de sanar. Se quiere demostrar que en el fondo, el acto artístico del duelo en la obra agosiniana lucha por restaurar un sentido de lugar e identidad personal de lo que se destruyó y se desvaneció ante las graves violaciones de los derechos humanos en el periodo violento de la dictadura y, ante la irremediable pérdida y fragmentación de identidades, crea, lo que el filósofo Paul Ricoeur denomina un plano de reconocimiento mutuo, una restauración de la noción personal de la identidad y su afirmación en el espacio poético. Esta lucha ético-artística se transparenta a través de tres apartados: 4.1. El paisaje de text-uras, 4.2. El paisaje de puntos y contrapuntos, y 4.3. El paisaje tapiz.¹⁷⁰

Las text-uras del paisaje del desierto en la obra agosiniana es el centro sobre el que indaga el primer apartado. Se modifica la palabra “texturas” a “text-uras” en el título del apartado para vislumbrar que las texturas del paisaje se crean dentro de la palabra, el “texto.” Al mismo tiempo esta modificación apunta a la etimología compartida entre texto y textura. Además de elucidar las imágenes de tela que aparecen en el paisaje del desierto y su función relativa al duelo, se va a detener la mirada crítica en la metáfora, una supra-imposición de imágenes, una acumulación que se entiende como complejo tapiz. Así, la poeta crea solidez, una idea de densidad material para el sentido táctil y palpable de identidad en el desierto. Ésta no anula la vastedad del espacio silencioso e intangible de un más allá. Es decir, en un ámbito de lo inefable,

¹⁷⁰Dicha visión sirve como paradigma para insertar o contrastar otras obras artísticas producidas durante la dictadura o la post-dictadura dentro de Chile, o desde el auge del exilio, como es el caso de Agosín. Sin embargo, mi deseo no es profundizar en las estéticas de estos otros escritores y artistas, sino ubicar y vislumbrar la estética agosiniana dentro de un panorama artístico más amplio.

tanto por las ausencias, el dolor mudo y el olvido como por un misterio sagrado indefinible, se evoca el sentido corporal táctil de un tejido como si fuera una manta que absorbe el sentimiento y protege a los Otros. El acto artístico del duelo apela a la necesidad de crear un “hogar” imaginario para aquellas voces que no tienen lugar.

“El paisaje de puntos y contrapuntos,” es el título del segundo apartado, en el cual se explora el nivel semiótico del ritmo que forma parte de las repeticiones inscritas en el “tejido poético” de Agosín. Estos ritmos y repeticiones de signos forman parte del impulso a la prosopopeya inherente al acto artístico el cual transforma el paisaje de ausencias, terror y olvido en lamento y canción poética. Para dicho análisis se enfoca en el poema testimonial “Me llamo María Helena” y el uso de la anáfora. El ritmo poético, un ritmo tensional de repeticiones que aporta un sentido temporal cotidiano, refleja en su pulsación vital, una esperanza y un propósito sobre el cual se sustenta y se afirma la voz “narrativa” de un sujeto nombrado, una de las “desaparecidas” que representa la voz de una colectividad.

El tercer apartado, “El paisaje tapiz,” constituye una indagación en el arte del tapiz o collage que define un corpus de obras en el periodo de la post-dictadura en donde se inserta la obra agosiniana. Consideramos la composición íntegra de *Lluvia en el desierto* y en un análisis en el que se integra paralela a la arpillera chilena. En el acto artístico del tapiz, un collage silencioso, se pone de manifiesto la tensión paradójica de la memoria que se debate entre fragmentación / pérdida y recuperación / unión. En el fondo, el gesto artístico revela un anhelo por recuperar un sentido de integridad, coherencia y paz ante las fuerzas destructivas de la violencia y el olvido. Asimismo, la unión de fragmentos activa un ritual cultural antiguo en torno al tejido, traducido al espacio poético del desierto, convocando y consagrando las memorias solidarias en un plano heterogéneo de reconocimiento mutuo.

4.1. El paisaje de text-uras

En *Bone and Dream*, la periodista y poeta Lake Sagaris confronta los actos de violencia cometidos bajo la dictadura en Pisagua, un pueblo costero en la región de Tarapacá en las cercanías de Iquique en el Norte de Chile. Destacamos en el capítulo II, en relación con el poema “Pisagua” de Agosín, que este pueblo fue el lugar donde estuvo ubicado un campo de concentración de la dictadura:

On a narrow ridge between the sea and the cemetery, we stand for a long time in silence, staring at the rectangular pits in the desert, emptied of hopes, of bones, the odd shred of clothing ... Sometimes it seems that the desert is just a giant graveyard. We flee from Pisagua, climb the darkening cliffs ... Finally the camanchaca releases its hold and we find ourselves flying again across the open: it extends like a woven tablecloth, before us, offering a grim silvery banquet, lit by a candelabra of stars that seem to fall in a gentle cascade all the way to the distant mountains. (236)

Si se considera esta descripción del desierto en conjunto con los párrafos anteriores en el cual Sagaris escribe sobre las víctimas de la violencia dictatorial y las tumbas anónimas en el desierto, se desprende de sus palabras un sentido de duelo por los muertos: primero, en la visión gris del paisaje, después, en el cielo nocturno donde las estrellas parecen estar cayendo como si fueran lágrimas y, por último, en el desierto comparado a un mantel tejido, el cual se extiende como una ofrenda a los muertos. Este último aspecto, donde el desierto adquiere la calidad de un mantel tejido, parece reflejar la búsqueda inconsciente de Sagaris por algo familiar en este paisaje

inmenso y desolado, un consuelo ante actos incomprensibles cometidos durante la dictadura y en la época del salitre.¹⁷¹

Es precisamente la transformación del paisaje del desierto en un espacio textil o tejido, un paisaje de text-uras, que nos interesa indagar con relación al gesto artístico del duelo en el poemario de Agosín. Como veremos, hilos, hebras, sábanas y otras telas aparecen con frecuencia en los poemas de Agosín donde la noche y la arena se transforman en un paisaje familiar en el que se simbolizan el deseo y la lucha de la voz poética por identificar, proteger, contener y hacer viva la memoria de otros. En este mundo poético en que se da forma al recuerdo, se restaura un sentido ontológico de seguridad y belleza para los “desaparecidos” y otras víctimas de la violencia. Una imagen central del libro que dramatiza esta idea es la del desierto transformado en un manto de flores debido a la llegada de la lluvia. El desierto en flor en Agosín evoca el gesto del duelo realizado en el desierto real por las viudas de Calama, cuando cubrieron con claveles la zona del desierto donde sus familiares “desaparecidos,” fueron ejecutados por el ejército un mes después del golpe militar en 1973 en lo que se conoce como la “Caravana de la muerte,” gesto de homenaje documentado en la película *Dance of Hope* (1989) de Deborah Shaffer.¹⁷² En Agosín, la calidad textil percibida en el desierto cubierto de flores llega a manifestarse, además, en la construcción metafórica de la poeta; es decir, la metáfora agosiniana se puede entender como un complejo tejido. Se advierte en la metáfora de Agosín una acumulación de imágenes que sin llegar a sintetizarse completamente, crea una especie de superposición de figuras con una

¹⁷¹ Sagaris no sólo percibe el paisaje del desierto como un tejido, sino que dice que el desierto le enseñó a ver y sentir de una nueva manera el color, el espacio y la textura del lugar: “And the desert has gone on, teaching me to experience anew, colour, space, texture: the guanacos—graceful Atacamanian camels—prancing together against a backdrop of brown velvet, or the green tongues of a plant, clinging to sand, fragile and stubborn as starlight” (Lake Sagaris, *Bone and Dream* 14).

¹⁷² Véase el libro de Patricia Verdugo: *Chile, Pinochet, and the Caravan of Death* (2001).

calidad familiar táctil de la que se dota al espacio del desierto. Este parcheado produce una especie de tejido en el cual se ensamblan niveles de materiales unidos y bordados, tal y como ocurre con la arpillera chilena.¹⁷³ Al basarse sobre todo en el poema “El agua de la noche,” se elucidará cómo, al igual que las arpilleristas, Agosín utiliza una técnica metafórica de acumulación “material” para crear un plano de reconocimiento mutuo que hace visible y palpable la alteridad, según lo expresa el filósofo Paul Ricoeur en *The Course of Recognition* (150-251).

Sin embargo, antes de comenzar el análisis del “paisaje de text-uras” en la obra agosiniana, es necesario elucidar la íntima relación entre la escritura y el tejido en un sentido universal. Las palabras “texto” y “tejido” comparten la misma etimología; la palabra “texto” viene del latín “textus” (textura), literalmente algo tejido, en latín, *texere* (Corominas 410-411). El crítico y poeta canadiense Robert Bringhurst afirma que antiguamente los escribas o calígrafos hebreos después de mucha práctica, vieron cómo sus trabajos escritos se transformaron en una textura flexible y uniforme que denominaron *textus*, tela. (25). En base a esta afirmación, se puede apreciar una calidad textil en todo texto escrito que se remonta a la misma etimología de la palabra. Desde esta relación intrínseca, establecemos varios niveles y matices particulares de la tela y las texturas que se manifiestan en la obra de Agosín en lo relativo al gesto artístico del duelo.

Recordemos lo que Riesco señala sobre la presencia de imágenes textiles en la obra agosiniana, lo que da presencia y dignidad a subjetividades femeninas marginadas. Según la

¹⁷³ La metáfora en Agosín en este sentido hace visibles distintos aspectos catárticos y sanadores del gesto ético-artístico del duelo: el consuelo y la protección del Otro extraviado (el cubrir, contener, absorber), y la sensualidad táctil del espacio poético (intimidad y belleza).

crítica, las imágenes de tela “se convierten dentro de su texto en una forma de piel querida ... una colectividad de texturas femeninas” (184). También aparecen figuras textiles en *Lluvia en el desierto* las cuales vislumbran identidades femeninas. Pero también se relaciona a la búsqueda y ubicación de la memoria personal de Otros, como la de los “detenidos-desparecidos” de la dictadura en Chile. En los poemas, la presencia de la tela y, en concreto, los artículos de vestimenta, funcionan para identificar la violencia, transformándose en símbolos que contienen o absorben el dolor personal del sujeto poético y en los que así se conserva la memoria de un evento de terror.¹⁷⁴ Según Gordon, la vestimenta contiene cualidades vivas por su capacidad de absorber líquidos, sonidos y olores del cuerpo humano. De este modo la vestimenta puede incluso retener la “esencia” de la persona al ser una “segunda piel” (Gordon 30-31).¹⁷⁵ Estos objetos personales, remanentes de las personas asesinadas, por contener una memoria personal, evoca su ausencia y comunica de forma directa el terror, la pérdida colectiva de vida, lo que Gómez-Barris identifica como los signos de atrocidades de la modernidad, tal y como ocurre con

¹⁷⁴ En algunas imágenes de los poemas de Agosín, la vestimenta o tul, tan cerca del cuerpo, absorbe la sangre y así se convierte en un indicio de la violencia sufrida por el sujeto poético. Esto se puede ver en “¿Cómo hablarte? ella me dijo,” poema en el cual el sujeto poético, que parece una niña por el doble significado de la palabra “muñeca,” es enmudecida por la violencia. Escribe: “¿Cómo hablarte? ella me dijo, si enmudecí en las/trincheras. / ¿Cómo hablarte de mi muñeca / vestida de tul y sangre? / ¿Cómo hablarte / aquí tan sola / con mi espejo?” (75). Por la palabra “trincheras” se supone que el sujeto poético es víctima de una guerra, aunque el poema no nos indica cuál. Por ello, se llega a identificar la muñeca, como parte de su cuerpo “vestida de tul y sangre,” un signo del dolor. Junto al uso de los pronombres personales del yo y tú, la interrogación y la preposición del lugar “aquí,” el participio “vestida” y la imagen del tul localizan el dolor en el espacio, transformándolo en un signo personal de remembranza. Pero es más: se identifica en el uso del participio, el deseo ético-artístico de la poeta de no sólo identificar el dolor del sujeto poético, sino de atender su herida, absorber el dolor con la tela y cuidarla. De esta manera, la presencia de la tela forma parte del “vestir,” hacer íntimo y personal la memoria, idea que se extiende al paisaje poético en general, idea que retomaremos más adelante.

¹⁷⁵ La crítica de diseño explica:

The fifth property of cloth is that it has “living” qualities. Cloth absorbs. It takes in physical substances-bodily fluids such as saliva, sweat, and blood, and gaseous substances from the air, such as odor and smoke. It absorbs sound. Universally, it is also felt to take in and absorb more invisible energies. We are all familiar with the idea that someone’s clothing come to hold their essence; clothes are often spoken of in fact, as a kind of ‘second skin’ that seems to hold the living substance of the wearer (30-31).

los zapatos y otros objetos íntimos de las víctimas del Holocausto (18).¹⁷⁶ Este simbolismo se puede ver precisamente con la figura de los zapatos vacíos en el poema de Agosín, “Las viudas de Calama,” que analizamos en el último apartado del Capítulo I. Un ejemplo dramático del zapato es el que aparece en *Nostalgia de la luz* cuando Vicky Saavedra cuenta la historia de cómo guardó el zapato de su hermano, un “detenido-desaparecido.”

Recordemos con brevedad este poema de Agosín que da visión a las madres, esposas y hermanas que buscaban y sigue buscando a sus familiares “desaparecidos” en el Desierto de Atacama: “ahí están”, cuenta la voz lírica, “junto a las cruces oscuras, / junto a los zapatos vacíos que / los llenan de piedras y de flores” (86). La figura de los zapatos vacíos es un indicador personal de la ausencia de los seres queridos, “los desaparecidos” de la dictadura, estos remanentes de la atrocidad señalado por Gómez-Barris, mientras la acción de llenarlos con flores y piedras los convierte en símbolo de homenaje, un gesto del duelo. El investigador del folclor y la cultura popular chilena, Oreste Plath, explica en su libro, *L’Animita* que en el Norte Grande, además de las cruces y las flores secas, las piedras son utilizadas para recordar a los muertos (14). El museógrafo chileno, José Pérez de Arce afirma además que “en tiempos prehispánicos en los Andes del sur se eligió la piedra para significar poderes espirituales de gran importancia” (11). Sin la presencia del cuerpo respectivo para cumplir los ritos del duelo, llenar los zapatos, un artículo muy personal de la víctima, no sólo representa un acto de identificar a la víctima y el acto de violencia, sino que también simboliza un gesto de “cuidarla” o “vestirla” con ternura y amor. Este sentimiento por la víctima se extiende al lugar desértico, a las arenas en el mismo

¹⁷⁶ Gómez-Barris hace referencia a dichas remanencias personales que se considera, utilizando el término de Oran Stier, “Holocaust icons.” Afirma: “These pieces of lives lost, such as a child’s shoes, red and grey and black shoes, leggings, slippers and so forth, are all ghostly representations that signal modern atrocity” (18).

poema. Un poco más adelante, las arenas se transforman en un tejido femenino “los encajes de amor,” los que en la imaginación de la voz poética, cubren y cuidan los cuerpos de los “desaparecidos”: “Sólo sé que peinan la arena / como si se tratara de los / encajes de amor” (84). Se puede percibir un rito mortuario antiguo y sagrado en la imagen del desierto transformado en “los encajes de amor.”

Así, más que identificar la pérdida y el terror de la violencia, la imagen de los zapatos vacíos en “Las viudas de Calama” y el desierto transformado en “los encajes de amor” llega a representar un símbolo de homenaje, sinécdoque del acto artístico de la poeta. Es decir, el desierto transformado en un tejido cumple con la función ritual mortuoria de proteger a los muertos y su memoria. Dicha transformación evoca el rito universal destacado por Gordon de envolver los cuerpos muertos en tela, un símbolo protector, el que tiene gran importancia en los rituales mortuarios precolombinos, tal y como afirma la crítica:

In Pre-Colombian Andean burials, corpses were often wrapped in scores of garments and were further surrounded by fabrics woven especially as mortuary offerings. (53)

El rito mortuario actualizado en el acto artístico también se presencia en “Tan sólo la noche era lienzo,” poema de seis versos estudiado en el capítulo III. En este poema la noche se transforma en “lienzo,” que interpretamos como un manto que cubre al sujeto femenino:

Tan sólo la noche era lienzo que la cubría,
la arena una cama de plumas.
Ella se sintió sagrada y
tibia.
Su cuerpo era un país,

las dunas el regreso a todas las viviendas. (26)

Si consideramos estos versos en conjunto con los contenidos de otros poemas, la noche, imaginada como manto, representa el deseo de la voz poética de proteger a los sujetos extraviados en el frío y la soledad del desierto nocturno, de crear un “hogar artístico.” En este sentido, en “las dunas” se expresa el esfuerzo de convocar las voces y crear un sentido de retorno, aunque este hogar a la intemperie todavía mantiene la sensación de estar expuesto al frío de la noche así como de un esfuerzo fútil, pues las dunas por definición no permanecen nunca en una ubicación idéntica (26).

De forma parecida, en el poema “Viajeros,” la transformación del desierto de cenizas en un campo florecido, representa una especie de tejido que intenta proteger a los sujetos y restaurar un sentido de seguridad ontológica para los muertos “desaparecidos” y sus familiares: “el suelo se cubre de cenizas blancas. / Todo florece en este desierto de sombras. / El desierto cobija a los extranjeros” (56).¹⁷⁷ Las cenizas blancas son un signo dual, por un lado cubren el suelo para marcar la violencia, de los asesinatos en masa y las fosas comunes, simbolismo que se ha establecido en el capítulo III mediante el análisis del poema “Todo el desierto.” Por otro lado, en el desierto en sombras, el acto de florecer libera una fuerza positiva, alumbradora en este espacio de muerte, la que, por el análisis que ya se ha realizado en el capítulo III de este estudio, se relaciona con el “performance del duelo” mediante el acto artístico. Así el desierto imaginado como cobijo nómada según queda plasmado en el último verso del poema, se relaciona con el esfuerzo ético-artístico de proteger a los Otros sin hogar. A partir de la imagen se dan

¹⁷⁷ Este poema es reminiscente de “Todo el desierto,” poema corto que se analizó en el capítulo anterior en el que el desierto de cenizas se transforma en “una lámina de oro” (47).

poéticamente las cualidades protectoras y reconfortantes, tanto físicas como psíquicas, que ofrecen los tejidos, ideas que Gordon destaca en su estudio (76-104).¹⁷⁸

Las cualidades textiles del paisaje poético en Agosín también se hacen visibles mediante la metáfora, es decir, por la superposición de imágenes en el mundo poético. Esta idea se dramatiza en “El agua de la noche,” cuyos versos se ha citado en el epígrafe, donde el desierto florece por la llegada del agua y se transforma en un “vestido de amor,” un paisaje de “texturas”:

El agua sobre la noche,
la noche sobre el agua.
Llueve en el desierto;
un vestido
de amor.

El agua sobre las llanuras
horizontes dorados.
Llueve y florece el desierto.

El agua sobre la noche,
la noche sobre el agua. (104)

¹⁷⁸ Escribe Gordon: “If asked to speak about the role of textiles in physical survival, most people probably think first of clothing and the way it protects us from the elements. This certainly is vitally important especially in inhospitable climates...Textiles also provide environmental shelter (74). Más adelante dice, “In addition to our physiological need for food, shelter, and protection, we also need psychological safety and comfort. Here, too, textiles play a universal role” (104).

En el poema “El agua de la noche” el uso de la preposición “sobre” cumple un papel importante, ya que genera una acumulación de imágenes las cuales no se confunden en una síntesis completa, sino que tienen la capacidad de ampliar la inmensidad espacial. De esta manera, en una especie de “tejido” poético sin límites adquiere densidad la imagen nocturna del desierto y así se concibe la posibilidad de salvar el abismo insondable del olvido. Mediante la imagen simétrica visualizamos este puente de unión creado a través la preposición en los versos “el agua sobre la noche, / la noche sobre el agua.” Sobre la “noche” y el “agua” por su cualidad moldeable como materias se diseña esta idea de cuidado con los elementos de la naturaleza elemental, imagen de equilibrio que crea en su proximidad. El sentimiento que se proyecta es reconfortante por la posibilidad de vestir este espacio inmenso con un “vestido de amor.”

En el fondo, estas imágenes depositadas sin llegar a mezclarse, reflejan un cuidado ético que se expresa artísticamente al dar materialidad a este deseo sanador y proyectarlo en el espacio del desierto, donde se protege y conserva la memoria oscurecida o suprimida. Esta calidad material de llenar el vacío abismo del olvido es logrado a través de la tensión metafórica sobre la que se establecen puentes de unión y se inaugura un espacio restaurado sobre el que proyectar emoción.¹⁷⁹

Uno de los símbolos de la lluvia, que se ha identificado en el capítulo II, el llanto de la voz poética, ahonda sobre esta construcción metafórica. En esta imagen, el desierto es un espacio imaginado, cuya text-ura puede “recibir” las lágrimas y “absorber” la emoción de la voz lírica. La lluvia nutre la tierra sedienta, no sólo con esperanza, tal y como se ha establecido

¹⁷⁹ Hay que reconocer también que existe “textura” en la imagen misma. Según Elizabeth Teresa Howe, existe una base sensual en la imagen literaria: “Although the visual element in imagery still predominates in most definitions of the term, literary analysis allows a broader application of it, using it as a reference to any simile or metaphor which appeals to one or more of the five senses” (*Mystical Imagery* 46).

anteriormente, sino con el amor, lluvia que crea “un vestido de amor.” Se recuerda entonces las palabras del psicólogo americano Eugene Cullen Kennedy, para quien la tristeza en un contexto de terror y pérdida incomprensible proviene de un amor inagotable (1). El desierto como “vestido de amor,” describe un lugar transformado por el duelo, un espacio textil, íntimo y corporal que junto con los contenidos de otros poemas, se interpreta como un espacio de homenaje en el cual se cuidan y se hacen visibles y palpables las voces de Otros.

La imagen del desierto en flor, central en el libro de Agosín, recuerda la acción de las viudas de Calama, quienes en un gesto de duelo público, cubrieron el desierto con cientos de claveles ahí donde pensaban que los militares habían enterrado a sus seres queridos, fusilados bajo la dictadura. El gesto de cubrir el desierto con claveles, flor que simboliza el amor, según Biedermann (198), fue documentado en el cortometraje *Dance of Hope (1989)* de Deborah Shaffer. La fotógrafa Paula Allen afirma en su obra documental *Flores en el desierto* sobre las viudas de Calama, que en 1990, después de una búsqueda de 17 años, las mujeres finalmente descubrieron la fosa común donde los militares habían enterrado a sus familiares. En 2008 se reveló, sin embargo, después de una investigación de cinco años, que en 1975 los militares volvieron a la tumba, trasladaron los cuerpos en un camión y desde un avión los lanzaron al mar, dejando sólo fragmentos en el desierto (4).

En el poema citado anteriormente, como en el libro en general, la presencia del agua, el silencio y la noche anticipan la llegada de las flores que aparecen en varios poemas del libro. Éstas, como la noche estrellada, dan una cualidad de tejido, una textura íntima que vislumbra el deseo ético-artístico de “envolver” y “vestir” con amor y ternura a las víctimas de la violencia con palabras para no olvidar a estas personas, cuyos restos en muchos casos, todavía no se han encontrado. Si bien es cierto que según Juan Cirlot, en el simbolismo de la flor se aúnan

significados antitéticos por representar la vida y lo placentero y evocar la muerte por su calidad efímera (212), la transformación de la flor en un tejido, le da una cualidad duradera en la obra de Agosín. El paisaje del desierto transformado en un manto poli-cromático de flores representa un tapiz en el desierto que llega a simbolizar la palabra lírica como espacio de text-uras para identificar, cuidar, proteger y conservar la memoria de los “desaparecidos” y otras víctimas de la violencia, y así restaurar un sentido de seguridad ontológica, en un “hogar poético.”

Es en esta visión metafórica del desierto, en la cual se manifiestan cualidades textiles que se puede observar el parentesco con la arpillera chilena, aquellos tapices creados como resistencia a la violencia dictatorial en Chile entre 1974 y 1990. En *Tapestries of Hope* Agosín descubre una serie de cualidades únicas de la tela como espacio de recuerdo:

The fabric used to make an *arpillera* is intimate and delicate, and the experience of working with it evokes the personal function of memory. All work with fabric implies a close relationship between a person’s hands and history and the fabric itself (...) Each stitch is made by a woman wanting to respond and give a glimpse into the intimacy of her life. I have often seen how the fabric is full of tears, when memory is not ambiguous but personal and in a concrete form that is in radical opposition to the actions of the dictatorship. (17)

La poeta pone de relieve aquellas características de la tela que la identifican según sus propiedades más “familiares,” más íntimas y delicadas asociadas con el arte de crear historias sobre la tela y proyectar el sentimiento, en este caso de duelo, de la tejedora. Así pues, la arpillera funciona como elemento de contraste con el régimen militar caracterizado por su obsesión por borrar las huellas así como con la condición amnésica del Chile de la post-dictadura. Tal y como explica la misma Agosín:

Arpilleras offer a significant contrast to the brutality of the repression by the military government as well as the repression of silence that dominated the population and culminated with the image of the Iceberg as the symbol of Chile in the Expo at Seville. The eternal snowfall creates an impenetrable whiteness that is connected to the image of Chile, silences, and being sealed. However, the *arpillera* generates a vision different from the official history of the country. The fabrics used by the women are always made from the most basic elements; they are warm, made of a loved one's clothes. They are affectionate colors and they must be carefully observed in order to accept the profound pain behind them. The *arpilleras* always give the impression of an opening, of one being able to touch them and live with them ... (26)

De nuevo la dimensión íntima, táctil y viva de las arpilleras tiene, como indica la poeta, una cualidad de convivir con la memoria, con ausencias y los ausentes (24). En el espacio íntimo de la tela se expresa el amor y el dolor inagotable de la arpillera por los familiares “desaparecidos,” creando así, lo que Ricoeur denomina un espacio de reconocimiento mutuo, por medio del espacio familiar textil, en el cual se suprimen las distancias entre la artista y el Otro, y entre ellos y los receptores de la obra, idea sobre lo que volveremos más adelante en el apartado “el paisaje tapiz.” Las mismas cualidades destacadas por la poeta en las arpilleras fundamentan su propia obra *Lluvia en el desierto*. La figura del desierto transformado en espacio tangible material e íntimo convoca la función personal de la memoria, abriéndose como una flor hacia el Otro. Así crea un plano de reconocimiento mutuo, elucidando el deseo ético-artístico de cuidar y preservar la memoria de Otros dentro de la palabra lírica.

En este apartado se ha investigado la transformación del desierto en un paisaje de texturas, el que contiene cualidades íntimas de un tejido, un espacio material y palpable que convoca la memoria personal de sujetos “invisibles” u olvidados por discursos oficiales, en el caso de nuestra investigación, relativos al pasado dictatorial, los “desaparecidos” y sus familiares que los buscan y de otros sobrevivientes. Las imágenes de la tela en forma de vestimenta en algunos poemas identifican la violencia y localizan el dolor de los sujetos, mientras que en otros, como “Las viudas de Calama,” las imágenes de los zapatos vacíos y el desierto como “encajes de amor” se transforman en símbolo íntimo de homenaje a los “desaparecidos.” Estas imágenes de los poemas se convierten en sinécdoque del gesto artístico de la poeta, evidente en la figura de la noche del desierto, la imagen del desierto florido y la construcción metafórica: una acumulación de figuras sin sintetizar completamente, que se entiende como complejo tapiz. Así, en la visión ético-artística agosiniana se entabla una conexión con las *arpilleristas* chilenas, cuyos tapices crean un plano de reconocimiento mutuo. En este espacio material de reconocimiento se restaura un sentido de lugar y seguridad ontológica para los sujetos extraviados. Agosín enfatiza la importancia de crear un espacio para los muertos mediante la búsqueda artística de la memoria, la que “permite a los naufragados o sumergidos a ser desenterrados” (Donovan Parte II, 6). La transformación del desierto en un paisaje de texturas precisamente crea solidez material en el espacio poético; un espacio íntimo táctil para cuidar y vestir a los muertos con palabras para no olvidar.¹⁸⁰ En este “hogar literario” logrado por las imágenes visuales y la construcción metafórica, también se presencia un ritmo central al impulso a la prosopopeya del gesto artístico

¹⁸⁰ Agosín afirma en la entrevista con Donovan: “...And I think that memory is also about giving a space to the dead, allowing for the voices of so many people that have been submerged to be, like you said, resurrected. And I think that when I say dream also, it's almost a symbol or a metaphor for a place that is also ambiguous because the dream world is, by nature, ambiguous. It's evocation. It's almost in the zone of remembering and not remembering because you can never quite remember the dream” (Donovan, Parte II).

del duelo. Explorar la noción del ritmo poético en Agosín, sobre el cual se apoya y se afirma la identidad personal, será precisamente el objetivo de la siguiente sección.

4.2. El paisaje de puntos y contrapuntos

En el espacio de text-uras, dentro de un ámbito de silencio, se presencia un ritmo, un paisaje de “puntos y contrapuntos,” el cual es central para la comprensión de la “performance” del duelo y su función catártica. La afirmación identitaria del Otro se logra mediante la unión tensional entre imágenes y sonidos dando forma a un ritmo “textil” que crea una resistencia a la violencia y al olvido en el plano semiótico de la “tela” artística. Concentrándonos sobre todo en el poema testimonial “Me llamo María Helena,” se descubre que el ritmo en este poema representa una fuerza vital e íntima de vida, una memoria sobre la muerte y el olvido, fuerza rítmica que fundamenta la función pragmática del acto artístico; esto es el acto de abrir un espacio para las voces ausentes por medio de la palabra versificada. Pero aún más, desde la profundidad del símbolo poético, en el desierto se inscribe un ritmo que expresa el movimiento liberador o propósito catártico dentro de una temporalidad indefinida e incierta, reflejando así una lucha de trasfondo ético para sanar las profundas heridas que resultaron de una serie de acciones de violencia incomprensible.

Sin emprender una indagación profunda ni mucho menos exhaustiva de la noción de ritmo en la poesía, de todos modos, hay que preguntarse primero en un sentido muy general: ¿qué significa el ritmo poético y cómo se define dentro de la crítica literaria? El crítico Kurt Spang afirma en su libro, *Ritmo y Versificación* (1983) que existe cierta unanimidad sobre la primacía del ritmo en la expresión poética: “Abundan los testimonios que atribuyen al ritmo la categoría de alma y meollo del lenguaje poético, desde Aristóteles hasta los metrólogos de

nuestros días” (113). En *El arco y la lira* el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz explora la noción del ritmo que fundamenta el lenguaje. Afirma que “en el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos” (53). El o la poeta, según Paz, reproduce estas fuerzas rítmicas inherentes al lenguaje “por medio de metros, rimas, alteraciones, paronomasias y otros procedimientos” como “agente de seducción” (53). Más adelante afirma, “El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias” (56). Paz sostiene, además, que el ritmo poético, tal y como ocurre en la obra del poeta simbolista francés Mallarmé, es mimético de los ritmos de la vida y de los astros (55). Spang se hace eco de estas mismas ideas expresadas por Paz y explica, además, que uno de los rasgos que distingue el “automatismo” del lenguaje hablado frente al lenguaje poético es “la indisoluble compenetración específica de semántica, sintaxis y rítmica en el lenguaje poético” (119).

Estas afirmaciones de Spang y Paz sobre el ritmo, remiten, aunque de forma implícita, a la función de la prosopopeya en este procedimiento literario. Por ejemplo, cuando hace referencia a la obra del simbolista francés Mallarmé, Paz sostiene que el ritmo da alma, vida, voz y una transparencia vertiginosa al lenguaje poético que elucidan dimensiones invisibles u obscurecidas de la experiencia y del lenguaje (55). Existen también, según Paz, una variedad de ritmos que se reflejan en una actitud ante el mundo. Cada sociedad, según Paz, tiene su propio ritmo, mientras que el tiempo cotidiano y el sagrado también se rigen por ritmos diferentes.¹⁸¹

¹⁸¹ En este movimiento rítmico que definimos como puntos y contrapuntos, se puede distinguir dos ritmos temporal-espacial contrastantes: un ritmo lento que refleja un espacio/tiempo abierto del desierto sin límites, tal y como se expresa en “Calendarios abiertos”: “El tiempo es lento / sin ingratiudes / indefinido, / como los conjuros”(55), y un ritmo, como el latido del corazón, que refleja la pulsación del tiempo cotidiano que camina hacia una dirección

Ante estas ideas sobre el ritmo universal, se puede deducir que cada poeta y cada obra y, hasta cada poema, tiene su propio ritmo, cuya particularidad, la función expresiva de duelo pasamos a perfilar a continuación.

En primer lugar, la función expresiva del ritmo poético se vincula indudablemente con su capacidad de evocar un plano sensorial, de restaurar una conexión con el mundo tangible, el cual ha desaparecido a causa de la violencia. Spang sostiene que el ritmo es un fenómeno físico-psíquico en el que se unen varios elementos y que se evidencia primamente en el marco de lo auditivo: “El ritmo es fundamentalmente un fenómeno de repetición de elementos auditivos recordados” (116). No obstante, Spang también reconoce que el ritmo se manifiesta visualmente como fenómeno de simetría (113).¹⁸² Además de incitar la dimensión acústica y visual del ritmo, según el crítico, el ritmo poético involucra otros sentidos: “desde lo auditivo se traduce a una sensación cinética y un placer, si se percibe conscientemente” (113). Este aspecto cinético del ritmo poético, sostiene Spang, encuentra sus raíces en la naturaleza humana, en la vida misma, como la respiración, el latir del corazón y el pulso al andar. El crítico sostiene que estos ritmos que fundamentan la vida se traducen al lenguaje poético como fenómeno temporal (113-114). De hecho, una de las primeras definiciones del ritmo conocidas es la de Aristóteles, que lo clasifica como “una ordenación temporal” (Chatman 8).

Para Spang, el ritmo poético “en su totalidad es un fenómeno de repetición, pero no absolutamente matemático y mecánico ... para percibirla tiene que entrar en acción la memoria porque es en el recuerdo que se produce la repetición” (122). Esta repetición se manifiesta en la

determinada y así refleja propósito y sentido. Por tanto, estos ritmos tensionales expresan la paradoja de la memoria en el acto artístico del duelo: de convivir con las ausencias en las memorias, y con las memorias en las ausencias, como imagen palimpsesto que se repite ilimitadamente.

¹⁸² Precisamente este aspecto visual de simetría se identificó en el estudio de la metáfora del poema “El agua de la noche” en el apartado anterior que produce la imagen de un espacio que envuelve y protege a los Otros.

compenetración entre el ritmo y la semántica, idea a la que se ha aludido anteriormente.

Precisamente se identificarán más adelante, las dimensiones temporales, cinéticas y sobre todo el fenómeno de la repetición en el ritmo poético en Agosín, como centrales del acto artístico del duelo, de evocar la memoria personal del Otro y revelar en ella una función catártica. Como se ha aludido al inicio del apartado, el ritmo poético en Agosín se concibe como tensional, de “puntos y contra puntos,” un ritmo silencioso e íntimo “textil” de repeticiones cinéticas, que, al ser traducidas al terreno poético, adquieren también la musicalidad de un canto poético.

Es indudable que uno de los medios artísticos donde más se elucida el fenómeno de la repetición en el ritmo es en el arte del tejido, actividad rítmica que se vincula estrechamente con la evocación de la memoria. Las actividades de coser y tejer son acciones rítmicas que se despliegan entre las manos y el hilo o las hebras, materializándose en repeticiones silenciosas en la tela, en forma de puntos, bordados y estampados. El acto de crear una obra textil es simbólico de crear “vida” según lo afirma Gordon (38). Esta “vida” de la obra textil no sólo se debe al material, o sea, su capacidad de absorber olores y líquidos y, así, contener la memoria íntima de la persona, tal y como se ha afirmado en el apartado anterior, sino que también se debe al ritmo del acto artístico. Es decir, es el ritmo producido entre las manos y el material, los hilos y hebras que se manifiesta en los puntos, bordados y estampados de la tela, lo que transmite sentimiento, el re-conocimiento de la tela y que se activa mediante la repetición. La memoria cultural de generaciones pasadas entra en juego en este proceso de reconocimiento. La crítica Patti Shanks sostiene que las puntadas están cargadas de memoria individual y cultural que da “voz” a la

tela¹⁸³: “In general, the stitch can be viewed as a part of the craft tradition (of which fibers is a part) that naturally links it to the memory of the past” (54). Apoyándose en las ideas de Octavio Paz, más adelante sostiene, “Craft is laden with traditional knowledge that derives from the past” (54). Si se aplican estas ideas de Shanks al contexto de la arpillera chilena, se conecta el acto rítmico de crear las arpilleras con el acto pragmático de dar voz a la memoria de Otros, los “desaparecidos.” En *Tapestry of Hope*, Agosín precisamente alude a esta idea cuando afirma:

The *arpillera* is conscious of its relationship with the submerged history of the disappeared. Each stitch assumes the presence of a voice. The woman who weaves is the witness who narrates the histories that the military and official cultures deny and contradict. (34)

Al vincular los puntos de las costureras con la recuperación de las voces y así la memoria de los “desaparecidos,” Agosín implícitamente remite al ritmo de coser y bordar, a la proyección por medio de un arte manual, de la función del duelo ritual.

Se puede identificar este mismo ritmo textil en *Lluvia en el desierto*, en tanto que el acto artístico se trata de un acto rítmico silencioso que da forma a un espacio íntimo y vivo de repeticiones para no olvidar. Se ha abordado la noción de la repetición y su relación con la memoria en la obra de Agosín con referencia al uso de la metonimia en el capítulo II, cuya función, tal y como se menciona en la introducción a ese capítulo, es crear un espacio de memorias sin límite, algo así como al que la crítica Macarena Gómez-Barris se refiere cuando alude a un exceso de memoria en el “after-life” de la violencia estatal (28). Además de vislumbrar esta noción de memoria inagotable e irrecuperable en su totalidad, las repeticiones

¹⁸³ Shanks también liga la acción rítmica de crear un tapiz con la evocación de la voz femenina. Afirma: “Specifically, the stitch can be viewed as a feminine gesture - a metaphor for the female voice” (55).

aportan un sentido de intimidad, de corporalidad física y movimiento cinético, expresión de los sentidos que convoca la dimensión personal de la memoria. Esta idea se puede observar en “El agua de la noche” estudiado en el apartado anterior.

En “El agua de la noche,” en el cual el desierto en flor se describe en términos textiles, “un vestido de amor,” la repetición de vocablos como “agua” y “noche,” junto a las imágenes de la lluvia, las flores, el silencio y el desierto forman parte de la imagen que en la obra se crea como un tapiz poético. Sobre estas repeticiones de palabras e imágenes se fundamenta un ritmo de sentido inverso, esto es, no sólo de un “vestir” sino también de un “desvestir.” Es decir, al igual que existe un manto protector que da vida y solidez al espacio poético, un hogar literario, como se ha establecido en el apartado anterior, también se percibe un “desvestir” que recuerda al rito mortuario judío de rasgar la ropa durante el periodo de luto, despojarse de las posesiones y de las capas materiales, que simboliza la búsqueda de una memoria inaprensible de dolor, angustia y pérdida. Spang sostiene que precisamente el valor del ritmo y el fenómeno de la repetición se deben a un “juego de simetría y disimetría, de tensión y distensión de un conjunto de factores formales y asociativos...” (122). Se percibe dicho ritmo tensional en la reflexión meta-artística de “El silencio me vistió”:

El silencio me vistió y me desvistió de las
palabras.
Disfrazó el alfabeto,
las letras se hicieron
un collar de arena. (48)

Primero, hay que considerar la personificación del silencio en este poema, el que viste y desviste al yo poético de palabras. Al personificar el silencio, Agosín pone de relieve el silencio

como portador de significado, como herramienta para acceder a la palabra y “hechizarla,” ya según el verso central, “disfrazó el alfabeto.” Recordamos lo que se afirmó en el capítulo III sobre los silencios, según el filósofo Gaston Bachelard. Para este estudioso, hay un silencio cerrado y opresivo frente a otro abierto por la imaginación. El filósofo sostiene que el silencio del poema es un silencio lleno de aire que respira, un silencio de la imaginación dinámica (*L’áir et les songes* 313).¹⁸⁴ El poema de Agosín representa un silencio personificado que se encuentra abierto a la imaginación, el cual es necesario para la creación artística. El silencio remite a la cadencia lenta, rítmica del lenguaje poético que es mimético del acto de respirar, lenguaje cuyas pausas incitan una lectura contemplativa. Asimismo se evoca el silencio como vehículo para escuchar Otras voces, como en la cultura aymara, idea expuesta en el capítulo II. A partir de esta imagen, se entiende el silencio como metáfora de un o una tejedor/a de palabras, poeta que utiliza un ritmo silencioso textil para desvelar una presencia ausente que, por los contenidos de otros poemas, se entiende como las memorias obscurecidas de las víctimas de la violencia.

En este sentido, la imagen del silencio personificado en tejedor/a recuerda a la protagonista femenina Philomela del teatro griego, *La voz de la lanzadera*, escrita por Sófocles. La obra teatral realizada antes de 414 AC, sólo conservada parcialmente, cuenta la historia de Philomela que es violada por su suegro y que además le corta la lengua para silenciarla. Sin lengua para contar la historia, ella teje las imágenes del evento en un lienzo que conecta a su suegro con el crimen. En el silencio del tejido se refugia la voz de Filomela, una voz de resistencia al olvido y a la violencia, como un antiguo antecedente a las arpilleras chilenas y

¹⁸⁴ El filósofo escribe: “C’est alors vraiment le souffle qui parle, c’est le souffle qui est alor le premier phénomène du silence de l’être. A écouter ce souffle silencieux, a peine parlant, on comprend combien il est différent du silence taciturne aux levres princées. Dès que l’imagination aérienne s’éveille, le regne du silence fermé est fini. Alors commence le silence qui respire. Alors commence le regne infini du ‘silence ouvert.’ ” (313).

otros tejidos “narrativos” de resistencia a injusticias colectivas. El espacio silencioso del tejido representa así lo “no dicho,” pero identifica y denuncia el acto violento a la vez que expone aquella dimensión inexpresable de la experiencia.

Si se considera el título de la obra teatral griega, *La voz de la lanzadera*, se percibe además la importancia semántica del ritmo textil en la creación de la voz de resistencia, imagen que el poeta americano Walt Whitman emplea en los primeros versos de su poema “Out of the Cradle Endlessly Rocking” cuando escribe, “Out of the cradle endlessly rocking/ Out of the mock-birds’s throat, the musical shuttle.” Whitman entabla una conexión intertextual análoga con la “voz de la lanzadera,” para expresar la recuperación de una voz desde los abismos silenciosos de dolor y olvido, una especie de lamento poético, cuyo ritmo musical, nace en la cuna y en la lanzadera.

Entonces el sujeto del habla poética de “El silencio me vistió” retoma este ritmo del nacimiento, un ritmo incoativo, ancestral que recuerda a otra protagonista de la épica griega de la antigüedad. Convoca la figura de Penélope de *La Odisea* de Homero, poema en el cual la protagonista teje y desteje como modo de ganar tiempo y agencia, una forma de resistencia, por un lado, de sus pretendientes y, por otro, del olvido de su esposo. Si se considera el poema de Agosín, el ritmo que “viste” y “desviste” el yo poético con palabras simboliza el movimiento de la búsqueda y encuentro con la memoria que culmina en la imagen del collar, “un collar de arena.” Dicho ritmo recupera señales personales de la identidad en el tiempo/espacio poético, mimético del lenguaje agosiniano, que tal y como se ha establecido, se mueve entre lo dicho y lo

no dicho para desvelar un sentido íntimo de identidad que resiste el olvido del pasado violento de la dictadura.¹⁸⁵

Aparecen varios objetos personales en los poemas de Agosín, como por ejemplo, espejos, vestimenta, mesas y collares, que aportan un sentido personal de identidad en la vastedad del desierto, a pesar del anonimato del sujeto poético que ocurre de forma paralela a la última imagen, un “collar de arena” en el poema que venimos analizando. En otro poema, “Me llamo María Helena,” se trasciende la noción de identidad anónima al proyectar una voz e historia personal de un sujeto nombrado que habla desde un lugar concreto en el desierto de Atacama. Agosín afirma que este poema y “Chacabuco II,” que se ha estudiado en el último apartado del capítulo I, nacieron por una historia que le contaron en el desierto en Atacama, sobre una mujer que fue castigada durante la dictadura cuando preguntaba a las autoridades sobre su amado desaparecido (Entrevista a Agosín, octubre 2011).

“Me llamo María Helena,” de ocho cantos, cada uno con una estrofa que se repite como estribillo de una canción, cuenta la historia desde la voz personal de una “detenida-desaparecida” de una salitrera con el mismo nombre, pero sin la “h” de Helena, en la región de Antofagasta en el Atacama. Según lo afirma Ariel Dorfman en *Memorias del desierto*, esta salitrera, fundada en 1926, fue nombrada así en homenaje a María Elena Condon, la esposa del entonces presidente del directorio de la compañía salitrera, Elías Cappelans Smith (106). Sin embargo, la María

¹⁸⁵ En el capítulo I establecimos la manifestación de un desierto de los extraviados en el libro de Agosín, el que evoca pérdida y desnudez identitaria tanto por la temática de los poemas como por un lenguaje sin retórica, el que se asimila a la geografía silenciosa y despojada del desierto. Por ejemplo, se ha hablado sobre los sujetos caminantes anónimos en el desierto, sin posesiones, y a veces, sin la capacidad de reconocerse en un espacio engañoso sin límites. Sin embargo, también se ha descubierto que esta desnudez del paisaje paradójicamente aporta la posibilidad de oír y ver lo oculto de la memoria, las voces olvidadas dentro de sus arenas, de modo que es la desnudez del paisaje y el silencio de la noche lo que permiten escuchar el canto de los extraviados, simbólicamente una lluvia que viste el desierto con flores.

Helena del poema de Agosín no tiene nada que ver con aquella mujer, más bien se vincula al dolor histórico que permanece en esa salitrera en medio de la pampa chilena desde su fundación, en el siglo XIX durante el auge del salitre, y en concreto da forma al sufrimiento de la mujer detenida-desaparecida del periodo dictatorial. Aunque la mayoría de los “desaparecidos” de los años del autoritarismo eran hombres, “Me llamo María Helena” recuerda que también había mujeres secuestradas y asesinadas por el régimen y luego enterradas en tumbas anónimas en el desierto¹⁸⁶:

Me llamo María Helena
Soy de Santa Helena.
Estoy muerta.
Estoy sola, aquí en el desierto
con la cruz,
las flores de papel
y el viento es un cristal desamparado
en mis pechos. (63)

Son llamativos estos primeros versos de Agosín por su semejanza con el poema “Margarita Naranjo (salitrera María Elena, Antofagasta)” del *Canto General*.¹⁸⁷ Así, antes de abordar el uso de la anáfora en este poema, es necesario exponer el ritmo análogo por la relación intertextual con el poema de Pablo Neruda. En efecto, en estos versos de Agosín resuena el eco del poema

¹⁸⁶ En *Nostalgia de la luz* la primera imagen de una víctima en el desierto es la de una mujer.

¹⁸⁷ Según Agosín, el gran parentesco entre sus poemas y el de Neruda no fue algo consciente en el momento de la escritura. Lo atribuye, más bien, a la gran tradición literaria que llevan consigo los poetas chilenos (Schürch, Tamara. Entrevista a Agosín, octubre 2011).

nerudiano escrito más de 40 años antes, que también comienza con la voz de una mujer muerta en la pampa. Ésta “canta” su historia de injusticia desde el auge de la explotación del nitrato:

Estoy muerta. Soy de María Elena.

Toda mi vida la viví en la pampa.

Dimos la sangre para la Compañía
norteamericana, mis padres antes, mis
hermanos.

Sin que hubiera huelga, sin nada nos rodearon.

Era de noche, vino todo el Ejército,
iban de casa en casa despertando a la gente,

Llevándola al campo de concentración (...) (522)

En lo que sigue del poema de Neruda, la voz lírica, la de una mujer muerta, “narra” la historia de luchar por la justicia cuando desapareció su esposo, uno de varios trabajadores en las minas salitreras que fueron arrestados por los militares y llevado a un campo de concentración en Pisagua por protestar por las condiciones de trabajo. Ya señalamos el vínculo con el poema de Neruda en la similitud de los primeros versos. Sin embargo, el contenido del poema de Neruda crea un parentesco aún más estrecho con “Chacabuco II” de Agosín, en el que la voz poética cuenta la historia de la búsqueda de su esposo, un “desaparecido” de la dictadura.

Este ritmo análogo con el poema de Neruda, traza una conexión entre dos tiempos de violencia histórica en el desierto, el del salitre y el de la dictadura, vínculo que se ha elucidado en el capítulo II. El poema de Neruda resuena en Agosín como un eco del pasado que se repite, pero a la vez se transforma, tanto por el contexto distinto como por el tono de la voz hablante que sólo se va a aproximar aquí de modo parcial. Por ejemplo, en los últimos versos del poeta de Parral, la

voz poética dice: “aquí estoy muerta, en el cementerio de la pampa / no hay más que soledad en torno a mí, que ya no existo, / que ya no existiré sin él, nunca más, sin él” (523). Esta voz de triste desolación que expresa su “desaparición” del mundo sin su esposo, se contrasta con la voz de “Me llamo María Helena” que se afirma y se reafirma no sólo como sujeto homenajeado, evidente en los primeros versos citados anteriormente con la imagen de la cruz y las flores de papel, sino que como sujeto “vivo.” La afirmación de su vida por sobre la muerte se manifiesta cuando escribe: “Soy la muerta más viva que verán jamás. / Alguien me nombró la reina del desierto” (65).

Esta afirmación de vida y auto-reconocimiento como sujeto nombrado se apoya en la función retórica de la prosopopeya, es decir, de dar voz a una mujer muerta en el desierto que cuenta una historia de injusticia. A la vez la voz, que canta desde la muerte y el terror, se sustenta en el ritmo tensional del poema. Por un lado, se puede ver cómo los versos cortos, los puntos y pausas crean cesuras en el poema que forman parte de la semántica, mientras por otro lado, el uso de la anáfora que produce la repetición en los versos crean un doble movimiento tal y como lo afirma Spang. El crítico sostiene:

... no puede haber en el poema una repetición sin que haya recuerdo de algo repetido. Un doble movimiento que avanza y retrocede se produce en el fluir de los versos. Avanzando se producen los hitos rítmicos y retrocediendo se van recordando. (122)

Este ritmo tensional de la memoria activa se manifiesta de forma explícita en la siguiente estrofa del poema de Agosín, la que se repite como estribillo de una canción, siete veces a lo largo del poema:

Me quebrantaron el corazón.

Me llevaron anoche.
Me vendaron anoche.
Apagaron el fulgor de mi sed.
Me cortaron los dedos.
Me quebraron el corazón. (63)

La tensión rítmica se despliega entre el uso anafórico del pronombre “me” y la distribución de los versos. Los versos cortos, con sus pausas, reflejan como espejo, la semántica de las palabras, una historia de la vida truncada del sujeto poético, asesinado en el desierto. La colocación del punto al final de cuatro de los versos, además, enfatiza una incisión abrupta y definitiva que terminó con su vida. Así, la repetición del significado en el plano semiótico y semántico, como espejo o imagen palimpsesto,¹⁸⁸ funciona como una multiplicación de esta memoria, una muerte múltiple que se expresa de forma explícita en unos versos más adelante cuando escribe: “Me mataron muchas veces” (65). La idea de la muerte múltiple que se relaciona con la cuestión del olvido también remite a una memoria de la colectividad, idea que se expresa cuando se identifica con la totalidad: “Todos me ven muerta, / pero soy de todos los muertos vivos / que hablan, que cantan / y que por las noches / dibujan su nombre, / todos los nombres en esta desnuda / y movediza arena” (65).¹⁸⁹

¹⁸⁸ Recordemos que la imagen palimpsesto, estudiada en el Capítulo II se refiere a una imagen que se multiplica dentro de sí, por ejemplo en el poema “La muerte de Atacama,” se encuentra la muerte del desierto en otro desierto, lo que multiplica de forma metonímica el signo de olvido y pérdida de vidas.

¹⁸⁹ Esta idea de dibujar los nombres en la arena recuerda los famosos geoglifos y petroglifos que los primeros habitantes del Norte Grande dibujaron en las rocas de Atacama. Ariel Dorfman en *Memorias del desierto* reflexiona sobre estos dibujos antiguos y dice: “Son los guardianes de los paisajes que conectan el mar con las tierras altas y por tanto marcan el incesante movimiento nómada central que convirtió el desierto en un lugar habitable” (292). Más adelante reflexiona sobre el dinamismo de aquellos enormes dibujos, y escribe: “Parecían estar a punto de caminar o que los hubieran atrapado en medio de un viaje, con un pie listo para dar otro paso, para moverse o bailar...” (293).

Estos versos de afirmación identitaria de una colectividad se apoya precisamente en la anáfora del poema, en la repetición de “me” al inicio de los versos, que inyecta una fuerza de vida, como la pulsación del corazón o los pasos de una caminata en el desierto. Así, desde el silencio mudo de la muerte violenta en el desierto, el poema interpola el ritmo repetitivo de afirmación de vida, un respirar y un inspirar, un latido de un canto que mueve a la voz “narrativa” hacia una dirección aportando un sentido de esperanza. Paz expone esta dimensión del ritmo al sostener:

El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga ‘algo’. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un irse hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. (57)

El ritmo en el poema de Agosín contiene roturas que se indican por los versos cortos y la colocación de los puntos, lo que refleja la historia de terror expresada en la semántica de los versos, que lleva a los lectores a este espacio atemporal inexpresable de la violencia. Sin embargo, el canto continúa y se reafirma en la anáfora y en la estrofa que se repite siete veces en el poema. De esta manera, se dibuja en este ritmo un camino o una caminata hacia algo, un movimiento expectante tal como expresa Paz en la cita. Se trata así de un movimiento tensional que a medida que el ritmo de la voz lírica avanza en una dirección en un sentido, se abisma a su vez en el silencio de las pausas abruptas, reflejada semánticamente en esta historia de violencia incomprensible en tanto que repetida.

Este ritmo que avanza y cesa y retrocede, forma parte del acto de recordar, la búsqueda de la memoria. De esta manera, forma parte del ritmo que se mueve entre lo dicho y lo no dicho

del duelo, una búsqueda de encuentros y desencuentros que, sin embargo, continúa, tal y como se ejemplifica en los últimos versos del poema, citados ya anteriormente, un imperativo al interlocutor al cantar: “Busca mi voz / en las minas, / en la arena de los escombros, / en los árboles que no pudieron ser, / en las niñas que no pudieron ser / María” (67). El sitio de la voz lírica, cuya herencia es, tal como expresa, el horizonte del desierto “... Pisagua, Chacabuco, / los campos de alambre” (66), no sólo está en el lugar donde descansa el cuerpo, sino en la ausencia, en el silencio y el vacío que evoca el paisaje desértico real e imaginado. Así, este ritmo vital de vida en la muerte se traslada a un más allá del poema, a un tiempo lento como dice en el poema “Calendarios abiertos”: “sin ingratitudes, / indefinido, / como los conjuros” (55), lentitud expuesta en el Capítulo III. Su presencia es nómada porque forma parte de la imaginación dinámica que se encuentre entre el lenguaje de lo dicho y lo no dicho, un ritmo tensional que produce un movimiento de búsqueda que desborde el libro y que incita a ritmos análogos con otros poemas, como el de Neruda, otras obras artísticas, como la arpillera, creando así un gran tapiz artístico, extenso como el mismo desierto de Atacama.

Como se ha intentado establecer, un aspecto fundamental de la función prosódica¹⁹⁰ del lenguaje es expresar el mundo soñado de *Lluvia en el desierto*, un más allá como establecimos en el capítulo III, que se sustenta sobre el ritmo del lenguaje poético, el cual se ha definido como textil, de “puntos y contrapuntos” que se mueve en un espacio/tiempo tensional entre lo dicho y lo no dicho. Se ha analizado este ritmo tensional en el poema testimonial “Me llamo María Helena,” poema que afirma la identidad personal de un sujeto femenino nombrado y homenajado y que representa una colectividad. En el fondo, el ritmo poético con su fuerza

¹⁹⁰ La función prosódica del lenguaje se refiere a los elementos de expresión que fundamenta el ritmo como, por ejemplo, las pausas, el tono y la repetición que controlan la melodía del poema.

tensional apoya a esta voz que cuenta y dibuja una trayectoria transformadora desde el silencio inefable que invocó la violencia de la dictadura hacia la expresión de la memoria repetida, una melodía del duelo que devuelve la voz poética al mundo material de los vivos. Tal y como explica Spang, el ritmo del lenguaje poético es algo que se acerca al cuerpo humano, al latido del corazón, a la respiración y así fundamenta la vida misma del poema. La memoria transformada en ritmo, en una melodía en el poema de Agosín, y en su libro, constituye una reconexión con la vida, con el cuerpo y sus sensaciones en su sentido más básico y fundamental. En esta recuperación cinética del lugar dentro del más allá del mundo poético, se revela una función sanadora de encontrar un propósito, una esperanza y coherencia dentro de un espacio sin sentido, como la pulsación del corazón, el paso del andar o el sonido de la lluvia al encontrarse con la roca y la arena, ritmo de un canto por sobre la muerte el que en su fuerza de repetición temporal resiste el olvido.

El ritmo poético en Agosín, por tanto, expresa metafóricamente la búsqueda de la memoria y de la identidad personal de los que han sido silenciados por la violencia y es en esta canción del duelo que se despliega una función catártica. En el libro, *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Ann Suter escribe en la introducción: “[The lament] seeks to mend the fabric which has been torn by loss and to reconcile those closest to the dead to their loss” (25). La metáfora textil en esta cita sobre el lamento, utilizada al parecer de forma inconsciente por la autora, vincula el ritmo textil con el lamento, con una canción del duelo. Esta conexión entre el lamento, el textil y su función catártica se manifiesta de forma muy concreta en las arpilleras chilenas. Agosín escribe: “The stitches reveal fragments of a life that was almost ripped apart. Each stitch mends the world and at the same time affirms a personal and universal

history ... The arpilleras take on the role of uniting families and sewing broken lives”

(*Tapestries of Hope* 27).

Por tanto, en esta perspectiva del ritmo textil, se hace visible la función sanadora del acto artístico del duelo, apertura sanadora que también se evidencia en *Lluvia en el desierto*. En el fondo, la obra agosiniana comunica la lucha ético-artística por remendar las heridas a causa de las graves violaciones de los derechos humanos mediante un paisaje de “puntos y contrapuntos” que hace presente una memoria personal desde el silencio inefable que invocó la violencia. Dicha función catártica no sólo se manifiesta en el ritmo poético, sino también mediante la composición íntegra de la obra, una estética tapiz, que será el tema de indagación del siguiente y último apartado de este capítulo.

4.3. El paisaje tapiz

A partir del estudio del ritmo poético, un ritmo “textil” en Agosín, dirigimos nuestra mirada hacia la composición íntegra de *Lluvia en el desierto*, la que se concibe como un tapiz poético. Inspirada en la afirmación de la crítica cultural Nelly Richards, en *La insubordinación de los signos*, sobre el empleo de la estética del collage en la composición de las obras artísticas del post-golpe en Chile (22-23), mi intención es establecer la estética del tapiz, una especie de collage tejido, como emblemática del gesto artístico del duelo dentro del marco contextual de la dictadura. Así, este estudio del desierto tapiz en Agosín se desarrolla paralelamente con un análisis de la arpillera chilena en referencia a *Nostalgia de la luz* de Guzmán y *Memorias del desierto* de Ariel Dorfman.

A diferencia de los primeros dos apartados donde las referencias a la arpillera chilena son un trasfondo a los poemas, en esta sección se analizará la arpillera como punto de partida, una

perspectiva invertida que nos remite a la misma estética collage en la composición del desierto en Agosín, un desierto transformado en un tapiz poético. Para ello, se expone la expresión paradójica en el gesto artístico de las arpilleristas, cuyos tapices vislumbran la tensión entre zonas dolorosas de pérdida y fragmentación de vidas y memorias, y zonas de apertura sanadora y de restauración identitaria. En el fondo, la estética del tapiz revela un anhelo ético-artístico por coherencia, paz e integridad, un deseo de remendar un mundo de vidas truncadas dentro de una expresión de solidaridad.

El movimiento arpillerista nació en la oscuridad y el silencio represivo de la dictadura y fue iniciada por sólo 14 mujeres bajo el patrocinio de la Vicaría de la Solidaridad (*Tapestries of Hope* 24). Proveniente de la tradición popular, las primeras arpilleras aparecen en las obras textiles de Violeta Parra, que en 1958, durante una enfermedad, inició una técnica de bordar sobre arpilleras, la esterilla áspera que se emplea para fabricar sacos. Bordaba escenas costumbristas que desde principio plasmarían dolor y resistencia en los colores vivos de sus imágenes como en su arpillera “Contra la guerra” (*Pasión de Violeta Parra* en línea).¹⁹¹ Las arpilleras de Parra serán reconocidas en la comunidad artística en 1964, durante una exposición en el Pavillon de Marsan del Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en París (“Memoria chilena” en línea).¹⁹²

¹⁹¹ De su tapiz titulado "Contra la guerra," Violeta dijo: "Sucede que en mi país hay siempre desórdenes políticos y eso no me gusta ... En esta arpillera están todos los personajes que aman la paz. La primera soy yo, en violeta, porque es el color de mi nombre" (“Pasión de Violeta Parra” en: <http://www.letras.s5.com/vp150905htm>). Para la obra plástica y textil de Violeta Parra véase también la página web de la Biblioteca Nacional chilena: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=violetaartista>. Para ver el tapiz “Contra la guerra” véase: <http://i252.photobucket.com/albums/hh37/crossingprojectband/contraguerra-arpillera-VioletaPar.jpg>.

¹⁹² Véase la página web de la Biblioteca Nacional chilena: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=violetaartista>

Este trasfondo de dolor y espíritu de protesta de las primeras arpilleras, adquiere otra dimensión de sufrimiento y desafío colectivo contra el fascismo después del golpe de estado del 1973. Durante los primeros años del autoritarismo, nacieron talleres de arpilleras que trabajaron de forma clandestina en los sótanos de las iglesias o en las casas de mujeres marginadas en las afueras de Santiago, tejiendo y bordando, muchas veces de noche y sin luz debido a los cortes de electricidad (*Tapestries of Hope* 24). Las arpilleras, afirma Agosín, no se deberían considerar como artefactos que narran una historia, sino como obras de arte que describen circunstancias históricas ilustradas en la tela, en el cuidado del punto, y en la realización de un espacio personal para los “desaparecidos” (*Tapestries of Hope* 19). Así, explica la poeta y crítica, la arpillera nos revela conocimiento sobre cómo las víctimas de violencia viven con la historia de un trauma, cómo se vive en una sociedad llena de dolor y pérdida indecible e inexplicable y cómo se establece una memoria colectiva de esta historia colectiva (18). En este sentido, la memoria en la arpillera se vuelve la memoria de un país. Escribe:

The memory of a disappeared husband or son, when it is found in a single *arpillera* made by the hand of a mother, represents the memory of all the losses, the lives truncated, and the sadness and the lives of all the dispossessed. The *arpillera* signals what it means to have a life interrupted or suspended, a life that no longer exists. These underground histories have the ability to mend, repair and recover. (*Tapestries of Hope* 18)

Aunque las arpilleras normalmente son hechas por artistas anónimas, anonimato cuyo propósito es representar la memoria de una colectividad, sabemos que la que se titula *Denuncias* ha sido creada por Violeta Morales, una de las fundadoras del movimiento arpillera en Chile y hermana de Newton Morales quien fue detenido y “desaparecido” por el régimen. En su

testimonio documentado en el libro de Agosín, *Tapestries of Hope. Threads of Love*, Violeta Morales cuenta cómo, junto a su familia, buscó a su hermano por casi 30 años, hasta su fallecimiento en 2002, caminando por todo Santiago preguntando a los oficiales y militares, quienes siempre pretendían no saber nada, negando su complicidad (84).

Dicha búsqueda angustiada se documenta en su arpillera *Denuncias*, [véase Apéndice] que presenta un paisaje andino y desértico con siluetas de cuerpos con interrogaciones bordadas encima. A primera vista, la arpillera engaña a sus receptores por los colores vibrantes y su tradición de arte folclórico alegre. Pablo Neruda, que tenía en su casa de Isla Negra algunas arpilleras chilenas, siendo el pueblo Isla negra originario de los primeros talleres en Chile, expondría este aspecto de la arpillera, años antes al golpe de estado, en su libro póstumo *Para nacer he nacido* (1978). Sobre estos tapices escribe: “Los bordadoras eran pueblo puro y por eso bordaron con el color del corazón. Nada más bello que estos bordados, insignes dan su pureza, radiantes en su alegría, que sobre pasó muchos padecimientos” (118).

Agosín reflexiona sobre esta misma expresión alegre e inocente proveniente de este arte popular chileno en las arpilleras producidas bajo la dictadura cuando sostiene, “The *arpillera* always surprises, because at first glance it gives the impression that it is an innocent art, but it is not. It is an art denouncing torture, forced disappearances, and violence” (17). A pesar de sus colores vibrantes, la arpillera *Denuncias* comunica precisamente este dolor profundo y denuncia los actos del régimen dictatorial. Dentro del silencio y belleza de los bordados, silencio replicado en el plano semántico del paisaje desértico con siluetas de cuerpos, Morales da voz al dolor mudo de no saber dónde están los familiares, los “desaparecidos” cuyas vidas e identidades fueron truncadas por los militares, crímenes ocultados y, por la impunidad, nunca fueron

llevados a la justicia.¹⁹³ Asimismo, se presencia en la arpillera la voz de activismo, del movimiento arpillero, parte de varios levantamientos sociales iniciados por mujeres chilenas contra el fascismo en Chile que denunciaron las acciones de los militares, voces valientes al exigir respuestas así como justicia.

Varios elementos visuales en esta obra marcan aspectos traumáticos: las siluetas de personas anónimas engrandecidas por el signo de pregunta bordado sobre sus siluetas, el paisaje despojado y el color sombrío de un sol marrón. Todo refleja el sentimiento de pérdida y la desesperada búsqueda, mientras el color rojo del paisaje llega a simbolizar a la vez, violencia y desafío.¹⁹⁴ Las siluetas de los cuerpos son de tela azul oscura unidas con hilo a una tela roja y anaranjada con manchas blancas, que conforman el paisaje. Este contraste dramático entre colores y materiales resalta la disyunción del paisaje, es decir pone de relieve los espacios de fragmentación irremediable que reflejan el impacto del terror sobre las vidas: el sentido de pérdida insondable e irremediable y una búsqueda angustiada, al no saber dónde están los familiares. El antropólogo Antonius C.G.M Robben explora la gravedad de la “desaparición” forzada para los miembros de la sociedad en un contexto de autoritarismo, cuerpos repentinamente ausentes sin saber dónde están. Sostiene que en un nivel emocional y psicológico, la desaparición forzada produce temor en la sociedad e impide que los familiares y amigos pasen por los ritos mortuorios, impidiendo llevar al cabo el proceso de duelo. Enfatiza la

¹⁹³ Tal y como se ha afirmado en una nota en el capítulo I, persiste en los militares el hecho de ocultar, aun actualmente, los lugares dónde están los cuerpos y los actos de hacer “desaparecer” los cuerpos de las víctimas (Guzmán *Nostalgia de la luz*).

¹⁹⁴ En el libro de Agosín *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile 1974-1994 (1996)*, ella dedica un capítulo al testimonio de Violeta Morales, arpillero y hermana de un desaparecido que fue detenido y asesinado por el régimen. Violeta Morales pasó años buscando a su hermano y formó parte de la “Asociación de los detenidos y desaparecidos” (*Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile 1974-1994 (1996)*).

importancia de un entierro físico en un nivel psicológico y emocional (87). En la arpillera *Denuncias*, se percibe este temor y angustia de no saber dónde están los familiares “desaparecidos,” una especie de suspensión de la vida que impide el duelo, idea central de la investigación del Capítulo I.

Si se presta atención a la tela roja y anaranjada con manchas blancas que forma la escena de un paisaje desértico y montañoso en la arpillera, se observa que la artista ha unido estos trozos de tela con un bordado rojo que crea líneas que cruzan la tela. Estas líneas bordadas que delimitan las montañas, se pueden entender como denuncia del acto violento, no sólo por el simbolismo de la sangre en el color rojo asociado con la violencia, sino también por los ángulos verticales que evocan incisiones o cortes sobre la tela, símbolo de la fragmentación del mundo y de la vida. El predominio del color rojo en la arpillera exige indagar en su simbolismo. Según Chevalier y Gheerbrant y Biederman, este color contiene múltiples significados simbólicos que se relacionan tanto a la vida como a la muerte (888-889, 400-401). Sostienen Chevalier y Gheerbrant, por ejemplo, que el rojo es “el color del fuego y de la sangre” (888), idea reiterada por Gordon en referencia al significado de este color en la tela (121). En el contexto de la arpillera se entienden estos significados del color como identificación de la violencia (sangre) y la denuncia de la violencia (fuego). También se asocia este color con el descubrimiento de un secreto: “es el misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas y de los océanos primordiales,” afirman Chevalier y Gheerbrant (888-889), que se puede relacionar a la revelación de los actos encubiertos ocultados por el régimen pinochetista. Ante estos múltiples significados simbólicos de este color en un sentido universal, se ve cómo las imágenes en la arpillera se debaten entre un simbolismo de trauma / violencia / sangre y vitalidad / desafío / denuncia mediante el silencio textil. Dentro de esta tensión paradójica de la búsqueda dolorosa de la memoria, se presencia

además una apertura sanadora. Según Andrea Heckman, en el mundo andino se utilizaron los colores vivos en los textiles para ayudar a sanar y reencontrar orden en el mundo (104). Los colores vibrantes de la arpillera, cuya tradición folklórica de Perú y Chile, sin duda, se asientan en la rica tradición textil de culturas indígenas del Cono Sur, se podrían entender como un mensaje de esperanza y fuerza vital del mundo precolombino. Así, dentro de una escena que narra una historia de terror, de vidas truncadas y desaparición también se expresa, por los colores vibrantes de los hilos bordados, el deseo de encontrar coherencia y armonía en un lugar sin sentido.

La tensión paradójica que se ha expuesto mediante el análisis de *Denuncias*, la que se debate entre fragmentación / pérdida y unión / restauración, también se percibe en el acto artístico de crear las arpilleras, en muchos casos, un acto artístico del duelo, por seres queridos que han desaparecido. Las arpilleras recogían telas y otras piezas, normalmente “desechables,” de sus propias casas, de sus vidas cotidianas para recomponerlas en un texto-tejido cuya escena aportaba una ventana a las experiencias traumáticas veladas bajo la dictadura, un testimonio de las torturas y desapariciones, que no se podían contar con palabras por la cultura de represión y censura. Así, recoger estas piezas de tela y otros materiales se transformó en un acto de reconocer públicamente el impacto de la violencia sobre el hogar y la vida cotidiana; vidas fragmentadas, interrumpidas, suspendidas. El hecho de recoger los fragmentos significaba unirse y darle presencia a la ausencia de un ser querido y de superar la pérdida de la integridad en el mundo bajo el poder dictatorial. Esta tela de la vestimenta de los desaparecidos contiene la esencia de ellos, su memoria y el terror de su ausencia, idea a la que se ha referido en el apartado “el paisaje text-uras.” Recordamos la afirmación de Gordon cuando habla sobre la capacidad de la tela de absorber la esencia de la persona por representar una segunda piel (30-31).

Así la dolorosa labor de recoger, tocar y trabajar con estas piezas personales, simboliza tocar la memoria de ausencia, y es en este proceso que se expresa el duelo, idea que expone Agosín cuando escribe: “There is a parallel with those who mourn pain in the Jewish tradition and destroy clothing. The act of destroying clothing relates to the *arpillersitas* because often they use the fabric of the deceased to rebuild and retell history” (18). Recoger y unir fragmentos de tela, no sólo evoca la memoria personal de ausencia, sino también una memoria incompleta, fragmentada y corrompida, a medida en que la tela misma, muestra su propio desgaste por el tiempo y su desintegración. La tela usada, sostiene Shanks, manifiesta su deterioro por el paso del tiempo y así pone de relieve su propia desintegración (ix). Por tanto, trabajar con estas piezas significa unirse con el dolor de la ausencia de seres, vidas irrecuperables, ausentes y memorias incompletas y, por tanto, inestables.

No obstante, al unir estas piezas en una nueva composición se desenlaza otra serie de significados catárticos dentro del acto del duelo. El gesto de unir fragmentos y con ellos componer una obra de arte, representa el deseo de recomponer las vidas destruidas, de encontrar una coherencia y orden en un caos sin sentido. En estos fragmentos, que representa la vida derrotada, donde la misma tela enuncia, por su desgaste, la imposibilidad de encontrar un hilo de continuidad en la memoria, se presencia además, un profundo anhelo por la integridad y acceder a una memoria de felicidad, de restauración de un sentimiento de paz como el previo a la experiencia de la violencia, anhelo éste para el que se busca un consuelo en la misma suavidad de la tela con sus colores vivos y cálidos.

Y es más: este acto artístico también promueve un sentimiento de solidaridad similar al que se vincula con los primeros talleres en las cercanías de Valparaíso. Sobre los talleres de la Isla Negra, Neruda afirma, “En este último invierno comenzaron a florecer las bordadoras de la

Isla Negra. Cada casa de las que conocí desde hace treinta años, sacó hacia afuera un bordado como una flor. Estas casas eran antes oscuras y calladas de pronto se llenaron de hilos de colores, de inocencia celeste, de profundidad violenta de roja claridad” (*Para nacer he nacido* 118). El sentido de solidaridad se genera entre las mujeres reales que se reunían en talleres para compartir sus experiencias de padecimiento mediante una tradición de arte popular que, bajo la dictadura, se convirtió en modo de supervivencia, de compartir una experiencia traumática, iniciando un movimiento de activismo social.

Las voces solidarias también surgen dentro del mismo proceso de crear la arpillera, una obra artística de signos sincréticos dentro del arte popular folclórico chileno. En este sincretismo cultural, se vislumbra la rica herencia textil prehispánica del Cono Sur, idea sobre la cual se ha hecho referencia al destacar los significados de los colores vibrantes tan característicos de la tradición textil andina y en la noción del ritmo textil del apartado anterior. La antropóloga Andrea M. Heckman, en el libro, *Woven Stories. Andean Textiles And Rituals*, sostiene que el acto de tejer para los pueblos andinos forma parte de un rito sagrado precolombino que evoca símbolos antiguos de creencias culturales, un espacio vivo de contar, comunicarse y crear solidaridad (35). Desde las primeras líneas de la introducción afirma Heckman: “Textiles are loaded with symbols and are active companions to all rituals. They are not still-life wall hangings, but rather moving, wrapped, layered forms used within ritual sequences, and in these roles they join forces with rituals in the communication of cultural beliefs” (1). Si se considera la arpillera dentro de este contexto cultural andino, todos los trozos de material unidos en una composición artística, actualizan signos de la memoria cultura prehispánica, una genealogía de conocimiento que se traspasa de una generación a otra, cuyos ecos “suenan” en el tapiz, como un

mensaje de vitalidad y fuerza que forma parte del acto de restaurar la presencia de los ausentes, los “desaparecidos.”

En este sentido, al recoger y unir con hilos de colores estos trozos de tela, en el marco de lo que consideramos una tradición textil folklórica, las arpilleristas simbólicamente reconstruyen las vidas de los “desaparecidos,” y así devuelven su presencia al mundo “material” de los vivos y elevan su memoria a un nivel espiritual al activar el conocimiento sagrado de la tela en las culturas prehispánicas, además de la tradición artística de desafío y protesta visible en las primeras arpilleras de Violeta Parra. Según Shanks, trabajar con la tela para componer una obra de arte eleva el material a un nivel de lo sagrado, precisamente por medio de activar las voces originarias dentro de la tela:

Through tearing and reassembling, stitching and embroidering, scraps of cloth and disparate fragments are brought together to form new compositions. These works elevate common and vernacular materials to the level of the mystical and the spiritual. These qualities are exuded in the works because they retain the spirit of the wearer of the maker—that is, the original maker, the planter, the harvester, and the sewer. (5)

Siguiendo las ideas de Shanks, la arpillera retiene el espíritu de las culturas prehispánicas, de las arpilleristas y de los desaparecidos. Así, el acto artístico de ensamblar estos fragmentos en una obra de arte convoca y consagra la memoria personal de los “desaparecidos” en un plano de reconocimiento mutuo, teorizado por Ricoeur, una unión solidaria de voces heterogéneas. Así las arpilleras devuelven el valor y dignidad a las víctimas muertas, dignidad robada por las graves violaciones de los derechos humanos, a la vez que denuncia las acciones del régimen.

Al resistir la violencia, estos tapices proyectan la voz subversiva de las arpilleristas, de una colectividad dentro de una tradición histórica de protesta que se remonta a las obras textiles de Violeta Parra. Además de simbolizar el sufrimiento colectivo de una nación, las arpilleras dan voz a un movimiento que lucha por los derechos humanos que en el tiempo de la dictadura dieron consciencia al mundo sobre las violaciones de derechos que ocurrieron en Chile. Actualmente, siguen impactando a sus receptores como obras testimoniales del periodo del autoritarismo militar en Chile hasta el arresto de Pinochet en 2001 y la transición a la democracia (*Tapestries of Hope* 17). La lucha ético-artística de las arpilleristas, se conecta con otros medios artísticos dentro de la tradición de protesta en América del Sur, como por ejemplo las chilenas que bailaban la “cueca sola.” De este modo, forman parte de importantes movimientos sociales iniciados por mujeres sureñas, como las famosas Madres de Plaza de Mayo en Argentina. Dentro del auge resistente a la violencia y al olvido dictatorial se sitúan también obras literarias, como la que nos ocupa, *Lluvia en el desierto* de Agosín. El análisis de la arpillera chilena permite ver y vislumbrar un trasfondo influyente tras las imágenes y los simbolismos en los poemas de Agosín, composición artística que se entiende como gesto artístico del duelo. Es decir, el análisis de la arpillera chilena proporciona un punto de partida para contemplar la obra íntegra de *Lluvia en el desierto*, que se concibe como un ensamblaje de piezas o fragmentos dispares para componer la poética del desierto, es decir, una estética de tapiz.

Como se ha expuesto en la introducción a la tesis, la convergencia entre el lirismo y la pasión por la justicia social se manifiesta de modo singular en su poemario bilingüe *Lluvia en el desierto*. En esta obra, tal y como se advierte al inicio de la tesis, Agosín asocia distintos desiertos y diversos campos referenciales, ensamblando voces de sujetos oprimidos y marginados de distintos tiempos y lugares. Esta acción de aunar fragmentos de tiempos y lugares

dispare, se puede relacionar al proceso artístico de crear un tapiz, como el de las arpilleras. Pero en vez de trabajar dentro del marco cultural chileno, la obra de Agosín hila voces de contextos sociales y espaciales provenientes de distintos lugares del mundo.

Hay que reconocer que la estética tapiz, un especie de collage artístico, se extiende a su obra en un sentido más amplio. Dentro de la crítica relacionada con la obra de Agosín, las críticas Laura Riesco y Carmen J. Galarce han destacado la pluralidad de la estética agosiniana (56), tal como se ha aludido en la introducción de la presente tesis. Por ejemplo, Riesco se refiere a la obra de Agosín como un “collage escritural” (198), “caleidoscopio poético” (202) y “un mosaico escritural” (200), fenómeno que también se evidencia en *Lluvia en el desierto*.

Sin duda, la estética plural en su obra se vincula al impulso de Agosín por rescatar la memoria desde los abismos del olvido y el silencio, tema que recorre toda su trayectoria literaria y crítica. Incluso, Agosín reflexiona en una entrevista sobre la relación entre el uso del collage con la búsqueda de la memoria perdida. En la entrevista con Gregory Donovan explica:

I think "collages" respond to the evanescence of memory and of the sense of belonging. I've always struggled to retain what I have lost, and I've tried to retain it through writing, but then I realize that not even writing can hold to this tremendous loss, and that's why it's so fragmented. (Entrevista con Gregory Donovan 2004)

En esta cita la escritora expone cómo el collage pone de relieve la polémica intrínseca de la memoria, es decir, la imposibilidad de rescatar lo perdido de forma totalizadora.

Lluvia en el desierto representa un collage poético que pone de manifiesto la expresión paradójica de la memoria en un contexto de trauma. Desde el nivel más amplio de la unión multiforme de distintos desiertos, hasta el nivel más nítido de la palabra poética, Agosín da

expresión a la disyunción fragmentada del paisaje poético.¹⁹⁵ La pluralidad del ensamblaje poético paradójicamente contribuye a la atmósfera de silencio y extensión del paisaje desértico en la obra. Son precisamente los contextos y tiempos distintos en la obra los que apuntan a la disyunción fragmentaria, a la imposibilidad de rescatar una memoria coherente. Esta disyunción filtra todos los niveles de la obra hasta el mismo lenguaje poético. De acuerdo con el crítico Saúl Yurkievich, la palabra poética en sí constituye una especie de *collage*, un ensamblaje multiforme, disonante y efímero, capaz de dar forma a la disparidad del mundo y así resistir opresiones sociales (10).

Sin embargo, no es nuestra intención volver a analizar la obra al nivel del lenguaje en este apartado, sino más bien, se quiere destacar la visión íntegra de *Lluvia en el desierto*, como ensamblaje de fragmentos en un tapiz poético, estética emblemática del acto artístico del duelo. Agosín, junto a otros artistas, como Guzmán en *Nostalgia y la luz* y Ariel Dorfman en *Memorias del desierto*, escogen el lugar olvidado por muchos chilenos como terreno de inspiración, el espacio considerado apartado y desolado, para transformarlo, mediante el acto artístico del duelo, en un espacio de vida, solidaridad y esperanza mediante signos históricos y culturales, y de esta manera, consagrar la memoria de Otros olvidados, los “detenidos-desaparecidos” en la obra artística.

Tal y como se aludió al inicio de este apartado, Nelly Richard, basándose en las ideas del filósofo Walter Benjamin, sostiene que dentro de las voces silenciadas del desmembrado paisaje del Chile post-golpe, surgen, como la obra colage fotográfica de E. Dittborn, otras voces

¹⁹⁵ Si se piensa en la arena misma, es una materia multiforme, difícil de tomar con las manos y que se mueve con el viento. De este modo, la arena cambia y transforma el paisaje continuamente, borrando las huellas en su superficie, y es así simbólico de la dimensión efímera de la memoria. Sin embargo, paradójicamente la arena contiene la capacidad de preservar los remanentes del pasado en su interior, algo que ocurre en el desierto de Atacama por su composición química de salitre.

oprimidas de distintos tiempos históricos, dentro de un lenguaje no sincrónico, de distintas temporalidades sociales e históricas, separadas por abismos y distancias (*La insubordinación de los signos* 22- 23). Hablando sobre la obra collage de Dittborn escribe que ésta “pone la imagen de lo desenterrado - el cadáver de la dictadura - a funcionar en una nueva constelación significativa de muchas otras identidades sumergidas o naufragadas” (23). Aun cuando se enfoca en el campo referencial de Chile tal y como se hace en este estudio de Agosín, la afirmación de Richard se ve acertada en la medida que la memoria de la dictadura surge dentro de signos culturales precolombinos y de sujetos femeninos. Se trata, en efecto, de una especie de *collage*, donde las voces silenciadas de la dictadura se materializan dentro de un mar de otras voces marginadas u olvidadas.¹⁹⁶

Esta noción del colage destacada por Richard se evidencia en el documental *Nostalgia de la luz y Memorias del desierto* de Ariel Dorfman, donde el duelo por los desaparecidos de la dictadura surge en un collage de voces marginadas del pasado, como los trabajadores de las minas y sus familias en la época del salitre, los vestigios dejados en el Atacama por sus primeros habitantes. Estas obras, por tanto, al igual que *Lluvia en el desierto* de Agosín, se puede concebir en el prisma de un collage íntimo. Logran reunir voces solidarias en el desierto y aunque estas memorias son fragmentadas, crean intimidad y materialidad en la vastedad para así transformarlas en lugar de duelo, es decir, pasar de lo que es una localidad desolada a un espacio íntimo, en cuyo interior se presencia un anhelo por integridad y paz. Estas tres obras, por tanto,

¹⁹⁶ La paradoja inscrita en el título de la obra, *Lluvia en el desierto*, aporta contraste en la obra agosiniana, la que atraviesa la composición de la obra y su lenguaje. Por tanto, esta imagen primaria paradójica del libro, aporta la contradicción tensional inherente del collage desde el nivel de la composición del libro hasta el nivel de la palabra poética. La paradoja en el libro proporciona la calidad multiforme, tridimensional del desierto que da espacialidad a la memoria y un lugar de reconocimiento producido por el acto artístico del duelo.

dan forma a un anhelo por un mundo alegre que ofrece un sentido de consuelo y una apertura sanadora ante un vacío irremediable.

Esta idea se manifiesta en *Memorias del desierto*, libro documental del viaje que realizó Dorfman por el desierto de Atacama, viaje de memorias, en cuyo centro se plasma la búsqueda de un amigo desaparecido de la dictadura, Freddy Taberna. Después de múltiples conversaciones con su viuda, amigos y otros familiares de Freddy, Dorfman intenta ensamblar los últimos días ante de su ejecución por los militares y descubrir dónde está su cuerpo. Recorre los lugares últimos de la vida de su amigo, lo que culmina en el antiguo campo de concentración de Pisagua. Dorfman se queda en este antiguo campo de concentración, que ha sido convertido en el único hotel del pueblo. Sin encontrar respuestas, Dorfman, desde el desolado cementerio, unos kilómetros fuera de Pisagua, lugar donde sólo se siente la triste ausencia, la muerte, se da cuenta que nunca podrá saber con seguridad lo que le pasó con su amigo. Piensa que tal vez los militares lanzaran su cuerpo al mar, como hicieron con tantos otros para borrar cualquier atisbo del cuerpo y de la memoria. El libro, sin embargo, no termina con este doloroso encuentro con el vacío del “no saber” en torno al asesinato de Freddy Taberna. Dorfman sigue preguntándose “dónde está Freddy” y al final del libro concluye que ese cementerio desolado no es el lugar donde lo encontrará, sino más bien en la ciudad alegre de su infancia, Iquique. Dice:

Prefería recordar la huella que dejó en otro lugar, en un sitio que le haría sonreír.

En Iquique hay una calle que lleva su nombre. Calle Freddy Taberna ... Me gusta pensar en las cartas enviadas desde cerca y desde lejos a aquellos que viven y aman y trabajan en la calle de Freddy, en el barrio El Morro, de Iquique, donde él jugaba cuando era un niño sin saber jamás que terminaría en ese mar que tanto adoraba, sin saber que se iba a negar a enviar él mismo una última carta. Ésa es la

esencia de Freddy el hecho de que él nunca quiso que su vida o su historia se cerrara, se acabara, tuviera un punto final. (275)

Esta imagen de Freddy lleno de vida, imagen anterior a la violencia, imagen de la infancia, una imagen alegre de paz, expresa esa apertura del duelo hacia la vida y la sanación. El duelo por Freddy, plasmado sobre todo en la última parte del libro de Dorfman, se encuentra, entre otras búsquedas, en memorias; por los orígenes de los primeros pueblos indígenas, los orígenes del planeta y la vida, ubicados en la vastedad del cielo estrellado, el origen de la familia olvidada de su esposa, el origen del sufrimiento de los pampinos a lo largo de la explotación minera, todas estas memorias contadas desde un registro personal lo que transforma un desierto solitario y desolado en un espacio íntimo de solidaridad que envuelve como un tapiz la memoria de Freddy Taberna, un detenido-desaparecido de la dictadura.¹⁹⁷

Se puede identificar una búsqueda similar en *Nostalgia de la luz*, obra que también aporta un collage de voces, parecidas a los que expone Dorfman, mediante la noción de “viaje” por el cielo y tierra de Atacama. Al yuxtaponer el doloroso testimonio de las mujeres de Calama, buscando a sus familiares desaparecidos en el desierto y la búsqueda científica por los orígenes de la vida en el cosmos, dirige la mirada al vacío del no saber, a los tiempos irreductibles de violencia, la gravosa experiencia incomprensible de sufrir la desaparición de los seres queridos. Sin embargo, tal y como se ha expuesto en el capítulo III, este mismo contraste forma parte del trabajo del duelo que consagra esta memoria dentro del misterio del cosmos.

¹⁹⁷El mismo Dorfman reflexiona al final de su viaje:

No era tan sólo un territorio donde se revelaba la seca inmundicia de la humanidad a los ojos del futuro y cuyos habitantes habían sido despojados de cualquier recurso de redención. La misma tierra yerma y sin misericordia que hace que los hombres compitan entre sí hasta la muerte por sus escasos recursos también exige solidaridad si quieren sobrevivir, les susurra que se acerquen si desean superar al sol y a las piedras infinitas, les dice que la única alternativa a la muerte es confiar el uno en el otro. (285)

La película, “anclada a los movimientos de la subjetividad autoral,” se abre con algunas memorias personales de la niñez en la casa de su infancia (Valenzuela 118). El director sostiene que este inicio del documental funciona para captar la atención e interés de los espectadores porque, como explica, “we all cherish memories of a childhood home” (Entrevista a Guzmán por Haden Guest y Eduardo Ledesma 27). Sin embargo, si bien estas primeras tomas de la película sirven para dicho propósito, contienen un significado más complejo relativo al gesto del duelo en el documental. Esta anécdota personal con la que abre y cierra la película forma un núcleo íntimo de integridad, paz, inocencia y seguridad, que contrasta con el silencio insondable de la violencia, la vastedad del desierto y del misterio del cosmos en la película. Así, este “remanso de paz”, como lo define el director, simboliza una nostalgia por el mundo de la infancia, por un Chile anterior al golpe militar, la que forma parte de la función catártica del duelo, reflejando el deseo ético-artístico de remendar los fragmentos de un lugar derrotado por la violencia y encontrar mediante la memoria un sentido de paz y felicidad.

Aunque se podría profundizar mucho más en la estética del collage en Guzmán y Dorfman, este breve análisis nos sirve para ver cómo el acto de ensamblaje de voces, crea un sentido de intimidad y solidaridad en el desierto, en la cual se desvela la función sanadora. En un collage de voces, se manifiesta la necesidad de apelar a una imagen anterior a la violencia, una imagen de paz y felicidad, que se entiende como un consuelo sanador ante la pérdida irremediable de vidas “desaparecidas.” Estas mismas aperturas por el trabajo del duelo se manifiestan en la visión íntegra de la obra de Agosín, concebida como un tapiz poético que, como se ha establecido, crea un parentesco con la arpillera chilena. La transformación artística del desierto debido al duelo, la cual queda plasmada a partir de esta estética del tapiz, pone de

relieve la solidaridad entre voces heterogéneas en un sueño sagrado, sin fronteras donde se presencia el anhelo por un estado de paz, amor y felicidad.

Al leer *Lluvia en el desierto* se comienza a notar que existe una serie de búsquedas y encuentros, interrogantes y respuestas en todos los niveles de la obra donde las voces se entrelazan en una unión solidaria. Se presencia, además, un movimiento dinámico de viaje por el espacio del desierto mediante el cambio continuo de la posición de la voz poética frente a los lectores. A veces habla un yo personal, a veces se habla en tercera persona con una mirada hacia el horizonte, a veces la voz es el desierto mismo, y otras, es la muerte enterrada en la arena, como se ha visto con el poema “Me llamo María Helena.” Los sujetos poéticos se acercan y se alejan en el espacio, a medida que se emplea en el poemario el tiempo, del presente, del pasado y del futuro, el aquí, el allí y el más allá. El filósofo Edward Casey sostiene que “el aquí” y “el allí,” “allá,” “lo cercano” y “lo lejano,” son los parámetros más penetrantes del lugar (*Getting Back into Place* 63). Este movimiento de alejarse y acercarse en el espacio/ tiempo es lo que sustenta la orientación y crea los lugares, forma parte de la imaginación dinámica que busca las voces de los Otros en la memoria y las reúne en un tapiz poético representado visualmente en el libro por la transformación del desierto en un manto de flores. Cirlot afirma que la forma de la flor es un símbolo del centro (504-505). De ahí, se puede deducir que este movimiento de acercarse y alejarse en el tiempo y el espacio es un mecanismo de orientación, de encontrar un centro sagrado de amor y paz en un paisaje del olvido que es, “como un mar sin fondo” un paisaje vasto en el horizonte “embriagado” (23).¹⁹⁸

¹⁹⁸ Acerca de esta idea Casey afirma, “...near and far are so absorptive in character; their constant entanglement within the arc of the horizon predisposes this pair of terms to be maximally reflexive of each other and of the places they contain and connect. The same entanglement ensure that the dialectic of near and far leaves little room for a void in our experience of the circumambient life-world” (*Getting Back into Place* 63).

Aunque el olvido desorienta al sujeto artista, el movimiento continuo de la voz poética en el espacio y el tiempo heterogéneo, crea “un paisaje de texturas,” un sentido de solidez protector de un hogar literario para los olvidados. Este movimiento produce, además, un ritmo de “puntos y contra puntos” cuya fuerza dinámica de repetición sustenta la voz personal de un sujeto desaparecido que se afirma por sobre la muerte. Finalmente, se ha demostrado cómo la voz artista reúne voces heterogéneas de distintos tiempos y lugares en un tapiz poético produciendo el arco del horizonte que es, según el filósofo americano, Edward Casey, el último perímetro de los lugares (62). Este paisaje “panperceptual,” representa un centro material y sagrado imaginado desde un más allá trascendental, un tejido poético que evoca todos los sentidos y así, hace sonar las voces de los muertos en el silencio, “muertos más vivos que los vivos” (74). Se trata, de un espacio íntimo y sagrado por la transformación artística del duelo, donde se presencia la apertura hacia la sanación mediante un sueño de paz e integridad, idea dramatizada en los versos de “Génesis”:

Tus sueños ya no
son los de los hombres
mutilados.

Yo no soy la niña del Salvador
sin piernas,
ni la judía con los tatuajes del espanto.

Hemos derribado a la guerra
con un beso victorioso
y en la oscuridad de esta noche
no pensamos claros

sumergidos en el sueño blanco de la paz. (16)

En una imagen solidaria de paz, se plasma la apertura sanadora del gesto artístico del duelo en la obra. En esta unión de voces entre el yo y el tú, en un lugar sin fronteras se manifiesta lo que Ricoeur denomina un plano de reconocimiento mutuo, la fase en la que ocurre una reciprocidad al re-encontrar a los Otros en un tiempo-espacio común (152). La voz poética de este poema refleja, así el deseo ético-artístico de derrumbar las barreras espaciales entre el yo y el Otro y entre la voz poética y la de los destinatarios, y los lectores, para crear un plano tiempo-espacial de unión con el fin de reconocer al Otro: “Ya nos reconocemos./ No soy esa extraña de otra patria ... (14-15).

Más allá que identificar la violencia y el dolor en el contexto de dictadura, este estudio de *Lluvia en el desierto* resalta las posibilidades de redención en el duelo público, en el duelo como acto ético-artístico, ciñéndose a otras obras artísticas con el trasfondo contextual de dictadura, como la arpillera chilena y dos obras que comparten con Agosín la figura central del desierto; el documental *Nostalgia de la luz* de Guzmán y el libro *Memorias del desierto* de Dorfman, además de otras obras que no se han podido estudiar aquí.¹⁹⁹

Indagar en la representación del desierto del tejido de las imágenes en *Lluvia en el desierto*, mediante un estudio enfocado en las tres visiones del paisaje: “El paisaje de text-uras,” “El paisaje de puntos y contra puntos” y “El paisaje del tapiz,” nos ha llevado a desvelar la función sanadora del gesto artístico del duelo. Esta búsqueda dentro de la memoria tiende a restaurar un sentido íntimo de lugar e identidad, de y por los detenidos-desaparecidos de la

¹⁹⁹ Algunas obras donde se percibe el gesto artístico del duelo y su función sanadora en el contexto de dictadura son entre otros: *En las noche que desvisten otras noches* y *Túnel de proa verde* de Nela Rio; la poesía de Raúl Zurita, el documental, *La cueca sola* (2003), de Marilú Mallet; El documental, *Dance of Hope* de Deborah Schaffer; el libro fotográfico, *Flores en el desierto* de Paula Allen.

dictadura en Chile y sus familiares, es decir, de aquellas voces que han sido negadas y derrotadas, primero por la violencia autoritaria, y luego, por los vertiginosos abismos de la amnesia colectiva en el periodo post-dictadura. Ante un irreductible vacío dejado por actos incompresibles, vacío de vidas y subjetividades fragmentadas e irrecuperables, el poemario de Agosín teje un “vestido de amor,” donde la voz poética identifica, conserva, cuida y canta la memoria de Otros, creando un plano de reconocimiento que denuncia la violencia y se abre en el duelo artístico hacia las posibilidades de sanación y resistencia al olvido. En su obra y otras que se ha estudiado, se apela a la necesidad ético-artística de remendar un mundo derrotado por la violencia, de hilar un hogar artístico de solidaridad heterogénea para aquellas voces e identidades negadas y olvidadas. En Agosín, este texto-tejido íntimo suprime las distancias entre el yo y el Otro así que entre lugares y tiempos distintos, creando un espacio soñado de paz, integridad y amor, y sobre todo, de memoria, donde aquellas voces sumergidas salen a cantar.

CONCLUSIÓN

Para finalizar el presente estudio, me inspiro de nuevo en los versos de Agosín, del poema “duelo” de *Secrets in the Sand*, libro publicado cinco años después de *Lluvia en el desierto*. Este poemario, como se ha aludido anteriormente, tiene un contexto político muy diferente de la presente tesis y nos dirige a un desierto miles de kilómetros al norte del Atacama, donde se han encontrado otras víctimas “desaparecidas” de la violencia: las jóvenes mujeres asesinadas de la ciudad Juárez. Sin embargo, el concepto del duelo plasmado en este poema nos sirve para delinear una visión sintética del presente trabajo. En este poema Agosín personifica el duelo mismo, el que emprende un viaje por la “memoria infinita.” Escribe:

El duelo se hizo

Aprendizaje,

Se dejó llevar por la

Memoria infinita.

El duelo me enseñó

A palpar ausencias

A ver cosas entre otras cosas ... (96)

El viaje del duelo, retratado en estos versos, permite al Yo poético “palpar ausencias” y “ver cosas entre otras cosas,” encontrarse con el Otro. De forma parecida, el presente estudio ha asumido la forma de un viaje de aprendizaje, una travesía por un prisma de paisajes del libro *Lluvia en el desierto* que ha permitido aproximarnos a los complejos dilemas del duelo, de la

memoria e identidad dentro del marco contextual de la dictadura y post-dictadura en Chile, las víctimas de la violencia militar; los detenidos-desparecidos, sus familiares y otros sobrevivientes. En este recorrido crítico por el desierto poético, en primer lugar, se ha contemplado una serie de representaciones de sujetos viajeros sin nombres, y de extravío en un desierto sin referentes, un desierto de los extraviados, en el cual se registra lo no dicho de la dictadura. También hemos visto la parálisis que provoca el duelo o su imposibilidad, un vacío inmenso de olvido, ausencia de vidas y la pérdida del sentido del lugar en un espejismo de mentiras a causa del terrible legado de la muerte, tortura y asesinatos cometidos con impunidad durante la dictadura y luego ocultado y negado por las autoridades y por la ideología que gobernó la época post dictadura. Más adelante, se ha dirigido la mirada a las representaciones de paisajes concretos en el desierto de Atacama, cuyos referentes explícitos al periodo de la dictadura y sus víctimas perfilan “una animita literaria,” un sitio donde homenajear y contemplar las memorias silenciadas. Este lugar de reconocimiento en el texto poético desata el proceso del duelo, un dolor innombrable por la pérdida injusta de vidas. Pero este proceso doloroso contiene una apertura positiva donde se potencia la imaginación y se convoca la memoria cultural de antiguos rituales. Entonces, orientamos la atención a la figura del desierto de un más allá, la representación mística y trascendental del desierto soñado que supera una lectura literal del lugar. Se ha descubierto que esta cualidad onírica del paisaje poético engarza con un sueño ascensional donde se consagra a las víctimas. Desde este más allá místico, el marco temático del duelo como acto artístico, llevó la mirada a la dimensión íntima y femenina del paisaje poético por medio de la representación del desierto tejido. El duelo concebido como el gesto ético-artístico de la poeta lucha por

devolver las voces extraviadas al mundo de los vivos, al lugar tangible de la palabra.²⁰⁰ Así, se ha revelado en esta travesía de paisajes, un poder transformativo en el duelo hacia la sanación, redención y reconocimiento de las víctimas en el espacio público del arte. No obstante, la supraposición de los paisajes, debido a la cualidad paradójica y múltiple de las imágenes estudiadas, al mismo tiempo subvierte esta trayectoria lineal ordenada, subversión que se apoya en la base teórica y en las conexiones intertextuales e interdisciplinarias de este estudio. Entonces, aunque la labor del duelo revela un proceso transformador y evolutivo del tiempo y espacio hacia una apertura positiva y sanadora de un acto ético-artístico, a la vez elucida la imposibilidad de asimilar el pasado a lo largo de la tesis y así la imposibilidad de realizar la elaboración según el modelo freudiano. De esta manera, el duelo se conceptualiza como una labor sin final y sin solución. No hay en el duelo privado ni en su acto artístico la posibilidad de un rescate totalizador de la memoria e identidad del Otro, ni tampoco existe la posibilidad de sanar completamente de una tragedia como la de la dictadura. Sin embargo, esto no significa que no haya una recuperación y preservación de la memoria e identidad en esta labor, la que se vincula íntimamente a su expresión lingüística y a la capacidad metafórica.²⁰¹ Al contrario, se ha descubierto en este estudio que mediante la búsqueda de la memoria “infinita” y efímera en los

²⁰⁰ La noción del duelo en este estudio se mueve desde un enfoque en la experiencia del sujeto registrada en los poemas hacia su concepción como acto artístico. Así en los primeros dos capítulos se considera la obra como un registro de los dilemas del duelo y de la memoria e identidad, mientras en el tercer y cuarto capítulos se convierte, al partir de la expresión meta-artística, en una consideración de la capacidad metafórica y el duelo y la memoria como actos artísticos.

²⁰¹ Esta idea se dramatiza en los últimos versos del poema “duelo” de *Secrets in the Sand*:

Fui aprendiendo a vivir
Con la muerte
A palpar tu vida en todos los vacíos
A nombrarte entre las sombras. (96)

Se puede ver en estos versos, el deseo de la voz lírica de asimilar el pasado mediante la palabra íntima del yo, y así, convocar la memoria del “tú” ausente en un plano de reconocimiento mutuo, concepto de Ricoeur el que se ha hecho referencia en el Capítulo IV.

límites del lenguaje metafórico, un enfrentar con la dimensión inefable e irreductible del trauma y del dolor, un espacio vasto de silencio que paradójicamente permite que continúe esta labor hacia una apertura positiva y sanadora donde se potencia la imaginación. El acto artístico del duelo en Agosín y otros artistas destacados en este estudio, representa así una aproximación al Otro, un esfuerzo por nombrar a las víctimas y consagrarlas en la expresión poética. Se trata de un acto íntimo de amor que representa un deber ético hacia las víctimas. Este gesto artístico nos enseña, como receptores y críticos del arte, la necesidad de convivir con las ausencias dolorosas. La misma poeta da voz a esta idea cuando sostiene: “Arpilleras teach us the difficult art of living with memory” (*Tapestries of Hope* 15).

A la luz de lo dicho, el estudio de *Lluvia en el desierto* junto con otras obras artísticas y documentales de esta tesis; entre ellas, el lirismo de Neruda, Sabella y Mistral, los libros de Sagaris y Dorfman, el documental de Guzman y las arpilleras chilenas, ha creado una tela de conexiones intertextuales, la cual afirma con certeza el gran valor y capacidad de la producción cultural para vislumbrar y preservar memorias e identidades que han sido silenciadas, veladas o negadas; en el caso del presente trabajo, provenientes del marco contextual de la dictadura y post-dictadura en Chile: los detenidos-desaparecidos, sus familiares y otras víctimas sobrevivientes.

La inclusión de este grupo de obras dentro de la tesis no sólo ha permitido abrir y enriquecer el análisis de Agosín, sino que ha abierto un abanico de posibilidades hacia nuevos temas de investigación, las cuales me van a permitir seguir perfilando con más precisión una teoría literaria del lugar y el espacio en relación con la categoría literaria de los derechos humanos. De estas múltiples posibilidades se destaca la opción de aplicar el mismo análisis a *Secrets in the Sand* de Agosín, estudio que nos abriría un mundo de signos históricos, socio-

culturales y simbólicos provenientes de México. También sería de interés realizar un estudio más profundo sobre la representación artística de los lugares concretos en el desierto de Atacama donde hubo campos de concentración y asesinatos durante la dictadura como Pisagua, Chacabuco y Calama (en particular la representación de las viudas). Aunque ya existe un estudio de esta índole sobre Pisagua realizado por la crítica Salinas Cerpaun, no se incluyen las representaciones literarias o documentales de autores como Agosín, Sagaris y Dorfman.

Además de indagar más en la tradición artística del desierto chileno, conexiones intertextuales establecidas que van más allá del desierto de Atacama en este estudio han despertado interés en otros temas de investigación. Por ejemplo, se ha identificado un corpus de obras cuyo lenguaje contiene una calidad femenina en el “performance del duelo” y su relación con la tradición del lamento femenino proveniente de la antigüedad. Se podría estudiar más a fondo cómo el lenguaje espacial en estas obras va más allá de identificar la violencia y el dolor, abriéndose hacia la esperanza, el amor, la ternura y la búsqueda de paz y sanación como parte del gesto ético-artístico.

Es así como la realización de más investigaciones que exploran la relación entre la prosopopeya de lugares concretos e imaginados y una estética espacial de resistencia a la violencia y el olvido en obras con un trasfondo contextual de violencia política podría ayudarme a precisar aún más la teoría del lugar y espacio en conexión con el género de la literatura de los derechos humanos. El estudio cuidadoso del lenguaje de Agosín, ha destapado esta estética de resistencia a la violencia y olvido en Agosín, idea que se ha expuesto a lo largo del estudio. Recordamos lo afirmado por Kostopolus-Cooperman en la introducción de la tesis: que el lirismo de Agosín rescata a los muertos y transforma sus vidas en una canción de amor (31). Este rescate y transformación se hacen posibles por la prosopopeya del paisaje. Como se ha visto a lo largo

de la tesis, el empleo de este “súper-tropo”, produce una gran flexibilidad espacio-temporal que hace relucir las dimensiones espirituales de los sujetos y el espacio, provenientes de distintas esferas culturales, por ejemplo de los antiguos pueblos precolombinos que poblaron el Atacama y de la tradición judeocristiana, sin perder el alto grado referencial. En la representación mística de un desierto de un más allá, se ha revelado una búsqueda de orígenes espacio-temporales de un centro sagrado donde se les devuelve a las víctimas un sentido de dignidad, mientras que el gesto ético-artístico, abordado en el Capítulo IV, ha mostrado la lucha por crear un “hogar literario” que abrace y dé solidez espacial a aquellas voces olvidadas y “desaparecidas” dentro de un tapiz de voces solidarias. Se ha plasmado así la lucha por restaurar un sentido de lugar, un “hogar” de paz y así una seguridad ontológica donde se reconocen y “cuidan” las memorias de los Otros.

De esta manera, la prosopopeya del paisaje, impulsado por el gesto-artístico del duelo produce una estética de resistencia al olvido y a la violencia en el cual se imprime un vocabulario de los derechos humanos. Este léxico en Agosín apunta a la importancia de los lugares concretos e imaginados para cumplir con los ritos del duelo y convocar memorias olvidadas, negadas o suprimidas. Las representaciones artísticas adquieren, de este modo, gran importancia en contextos políticos como el de Chile post-dictadura, donde los cuerpos de muchas de las víctimas siguen “desaparecidos” y donde todavía existe un sector de la sociedad y una ideología post-dictadura que niega y suprime la memoria de este periodo.

El gesto ético-artístico del duelo en *Lluvia en el desierto* implica así el alumbramiento y reconocimiento de ciertas verdades y memorias que han sido silenciadas, ocultadas o negadas provenientes de la dictadura en Chile (y otros lugares no expuestos en este trabajo) a través de la transformación extraordinaria del paisaje inhóspito en un manto de flores por la llegada de la lluvia. Dentro del rico simbolismo de esta imagen paradójica inscrita en el título del poemario

cuyos sentidos metafóricos se han expuestos a lo largo de la tesis, nos queda un significado por resaltar. La labor del duelo y su acto ético-artístico registrados en esta figura emblemática del desierto en flor, expresa agradecimiento y celebración de la vida. El libro de Dorfman, una metáfora del duelo en cuyo centro se ubica el duelo por su amigo desaparecido, Freddy Taberna, concluye su travesía por el desierto de Atacama con el sentimiento de gratitud. Escribe: “Quiero que este libro sea una pequeña ofrenda, un gracias por haber sido conducido con tanta suavidad a través de las fantasmales extensiones de mi país...” (294). Así, además de aprender a vivir con las ausencias dolorosas, el gesto ético-artístico del duelo lleva a un sentido de agradecimiento y celebración de la vida, una ofrenda a los muertos, los “desaparecidos” de la dictadura y sus familiares, la que se expresa de modo singular en *Lluvia en el desierto* y que se dramatiza en los siguientes versos de “La otra voz”:

(...) Con alegría

germinan los líquenes, las actinias rosadas.

Delgados son los colores del desierto en la plenitud de

la luz. En este tiempo el desierto es como una sublime

fiesta. Ha llegado el agua, la gratitud de la sed. (28)

Si se lee este poema sin conocer el libro entero, se interpreta la gratitud del desierto de forma literal, por la llegada del agua. Sin embargo, una lectura íntegra del libro nos señala que esta agua que llega al desierto simboliza el poema / flor, cuya luz alumbra ciertas verdades ocultas como las de la dictadura en Chile. Entonces, “la gratitud de la sed” se interpreta como una ofrenda de la voz lírica a las víctimas de la dictadura. Pero tal y como sugiere el título del poema, esta gratitud también se puede entender como una expresión que proviene de la Otra voz, de los

muertos. Así, la gratitud del desierto sugiere ser la de los “desaparecidos” de la dictadura, por ser reconocidas y recordadas en la vida de la palabra del canto poético de Marjorie Agosín.²⁰²

²⁰² Esta expresión de gratitud y celebración de vida en el duelo funciona como un bálsamo poético para las profundas heridas producidas por la violencia estatal, los graves abusos de los derechos humanos, como en Chile entre 1973-1990, violaciones que siguen ocurriendo en otros lugares del mundo.

OBRAS CITADAS

- Aarons, John and Claudio Vita-Finzi. *The Useless Land: A Winter in the Atacama Desert*.
Worcester and London: The Trinity Press, 1960. Impreso.
- Agosín, Marjorie. *Lluvia en el desierto/ Rain in the desert*. Trad. Celeste Kostopolus-
Cooperman. Santa Fe: Sherman Asher Publishing, 1999. Impreso.
- . *Secrets in the Sand. The Young Women of Ciudad Juárez*. Trad. Celeste Kostopolus-
Cooperman. Buffalo, New York: White Pine Press, 2006. Impreso.
- . *Scraps of Life. Chilean Arpilleras*. Trad. Cola Franzen. Toronto: William-Wallace
Publishers Inc., 1987. Impreso.
- . *Tapestries of Hope. Threads of Love. The Arpillera Movement in Chile*. 2nd Ed., 2008.
Impreso.
- . *Hacia una ciudad espléndida/ Toward the Splendid City*. Trad Richard Schaaf. Tempe,
Arizona: Bilingual Press/ Editorial biligüe, 1994. Impreso.
- . *Dear Anne Frank*. Trad Richard Schaff. New England: Brandeis UP., 1998. Impreso
- . *Sargazo/ Sargasso*. Trad. Cola Franzen. Fredonia, New York: White Pine Press, 1993.
Impreso.
- . *Zonas del dolor/ Zones of Pain*. Trad Cola Franzen. Fredonia, New York: White Pine
Press, 1988. Impreso.
- . *Círculos de locura: Madres de Plaza de Mayo / Circles of Madness: Mothers of the
Plaza de Mayo*. Trad. Celeste Kostopolus-Cooperman Fredonia, NY: White Pine Press,
1992. Impreso.

- . *An Absence of Shadows*. Trans. Celeste Kostopolus-Cooperman, Cola Franzen y Mary G. Berg. Fredonia, New York: White Pine Press, 1998. Impreso.
- . *Silencio e imaginación. Metáforas de la escritura femenina*. S.A.: Editorial Katún, 1986. Impreso.
- . *La luz del deseo/ The Light of Desire*. Trad. Lori Marie Carlson. Chicago: Swan Isle Press, 2009. Impreso.
- . “An Interview with Marjorie Agosín.” Interview by Gregory Donovan and Jeff Lodge. Virginia Commonwealth University: Blackbird 3. 2. (Fall 2004). Web. 7 Sept. 2010. http://www.blackbird.vcu.edu/v3n2/nonfiction/agosin_m/agosin_interview.htm
- . Schürch, Tamara. “Conversación personal vía correo electrónico.” El 3 de diciembre, 2010.
- . Schürch, Tamara. “Conversación personal vía correo electrónico.” El 20 de diciembre, 2010.
- . Schürch, Tamara. Entrevista personal a Marjorie Agosín grabada y transcrita. Calgary, 12 de octubre de 2011.
- Alcalde, Alfonso. *Toda Violeta Parra. Antología presentada por Alfonso Alcalde*. Uruguay: Ediciones de la Flor, 1974. Impreso.
- Allen, Paula. *Flores en el desierto / Flowers in the Desert*. Santiago: Cuarto Propio, 1999. Impreso.
- Allende, Isabel. *Mi país inventado: un paseo nostálgico por Chile*. New York: Harper Collins Publishers, 2003. Impreso.
- . “Prólogo /Foreword.” *Flores en el desierto/ Flowers in the Desert*. Santiago: Cuarto Propio, 1999. 6-8. Impreso.

Pérez de Arce A., José. "Música en la piedra: música prehispánica y sus ecos en Chile actual."

Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino (1995). Impreso.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*.

Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.

Bachelard, Gaston. *On Poetic Imagination and Reverie*. Trans. Colette Gaudin. Dallas Texas:

Spring Publications, Inc., 1987. Impreso.

---. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti, 1943. Impreso.

---. *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*. Trans. Edith R. Farrell and C. Frederick Farrell. Dallas, Texas: The Dallas Institute Publications, 1988. Impreso.

---. *La flamme d'une chandelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964. Impreso.

---. *The Flame of a Candle*. Trans. Joni Caldwell. Dallas, Texas: The Dallas Institute Publications, 1988. Impreso.

---. *La poétique de la rêverie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1960. Impreso.

---. *The Poetics of Reverie. Childhood, Language and the Cosmos*. Boston: Beacon Press, 1960. Impreso.

---. *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942. Impreso.

---. *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*. Trans. Edith R. Farrell. Dallas, Texas: The Pegasus Foundation, 1982. Impreso.

Bahamonde, Mario. "El milagro del viejo Avelino." *Pampa Volcada*. Santiago: Ediciones Cultura, 1945. 61-85. Impreso.

---. *Diccionario de voces del norte de Chile*. Santiago: Nascimento, 1978. Impreso.

Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Trad. Juan Godo Cosa. Munich: Paidós, 1989.

Impreso.

Bravo, Luis. "Prólogo." *Imagina el desierto*. Editorial Simbiosis, 2010. 3-9. Web. 8 de diciembre

2011. <http://www.scribd.com/doc/24500719/Imagina-el-desierto>

Bringhurst, Robert. *The Elements of Typographical Style*.: Hartley & Marks, 2002. Impreso.

Caraveli-Chaves, Anna. "Bridge Between Worlds. The Greek Women's Lament as

Communicative Event." *The Journal of American Folklore*. 93. 368 (Apr.-Jun. 1980)

129-157. Web. 8 Jan. 2013.

<http://www.jstor.org.ezproxy.lib.ucalgary.ca/stable/541009?&Search=yes&searchText=Lament&searchText=>

Caruth, Cathy. "Trauma and Experience." *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and

London: The John Hopkins UP, 1995. 3-11. Impreso.

---. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: The

John Hopkins UP, 1996. Impreso.

Casey, Edward S. *Representing Place. Landscape Painting and Maps*. Minneapolis: U of

Minnesota P, 2002. Impreso.

---. *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. 2nd Ed.

Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, (1993) 2009. Impreso.

Chapman, Antony J. *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Amsterdam: North Holland,

1991. Impreso.

Chatman, Seymour. *A Theory of Meter*. London/Paris: Mouton, 1965. Impreso.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. 6 ed. Barcelona: Herder, 1999.

Impreso.

- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, sexta edición, 2002. Impreso.
- Clayton, John J. *Gestures of Healing: Anxiety and the Modern Novel*. Amherst: U of Massachusetts P, 1991. Impreso.
- Corominas, Joan. (1905-1997) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol IV. Madrid: Editorial Gredos, 1980. Impreso.
- Cousineau, Phil. *The Art of Pilgrimage. The Seekers Guide to Making Travel Sacred*. Berkeley, California: Conari Press, 1998. Impreso.
- Cruz, san Juan de la. *Cántico espiritual y poesía completa*. Ed. Paola Elia y María Jesús Mancho. Barcelona: Crítica, 2002. Impreso.
- Denny, David. Interview. "The Universal Desert: an Interview with Fr. Dave Denny." *The Desert Foundation*, 2012. Web. 15 Nov. 2012. http://www.desertfound.org/about_dd_desert.html
- Derrida, Jaques. *Cinders /Feu la cendre*. Trans. Ned Lukacher. Paris: Nebraska UP, 1987. Impreso.
- . *The Work of Mourning*. Chicago: Chicago UP, 2001. Impreso.
- . "By Force of Mourning" Trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. *Critical Inquiry*. 22.2 (Winter 1996): Chicago Journals. 171-192. Web. 25. Nov. 2012. <http://www.jstor.org/stable/1343969>
- De Lange, Attie, Gail Fincham, Jeremy Hawthorn and Jakob Lothe, eds. *Literary Landscapes from Modernism to Postcolonialism*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Impreso.
- Deves, Eduardo. *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre: Escuela Santa María de Iquique*. Santiago: Eds. Documentas, 1989.
- Diccionario de la lengua española- Real Academia Española*. 23 ed. Madrid: Real Academia Española, 2011. Web. 12 de aug. 2010. <http://www.rae.es/drae/>

- Diccionario de la lengua española- Real Academia Española*. 2 ed. Madrid: Real Academia Española y Vigésima, 2001. Impreso.
- Dorfman, Ariel. *Memorias del desierto*. Trad. Eduardo Hojman y Angélica Malinarich Dorfman. Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo, 2005. Impreso.
- Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return*. New York: Princeton UP, 2005. Impreso.
- Eng, David L. and David Kazanjian. "Introduction Mourning Remains." *Loss*. Ed. David L. Eng and David Kazanjian. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 2003. 1-28. Impreso.
- Erickson, George E. "The Chilean Nitrate Deposits: The Origin of the Chilean nitrate deposits, which contain a unique group of saline minerals, has provoked lively discussion for more than 100 years." *American Scientist* 71. 4 (July-August 1983): 336-374. Impreso.
- Estay, Tamara. "Tradición de arpilleras en Chile." *Museo de Santiago*. (Nov. 2012): Santiago Cultura Ilustre Municipalidad de Santiago. Web. 5 de enero. 2013.
<http://www.santiagocultura.cl/2012/11/07/tradición-de-arpilleras-en-chile/>
- Fabry, Geneviève. *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Amsterdam, New York: Editions Rodopi, 2008. Impreso.
- Falabella, Soledad. "'Desierto': territorio, desplazamiento y nostalgia en *Poema de Chile* de Gabriela Mistral." *Revista chilena de literatura* 50 (abr. 1997): 79-96. Web. 16 de oct. 2011. <http://www.memoriachilena.cl/temas/documento-detalle.asp?id+MCOO14412>
- . *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago: Fuente, 2003. Impreso.
- Frazier, Lessie. *Salt in the Sand. Memory, Violence, and the Nation-State in Chile 1890 to the Present*. Durham and London: Duke UP, 2007. Impreso.

- Freud, Sigmund. "Trauer und Melancholie" (1917). *General Psychological Theory*. New York: Macmillan Publishing Co, 1963. 171-72. Impreso.
- Fung, Melissa. *Under An Afghan Sky. A Memoir of Captivity*. Toronto: HarperCollins Canada, 2011.
- Galarce, Carmen J. "Scraps of Life: los problemas de la identidad y los roles femeninos." *Memorial de una escritura. Aproximaciones a la obra de Marjorie Agosín*. Ed. Emma Sepúlveda. Santiago, Chile: Cuatro Propio, 2002. 21-28. Impreso.
- Galindo V. Oscar. "Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29.58 (2003): 193-213. Web. 10 de agosto. 2011.
<http://www.jstor.org.ezproxy.lib.ucalgary.ca/stable/4531289?&Search=yes&searchText+de&searchText+poe>
- Gómez-Barris, Macarena. *Where Memory Dwells. Culture and State Violence in Chile*. Berkely: U of California P, 2009. Impreso.
- González, Sergio. "El poder en la chilenización de Tarapacá. Violencia y nacionalismo entre 1907 y 1950". *Revista de Ciencias Sociales*. 5 (1995): Universidad Arturo Prat. Iquique, Chile. 38-47. Impreso.
- González Zenteno, Luis. "Piratas del Desierto" (1956). *Antología del cuento nortino*. Ed. Mario Bahamonde. Antofagasta, Chile: Universidad de Chile. Departamento de Extensión Universitaria. 1966. Impreso.
- Gordon, Beverly. *Textiles: The Whole Story. Uses Meanings Significance*. London: Thames and Hudson Ltd., 2011. Impreso.

- Gregg, Melanie. "Women's Poetry of Grief and Mourning. The Languages of Lament in Sixteenth-Century French Lyric." *Response to Death. The Literary Work of Mourning*. Ed. Christian Riegal. Edmonton, Alberta: U of Alberta P, 2005. 55-74. Impreso.
- Grünfeld, Mihai G. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1995. Impreso.
- Guzmán, Patricio. *Nostalgia de la luz*. Ed. Santiago de Chile: Atacama Productions, Blinker Film Produktion, Westdeutscher Rundfunk. 2010. Filme.
- . "Ad Astra per Aspera: An Interview with Patricio Guzmán." Interview by Haden Guest and Eduardo Ledesma. *Cineaste* 36.3 (Summer 2011): 20-26. Web. 12 de julio. 2012. <http://connection.ebscohost.com/c/interviews/60962843/ad-astra-per-aspera>
- Harmless, William. *Mystics*. Cambridge, MA: Oxford UP, 2008. Impreso.
- Heckman, Andrea M. *Woven Stories. Andean Textiles and Rituals*. Albuquerque: New Mexico UP, 2003. Impreso.
- Hempton, Gordon. "Silence." *Tapestry*. CBC, 17 Aug. 2012. Radio.
- Howe, Elizabeth Teresa. *Mystical Imagery. Santa Teresa de Jesús and San Juan de la Cruz*. New York: Peter Lang, 1988. Impreso.
- Ivelic, Milán y Gaspar Galaz. *La pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981. Impreso.
- Jacobs, Birgit. *Costumbre mortuorias de la cultura San Pedro de Atacama*, Tomo I y II. Santiago: Manuscript Library, Precolombian Museum, 1986. Impreso.
- Jesús, santa Teresa de. *La vida y Las moradas*. Edición de Antonio Comas. Barcelona: Planeta, 1984. Impreso.
- Kamenzain, Tamara. *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*.

- México: Universidad nacional autónoma de México, 1983. Impreso.
- Kennedy, Eugene Cullen. "The Secret Reason for the Death of the Innocent in Newtown." *National Catholic Reporter*. (Jan. 4 2013): 1-3. Web. Jan. 8. 2013.
<http://ncronline.org/blogs/bulletins-human-side/secret-reason-death-innocents-newtown>
- Kostopolus-Cooperman, Celeste. Introducción *At The Threshold of Memory. A Bilingual and Critical Anthology of New and Selected Poemas*. Ed. Celeste Kostopolus-Cooperman. Buffalo, New York: White Pine Press, 2003. Impreso.
- Lawrence of Arabia*. Dir. David Lean. Ed. United Kingdom: Colombia Pictures, Horizon Pictures. 1962. Filme.
- León, Denise. "Historias de extranjeros y exiliados. Autofiguraciones en la poética de Marjorie Agosín." *Revista chilena de literature* 71 (Nov. 2007):101-112. Impreso.
- López-Baralt, Luce. "Teresa of Jesus and Islam: The Simile of the Seven Concentric Castles of the Soul." *A New Companion to Hispanic Mysticism*. Ed. Hilaire Kallendorf. Leiden, Boston: Brill, 2010. 175-200. Impreso.
- . *San Juan de la Cruz y el Islam. Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística*. México: Colegio de México, 1985. Impreso.
- . *Huellas de Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. Madrid: Editorial Trotta,1985. Impreso.
- Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature*. Syracuse, New York: Syracuse UP, 1984. Impreso.
- Mc Evoy, Carmen. *Guerreros civilizadores. Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. Impreso.

- Mellor, David. "Death in High Modernity: The Contemporary Presence and Absence of Death." *The Sociology of Death: Theory, Culture, Practice*. Ed. David Clark. Oxford: Blackwell/*The Sociological Review*, 1993. 11-30. Impreso.
- Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1967. Impreso.
- Moulian, Tomás. *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Universidad Arcis, Serie Punto de Fuga, Colección sin norte, 1997. Impreso.
- Morales, Violeta. Arpillera "Denuncias." Tapiz. Colección personal, Santiago de Chile.
- Muñoz Morales, Nelson. "Pisagua: junio de 1990." *Vida, pasión y muerte en Pisagua*. Ed. Bernardo Guerrero J. Iquique: CREAM, 1990. 69-82. Impreso.
- Muñoz Morales, Luis. "Pisagua en los tiempos de González Videla." *Vida, pasión y muerte en Pisagua*. Ed. Bernardo Guerrero J. Iquique: CREAM, 1990. 57-68. Impreso.
- Neruda, Pablo. *Poesías escogidas*. Madrid: Aguilar, 1980. Impreso.
- . *Para nacer he nacido*. Barcelona: Siex Barral, 1978. Impreso.
- Nichanian, Marc. "Catastrophic Mourning." *Loss*. Ed. David L. Eng and David Kazanjian. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 2003. 99-124. Impreso.
- Núñez Atencio, Lautaro. *Cultura y conflicto en los oasis de San Pedro de Atacama*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1991. Impreso.
- Ochoa, Antonio. "Corporeal-Geographical Transformations in Raúl Zurita's *INRI*." *Modern Language Studies* 47. 4 (11 Septiembre 2011). Web. 417-428. 9 de octubre 2010. <http://mls.oxfordjournals.org/content/47/4/417.short>
- Olea, Raquel. "La mujer ha salido al escenario. Es suya la palabra. Poesía chilena de los ochenta." *Hispanamérica* 26. 76/77 (Apr-Aug., 1997): 101-102. Web. 8 de sept. 2011.

<http://www.jstor.org.ezproxy.lib.ucalgary.ca/stable/20539986?&Search=yes&searchText=al&searchText=Es8>

Ortega y Gasset, José. *Ensayos escogidos*. Madrid: Aguilar, 1967. Impreso.

Ostria Gonzalez, Mauricio. "Visión nerudiana del desierto nortino." *Revista Chilena de literatura* 65 (abril 2004): 111-121. Web. 5 de enero. 2012.

<http://www.jstor.org.ezproxy.lib.ucalgary.ca/stable/40357112?&Search=yes&searchText=Visi%C3%B3n&sea>

Otto, Rudolf. *Das Heilige* (1917). München: Christl Richle, 1963. Impreso.

Pagni, Andrea. "Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine." *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Ed. Roland Spiller. Frankfurt: Vervuert Verlag, 2004. 9-27. Impreso.

Pankhurst, Robert J. and Francisco Hervé. "Introduction and Overview." *Geology of Chile*. Ed. Teresa Morono and Wes Gibbons. London: The Geological Society, 2007. 1-4. Impreso.

Parra, Violeta. *Toda Violeta Parra. Antología presentada por Alfonso Alcalde*. Santiago de Chile: Ediciones de La Flor, 1974.

---. "Contra la guerra." Tapiz. Biblioteca Nacional chilena. Web. 12 de febrero. 2013.

<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=violetaartista>

Paxson, James J. *The Poetics of Personification*. Cambridge: Cambridge UP, 1994. Impreso.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. Impreso.

Pizarro, José Antonio. "Norte Grande, de Andrés Sabella. Las ideas pivotaes de una obra epígonal en la literatura salitrera chilena." *Revista de Ciencias Sociales (CI)* 12. 2002. 55-66. Impreso.

Plath, Oreste. *L'animita, hagiografía folclórica*. Santiago, Chile: Copesa Editorial: Unlimited, 2008. Impreso.

Poetry of Kabbalah. Mystical Verse from the Jewish Tradition. Trans. Peter Cole. New Haven and London: Yale UP, 2012. Impreso.

Ricardo Melli, Oscar. *Geografía del partido de Chacabuco*. Buenos Aires: Cogtal, 1975. Impreso.

Richard, Nelly. *Margins and Institutions. Art in Chiles Since 1973*. New York: Art &Text Pty. Ltd., 1980. Impreso.

---. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994. Impreso.

Ricoeur, Paul. *The Course of Recognition*. Trans. David Pellauer. Cambridge, MA: Harvard UP, 2005. Impreso.

---. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000. Impreso.

---. *Memory, History, Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: U of Chicago P, 2004. Impreso.

---. *Figuring the Sacred. Religion, Narrative and Imagination*. Trans. David Pellauer. Minneapolis: Fortress Press, 1995. Impreso.

Riegel, Christian. *Writing Grief: Margaret Laurence and the Work of Mourning*. Winnipeg, Manitoba: U of Manitoba, 2003. Impreso.

---. "Introduction. The Literary Work of Mourning." *Response to Death: The Literary Work of Mourning*. Ed. Christian Riegel. Edmonton, Alberta: U of Alberta, 2005. xvii-xxviii. Impreso.

Riesco, Laura. "Marjorie Agosín desde una perspectiva personal." *Memorial de una escritura*.

- Aproximaciones a la obra de Marjorie Agosín*. Ed. Emma Sepúlveda. Santiago, Chile: Cuatro Propio, 2002. 177-188. Impreso.
- Robben, Antonius C.G. M. "The Assault on Basic Trust: Disappearance, Protest, and Reburial in Argentina." *Cultures under Siege: Collective Violence and Trauma*. Ed. Antonius C.G. M. Robben and Marcelo M. Suárez-Orozco. Cambridge: Cambridge UP, 2000. Impreso.
- Rosenfeld, Lotty. *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Santiago, Chile, 1979, 1980.
- Rueda, María Helena. "Nombrar la violencia desde el anonimato: relatos testimoniales en contextos de miedo." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 34.1 (Otoño 2009): 227-241. Impreso.
- Ryjik, Verónica. "El llanto funerario y la construcción del poder femenino en *Las quejas de Jimena*." *Olifant* 23.155 (feb. 2004): 25-64. Impreso.
- Sabella, Andrés. *Norte Grande*. Santiago: LOM ediciones, (primera edición 1959), 1997. Impreso.
- . *De Hombre de cuatro rumbos: Antología del Norte Grande*. Santiago: Editorial Nascimento, 1978. Impreso.
- Sagaris, Lake. *Bone and Dream: Into the World's Driest Desert*. Toronto, Canada: Alfred A. Knopf, 2000. Impreso.
- Salinas, Paulina y Jaime Barrientos. "Los discursos de las garzones en las salas de cerveza del norte de Chile. Género y discriminación". *Polis* (Santiago). 10.29 (2011): 433-461. Impreso.
- Salinas Cerpa, Laura. "Pisagua en la literatura." *Vida, pasión y muerte en Pisagua*. Ed. Bernardo Guerrero J. Iquique: CREAM, 1990. 140-152. Impreso.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York y Oxford: Oxford UP, 1985. Impreso.

Sepúlveda, Emma. "Introducción: Huésped de su tiempo: una pequeña biografía de Marjorie Agosín." *Memorial de una escritura. Aproximaciones a la obra de Marjorie Agosín*. Ed. Emma Sepúlveda. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2002. 11-19. Impreso.

Shaffer, Deborah, dir. *Dance of Hope*. Ed. Copihue Productions Inc. 1989. Filme.

Shanks, Patti. "Fragment Weavers and Holy Patchers: Narrative and Memory in Cloth." MA Thesis. U of Missouri-Columbia, 2005. Print.

Shapiro, H.A. *Personification in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600-400 B.C.* Zurich: Akanthvs, 1993. Impreso.

Showalter, Elaine. "Piecing and Writing." *The Poetics of Gender*. Ed. Carolyn G. Heilbrun and Nancy K. Miller. New York: Columbia UP., 1986. 222-245. Impreso.

Silva Galdames, Osvaldo. *Civilizaciones prehispánicas de América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2006. Impreso.

Spang, Kurt. *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*. Murcia: Universidad de Murcia, 1983. Impreso.

Stamm, James R. "Las moradas del castillo interior: ¿alegoría literaria o manera de decir?" *Santa Teresa y la literatura mística hispánica*. Madrid: Edi-6, 1984. 323-329. Impreso.

Suter, Ann. *Lament: Studies into the Ancient Mediterranean and Beyond*. Oxford: Oxford UP, 2008. Impreso.

Tarrab, Alejandro. "Prólogo." *INRI*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 2004. Impreso.

Thompson, Colin P. *Canciones en la noche. Estudio sobre san Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Trotta, 2002. Impreso.

- Trujillo Muñoz, Gabriel. "El desierto: mito poesía del Noroeste de México." *Revista Universidad de Sonora*: 23-26. Web. 11 de jun. 2011.
- <http://www.revistauniversidad.uson.mx/revistas/19-19articulo%208.pdf>
- Unamuno, Miguel de. *Ensayos*. 5 ed. Madrid: Aguilar, 1958. Impreso.
- Valdés, Mario J. *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Amsterdam, Atlanta, GA: Editions Rodopi, 1995. Impreso.
- Valenzuela, Alejandro. "Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*. Chile, Alemania, Francia, 2010. 90 min." *Cátedra de Artes* 9 (2011): 118-122. Web.
- Van Kessel, Juan. *Cuando arde el tiempo sagrado*. La Paz, Bolivia: Hisbol, 1992. Impreso.
- Verdugo, Patricia. *Chile, Pinochet, and the Caravan of Death*. Trans Marcelo Montecino. Miami: North South Centre Press, 2001. Impreso.
- Veth, Peter, Mike Smith and Peter Hiscock Eds. *Desert Peoples: Archaeological Perspectives*. Victoria, Australia: Blackwell, 1988. Impreso.
- Weiner, Eric. "Where Heaven and Earth Come Closer" *The New York Times*. March 9, 2012. Web. 8 de feb. 2013. <http://www.nytimes.com/2012/03/11/travel/thin-places-where-we-are-joleted-out-of-old-ways-of-seeing-the>
- Winn, Peter. "The Past is Present: Memory and History in Post-Pinochet Chile." *Inhabiting Memory: Essays on Memory and Human Rights in the Americas*. Ed. Marjorie Agosín. San Antonio, Texas: Wing Press, 2011. 51-68. Impreso.
- Woodward, Anthony. *Ezra Pound and the Pisan Cantos*. London: Routledge, 1980. Impreso.
- Ynduráin, Domingo. "La poesía de san Juan." *Cántico espiritual y poesía completa*. Ed. Paola Elia y María Jesús Mancho. Barcelona: Crítica, 2002. Impreso.

Yurkievich, Saul. *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias.*

Vervuert: Iberoamericana, 2007. Impreso.

Zohar. Pritzker Ed. Trans. Daniel C. Matt. Stanford: Stanford UP., 2009. Impreso.

Zola, Émile. “J’accuse ! Lettre au président de la république par Émile Zola.” *L’Aurora*, 13 janvier 1898. Impreso.

Zurita, Raúl. *Literatura, lenguaje y sociedad 1973-1983*. Santiago, Chile: Comunicación y cultura para el desarrollo, 4^a edición, marzo, 1988. Impreso.

---. *Anteparadise*. A Bilingual Edition. Trans. Jack Schmitt. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1986. Impreso.

---. *INRI*. Madrid: Visor Libros, 2004. Impreso.

APÉNDICE



Arpillera: Violeta Morales, *Denuncias*.