

**Cartografía de la ciudad:
la casa subversiva en *Naciste Pintada*
(1999), de Carmen Berenguer**

por Tatiana Calderón*

1. Introducción

La escritura de Carmen Berenguer, poeta chilena, se sustenta en dos preguntas esenciales: ¿cuál es el lugar de la literatura?, y ¿si soy mujer, quién soy? Así, la hibridez discursiva constatada en *Naciste pintada* participa a una articulación de lo urbano desde la perspectiva de una escritora habitando un mundo fragmentado y fragmentario.

La ciudad es la protagonista fundamental de *Naciste pintada* y expresa la idea de una nación estrellada. La idea de nación impone una gramática, una lógica, un uso correcto de sus elementos constitutivos y de la conducta ideal del ciudadano. Bhabha (2002) indaga en el proceso de construcción y deconstrucción de la nación. Para él, dos discursos conforman su escritura: el pedagógico y el performativo. El discurso didáctico toma el pueblo como objeto, el discurso performativo lo integra haciéndolo el sujeto de la enunciación. Lo performativo confronta la totalidad para dividirla, articulando la heterogeneidad, lo subalterno, lo liminal. De manera que *Naciste pintada* revela una nación enunciada desde los márgenes del género (mujer escritora), de la literatura (*collage*), de lo social (prostitutas y presas políticas). La ciudad es entonces un discurso de lo minoritario que examina los flujos constantes que la atraviesan. Devela zonas de abandono, de olvido, impone un conocimiento fragmentario y asistemático del canon hilvanado desde los márgenes de una manera peculiar. Articula de esta forma una mezcla de lo intertextual.

Carmen Berenguer construye un montaje cinematográfico de nomadías. Su escritura fragmentada, subjetiva, el *collage*, permite una lectura simultánea de temporalidades. La ciudad rearticulada aparece como un ente

maquillado, una construcción neo-barroca que produce una violencia ultrajante.

La casa pública es la metáfora que ensambla el tríptico genérico de *Naciste pintada*. Representa también el símbolo de otro discurso que transgrede el discurso hegemónico. La casa efectúa un desplazamiento desde lo privado hacia lo público. Sin embargo, este desplazamiento es doloroso y hace resaltar la abyección de esta voluntad de subversión. Por último, Carmen Berenguer, poeta errante, busca su expresión en la ateritorialidad, en el *otro lugar* que acogería la mujer.

2. Montaje de nomadías

2.1. Escritura fragmentada, lectura simultánea

Carmen Berenguer es una cronista sincrónica que utiliza el *collage* como herramienta para dar cuenta de la ubicuidad de la historia. En esa perspectiva, relata varias historias, reúne varios testimonios que develan un momento de la sociedad, en su compleja conformación. Hay una voluntad de totalidad pero abocada hacia un objetivo de lo subjetivo. La autora quiere reproducir el *tempo* en los momentos que la rodean, es una poeta del pulso.

Naciste pintada está compuesta por tres fases. La primera, titulada “La casa cotidiana”, está dedicada a una visión personal de la ciudad de Santiago desde un punto estratégico, la Plaza Italia. La segunda, “La casa de la poesía”, Valparaíso, tiene dos temporalidades, una mezclando lo real y lo ficticio, creando con el personaje de Brenda un paradigma de la poetización del prostíbulo; la otra convoca testimonios reales de prostitutas articulados arbitrariamente y apoyados por titulares del periódico popular, *La Cuarta*. Berenguer construye lo urbano alrededor de dos ciudades reflejándose, Santiago y Valparaíso. Santiago es su habitáculo y representa el paradigma del cambio, del flujo. Valparaíso constituye su esencia poética, su centro perdido, el “este del Edén”. Finalmente, la tercera casa, inmóvil, reproduce testimonios de presas políticas por el intermedio de cartas. Por consiguiente, la casa

* Doctoranda en Literatura Comparada, Université Paris 13-Nord. E-mail: tatic Calderon@hotmail.com

aparece como una metonimia de la ciudad, un puesto de observación desde la marginalidad: “No utilizo recursos metafórico, sino algo más bien metonímico” (Berenguer, 1999b: C12). Berenguer tiene una escritura condensada, elíptica, alusiva, citacional. Palpa la ciudad en forma sugestiva. “El puerto aún conserva su estilo estival y sus movimientos aún no llegan a la pluma. Esos vacíos contienen el verdadero relato” (Berenguer, 1999a: 74). Articula en total libertad los fragmentos que instaura desde cualquier parte. No todo es su escritura pero todo es escritura. “La pregunta, no enunciada, podría ser, ¿dónde reside hoy la literatura? ¿Cuál podría ser su lugar de resistencia? Esta primera pregunta se lee implícita en la escritura de este texto que habla de casas, que construye casas de lenguaje en las partes que lo constituyen. La cita como operación textual marca en el texto de Berenguer el intersticio de una política escritural que ella ubica en el orden de los géneros sexuales y literarios, para levantar ahí un desplazamiento, un desajuste con los órdenes institucionales” (Olea, 2001: 146).

La escritura, la literatura, están en todas partes, según Berenguer, o al menos, la lectura puede ver literatura en todas partes. De manera que la autora, siendo productora del texto, se define primero, como lectora y cuerpo de almacenamiento de objetos legibles.

La otra particularidad de la escritura de Berenguer consiste en la repetición desenfocada de discursos. La repetición toma lugar desde varias perspectivas y articula diversos sentidos. Permite la simultaneidad pero también induce la locura, un disco rayado reproduciendo un estancamiento de la reflexión, una voluntad de protegerse de los flujos demasiado veloces de la ciudad, o una necesidad de ampliar los fenómenos a fin de recalcarlos.

2.2. *La ciudad cosmética, la nación violentada*

La ciudad es un espacio habitado que va transformando sus significados imponiendo una nueva regimentación del espacio urbano. De Certeau (1988 y 1998) abre la posibilidad de la subjetividad y de la maleabilidad de la ciudad.

Roland Barthes también establece una relación dialógica entre un yo y el entorno urbano. Existe ahora una homología entre lenguaje y ciudad; los dos sistemas funcionan con unidades finitas, que constan de un inconsciente y de una memoria. De Certeau, influenciado por Foucault (1989), ve la ciudad como un diseño panóptico. Es una imagen que aparece también en *Naciste pintada*. “Al otro lado del Parque Bustamante se está construyendo el edificio más alto de Chile, es de la CTC. [...] Es un celular gigante que recorta nuestra cordillera de los Andes. Este es el panóptico de la ciudad de Santiago de Chile” (Berenguer, 1999a: 28) Así, el celular, símbolo tecnológico de la comunicación perpetua, se convierte en un objeto vigilante y alienante.

Los discursos oficiales ideologizan el espacio urbano. Sin embargo, el transeúnte los subvierte. De Certeau (1988) distingue tres funciones de las relaciones entre espacio y prácticas significantes: lo creíble, lo memorable y lo primitivo. El transeúnte transgrede el orden disciplinario, la enunciación de sus pasos crea otro discurso dentro de la ciudad. Berenguer es una nómada, una ciudadana transeúnte que subvierte y crea su propio mapa hecho de fragmentos unidos. Perfora y provoca diseminaciones en el signo ciudad. Berenguer representa a la vez el *flâneur* de Baudelaire y la errante en busca de su centro (Valparaíso). El *flâneur* inventa la ciudad sobre la ciudad instituida. Deja marcas en la superficie de la ciudad, marca la estructura urbana como un texto atravesado por formas alucinadas. En esa perspectiva, caminar, *flâner* en la ciudad a su propio ritmo, es navegar metafóricamente, abriéndose a motivaciones contradictorias. Los caminantes, en *Naciste pintada*, son a menudo locos proféticos que denuncian los falsos mecanismos de la sociedad, como la obrera loca travestí: “Nómada urbana, atraviesa sin miedo entre las gentes, perpetuando el sarcasmo y ruín fracaso y húmedo y siniestro espectro de ciudad nueva” (Berenguer, 1999a: 40).

La ciudad es un sitio en la memoria, plagada de palimpsestos, que el pueblo no quiere leer pero que la poeta apunta. La memoria no es lineal ni acumulativa, no deja de generar nuevas

producciones de sentido. Se activa en un flujo similar al de la identidad, en los bordes de lo adscrito. Es parte del andamiaje y del sustento de lo que somos. La pérdida de la memoria equivale a la pérdida de lo que somos. Berenguer alude en un poema de amor a los desaparecidos, los NN, que implementan, según Butler (23003), la pérdida de la pérdida: “Algo en algún lugar alguna vez se perdió y ya no se puede contar su historia [...] Un horizonte fracturado por el cual encaminarse en una agencia espectral para la cual la total recuperación es imposible. Para la cual lo irrecuperable se convierte de manera paradójica en la condición de una nueva agencia de carácter político” (467). Berenguer (1999a) se apoya en una cita de Deleuze para enfatizar el mecanismo complejo de la memoria y del olvido: “A nosotros nos parece que nunca hubiera existido el más mínimo Goulag, si las víctimas hubiesen tenido el discurso que tienen hoy día los que lloran sobre ella” (36). El olvido de lo traumático impulsa la repetición de lo traumático, la memoria puede, en cierta medida, evitar la catástrofe. Para Berenguer (1999a), “la memoria es vieja. La memoria es senil. La memoria es una muerte memorable” (73). Marot (2003), para volver al vínculo entre memoria y ciudad, destaca que “la ciudad es una estructura, espacio temporal, cuya densidad, a veces opaca a veces transparente, permite el viaje de la memoria, pero también el juego de la conciencia y de la imaginación retrospectiva” (32). *Naciste pintada* hace emerger esa dialéctica entre la ciudad memoria, la ciudad pulso y la ciudad fragmentada.

2.2.1. *Naciste pintada*

“Naciste pintada”, dicho popular, consta de una doble connotación, positiva y negativa: encajar perfectamente en una situación, calzar, haber nacido para emprender tal tarea. Sin embargo, este sentido de sino, de predestinación, se aplica también en un sentido inverso. Berenguer se refiere, para usar el término, al futbolista chileno, el Cándor Rojas :

“Tú y Maradona tienen una diferencia más allá de las pelotas y los goles. Tú, Cándor Rojas chileno, naciste pintado para perder” (Berenguer, 1999a: 39). Alude, como lo indica el título del fragmento, al “mito latinoamericano en la nueva utopía del éxito (su destino fatal; su ruindad)” (Berenguer, 1999a: 39). Berenguer considera que el éxito y la farándula son espejismos de la modernidad. Sin embargo, el dicho reviste otros significados dentro del relato. La mención de la pintura evoca también el maquillaje ostentatorio de las prostitutas, el maquillaje de la noche, de lo ficticio o de lo marginal. El maquillaje es la herramienta del transformismo: “El rostro tiene una ausencia, por ello es la reina del maquillaje. Cuando el rostro habla, la boca calla y así en un juego de ilusiones, la estrategia lúcida mueve los labios queriendo decir algo” (Berenguer, 1999a: 80). En fin, la ciudad está también maquillada, con sus anuncios publicitarios, sus *graffitis*, sus paneles de seguridad, etc. De noche, sus luces la transforman y la embellecen tal como la mujer. La ciudad es macha pero con cobertura femenina, la ciudad es travestí.

2.2.2. La modernidad provinciana

La ciudad es, en la perspectiva de Berenguer, a la vez un apogeo de la modernidad tecnológica y la ruindad de los valores nacionales e identitarios. La profunda e intrínseca constitución del chileno, cuerpo y alma, se ha vendido a lo extranjero: “Esta ciudad ayer parisina, antier española, tiene socavadamente una intención moderna de ciudad, después de la modernidad” (Berenguer, 1999a: 21). Es el reino de lo nuevo, del flujo continuo de materias efímeras: “Quiere ser alegórica en su construcción y mítica en su necesidad de ritual. Noble pretensión de ser ciudad inventada” (Berenguer, 1999a: 22). Es una ciudad construida a partir de dos invasiones, la española y la norteamericana, pero necesita conservar una identidad, que sería fundamentada en lo ritual. No obstante, no consigue la autenticidad:

¹ Se alude aquí al episodio que marcó la caída en desgracia del destacado arquero chileno Roberto “Cándor” Rojas, quien fingió haber sido herido por una bengala arrojada desde el público en un partido

disputado entre las selecciones de Chile y Brasil en 1989 (N. del E.).

“Esta ciudad se ha levantado sobre la base de una nueva esclavitud.

Una esclavitud virtual.

Para que esta ciudad se levante ha debido hacerlo sobre el lomo de la pobreza.

Para que exista este burdel de maravillas ha tenido que hacerlo a costa de la humillación.

Para que esta ciudad se levante ha debido pisar, para que pretenda ser ciudad del mundo ha debido matar.

Esta ciudad se ha levantado a puro pillaje.

Esta ciudad ha envejecido prematuramente a su juventud

En esta ciudad ha surgido una nueva riqueza.

Ha surgido una rotada con plata.

Ha surgido una chulería con plata.

El simulacro de los posmodernos le ha servido a su nueva facha” (Berenguer, 1999a: 29).

La ciudad no tiene identidad propia, se enmascara queriendo ser el otro pero conservando su provincianismo intelectual. Berenguer denuncia, sobre todo, la perversidad y el arribismo de los santiaguinos, los constructores de la nación. Por un lado, plantea que los santiaguinos y los chilenos, en general, son montañeses que no quieren reconocer que lo son y en su intento de negarlo, no hacen más que parecerse a nada. Para Berenguer, la cordillera domina una bajada de aguas que es Santiago. La ciudad, en el fondo, no es nada más que un barrizal. Por otro lado, Chile se caracteriza por su uniformidad que le impide salir del provincianismo: “Hace un cuarto de siglo que veo el mismo noticiero con el mismo rostro. El mismo conductor del único festival nacional. Don Francisco tiene que reconocer que la eternidad existe” (Berenguer, 1999a: 31).

La ciudad es un espacio macroestructural y público dominado por el poder masculino. Berenguer decide, entonces, escribir desde la perspectiva de la casa, desde lo privado, para transgredir los dos espacios y presentar una imagen dual y heterogénea.

3. ¿Si soy mujer, quién soy?

La ciudad y la casa son espacios que pueden ser definidos como “un conjunto de interrelaciones, como la existencia simultánea de interacciones sociales, que van de lo local a lo global, como una compleja red de relaciones de dominación y subordinación” (Massey, 1994: 14). Se puede analizar a partir de marcas y códigos, como lo genérico, y se llega a la conclusión de la desigualdad en su distribución. Luce Irigaray toma y teoriza el espacio difuso de la casa, critica su neutralización y busca un lugar habitable por la mujer. Reconceptualiza el espacio denunciando cómo esa organización lleva a la especula(riza)ción de la mujer. La especulación presenta la mujer como mercancía, con la eliminación de todo lo que pueda resultar abyecto para esta cultura. Pero también subyace la idea del espejo. Los hombres se miran en el espejo de la mujer y proyectan lo que desean en la mujer. Eso inserta la mujer en el elemento devaluado del binarismo hombre-mujer. El espacio de la casa consta de varias asociaciones significantes: útero (primer mundo), sepulcro, ideograma, territorio patriarcal, subcultura femenina, lugar del trabajo invisible (no retribuido, no valorado), sexualidad femenina. La casa representa el adentro, la inmanencia, la mujer, mientras que la ciudad pertenece al afuera, a la trascendencia, al territorio masculino. La casa se sitúa entonces en una posición ambigua en la ciudad, hace parte de ella pero no pertenece al discurso oficial sobre la ciudad cuando se habla de lo público. Así, la casa pone en entredicho la noción entre público y privado configurando otra historia. Eso es lo que Carmen Berenguer, en cierto modo, rescata. Toma el ideograma de la casa y lo transforma en un espacio público, marcado por la paradoja del diálogo y del encierro.

² Referencia al conocido animador de televisión Don Francisco, quien durante más de cuarenta años

ha mantenido ininterrumpidamente al aire su programa “Sábados Gigantes” (N. del E.).

3.1. *La casa pública: cotidiana (poeta), poética (prostituta), inmóvil (presa)*

Las tres casas de *Naciste pintada* se ubican en el margen del discurso hegemónico, en la subversión de todo tipo de discurso. “Berenguer ideó un tríptico con diferentes espacios: la ‘Casa Cotidiana’ –la calle-, el lugar donde la ciudad vive su transformación; la ‘Casa de la poesía’, un sector superior, ‘algo así como un techo’ que también sirve de cobijo a la ‘Casa inmóvil’: el lugar donde se detiene la memoria” (Berenguer, 1999b: C12).

La fotografía que encabeza este texto aparece repetida tres veces en la novela. Representa el Instituto de Química Fisiológica y Patológica (1950-1975) que se convirtió en casa de tortura durante la dictadura (1976-1990), y se muestra diferente cada vez. La primera entrega una imagen borrosa donde la casa, fantasmal, parece estar desvaneciéndose. Puede significar la pérdida de la memoria o la voluntad de olvido. Justamente en esta sección, Berenguer describe una ciudad descontrolada por el consumo rápido, por el bienestar económico pero sin implantación de valores duraderos. El segundo tiraje es el negativo de la foto, donde se destacan las puras líneas blancas del objeto. Podría ser la noche que encubre los recuerdos sirviéndose de ellos para la creación. Podría ser también la otra historia, la de la mujer latinoamericana oprimida desde 1492 hasta 1992. Brenda, esta mujer inventada, la encarna y le otorga una voz creadora. Por fin, la tercera fotografía, la más obvia ya que está indicada su referencia, aparece como real y tangible. Representa la casa inmóvil y la casa actual también, que se erige como una sombra sobre la mala memoria chilena. Indica el desplazamiento del progreso hacia la barbarie, desde la búsqueda científica a favor del hombre hasta la desarticulación, mediante la tortura, del cuerpo y alma del ser humano. Las mujeres que están presas son víctimas de una doble barbarie por estar encerradas, y minoritarias, entremedio de hombres libidinosos. Es la casa de la infamia, sin vuelta atrás: “Luego del fin y caída de la casa de tortura, operando el desplazamiento de la casa patriarcal y fin de la figura del patriarca para ser reemplazada por el dictador en la casa vaciada del orden que él

instituyera, casa ocupada después por la figura siniestra del verdugo” (Olea, 2001: 145).

Vamos a concentrarnos en las dos primeras casas que dan cuenta de un movimiento poético entre las dos ciudades de Berenguer: Santiago hábitat y Valparaíso creativa.

3.1.1. La voz de la poeta mediadora: la casa cotidiana

Cuando sitúa su mirada desde su hábitat, en Plaza Italia, Berenguer se erige en voz mediadora, en traductora de los cambios ocurridos. Pone a pensar la ciudad de otra forma. Se fija en pequeños detalles que significan mucho más de lo que parecen: “La Plaza Italia, símbolo mítico de las últimas manifestaciones públicas, señalaría el límite de nuestras fijaciones en la distancia, entre los de arriba, y los de abajo. Fijaron la diferencia en nuestras heridas” (Berenguer, 1999a: 24).

Hace aquí una crítica vigente al terrible clasismo social en Chile. Se ubica Berenguer en el nosotros pero ella está en el límite justo, su postura es diferente. No pertenece ni a los de arriba ni a los de abajo. Es la voz marginal, interpretativa de la artista, encargada, al igual que los locos, de denunciar o tratar de enunciar una verdad. Los locos proféticos aparecen, de hecho, en su observación y toman varias formas. Vimos que la locura atraviesa instituciones masculinas como, por ejemplo, la loca obrera travestí, una mujer que se viste de hombre y que desempeña un oficio de hombre. Otra institución destituida es la policía. Más adelante en el texto, el discurso del orden está desviado por una ex-mujer policía.

La ciudad de Berenguer es también la ciudad de su infancia y hace un recorrido que apunta a la denuncia: “Esta ciudad ha construido la paranoia haciendo sus listas negras a los que visten de negro [...] He reconstruido mi viaje entre la ciudad donde fui concebida, Valparaíso, y mi ciudad de Santiago. Entre ellas recorrí mi infancia, en torno a sus plazas, mi viaje literario tiene un especial callejeo primario en el cité frente a la Plaza Artesanos, construcción imitativa francesa, cerca de la estación Mapocho donde se

estrechaba el camino con Valparaíso, hoy convertido en el mercado de la literatura. Lugar que le dio el famoso olor a pescado frito envuelto en papel diario. Luego está La Vega recibiendo el perfume de las verduras y frutos de todo el País, al frente de su mercado de mariscos, ya lo dije, las flores y los Muertos antiguos, extrañas relaciones del eros. Allí está situada la casa de la tortura chilena, ¿recuerdan? En Borgoño 1470” (Berenguer, 1999a: 26).

A la vuelta de una descripción que podría ser anodina, nostálgica, termina mencionando la tortura, cómo advirtiéndonos que nada es lo que parece. El recorrido de su niñez está atravesado por los hechos ineludibles que marcaron la sociedad chilena. La casa cotidiana de Berenguer deviene pública a través de la enunciación poética.

3.1.2. El lupanar genésico

La casa de la poesía tiene como elementos el puerto lupanar, Brenda, la noche, los poetas amigos. Según Benjamin (1989), la prostitución se convierte en una alegoría de la modernidad por ser el paradigma de la objetividad: “La percepción fetichista del cuerpo de la mujer durante el modernismo devino de un afán de sublimar en lo otro (trátese de objeto decorativo, lo esotérico, los paisajes artificiales, la mujer muerta, etc.), el desprecio por el utilitarismo mesocrático, la despersonalización tecnicista y el positivismo científico vigente” (571-588)

La prostitución es uno de los oficios más peculiares en la historia de la humanidad. En efecto, la prostituta es a la vez mercancía y vendedora de la mercancía. Por un lado, es un oficio inmóvil, inmemorial, encarnando “el no deber ser”. Por otro lado, la prostituta representa una mujer tráfuga, mientras está en la calle, la mujer “respetable” está en la casa. Transforma el principio de propiedad en una transacción fugaz. Es, al igual que la casa, oxymonónica, a la vez parte de la historia y fuera de la historia. Su localización en la historia se basa en el desvío, detrás del telón, donde el cliente es un cuerpo desnudo.

La noche es su territorio más notorio. En *Naciste pintada*, la noche aparece como puente creativo y espacio íntimo de la mujer: “Sin desviarme del tema, la noche no tiene nombre. Decirle nombre a una unidad poética es solamente una aventura que sólo vive de encuentros” (Berenguer, 1999a: 60). Brenda es el arquetipo de la inspiración sensual, representando a la vez Eros y Thanatos: “Todo el texto de Brenda es la muerte, es el desencanto, una mirada triste de todo lo que nos estaba aconteciendo” (Montesinos, 2001). Berenguer se refiere a la prostitución de la nación. Brenda es el doble de la poeta y su musa inspiradora, “en ella Berenguer escribe el cuerpo femenino como textualidad que articula lo real; en ella se suma exceso y falta, se funden los otros cuerpos del libro: cuerpos cotidianos, cuerpos prisioneros, cuerpos nómades” (Olea, 2001: 147). Brenda es una prostituta sublimada que hace el amor con el puerto, con el mar, con los hombres, con la vida. Pero, en este proceso, se quema, se incendia y se vuelve cenizas de la creación. “Aunque Brenda trabaje con su cuerpo, nadie le compraría su imaginario. Tampoco caería en la trampa de sus moradores que la venden de pobre” (Berenguer, 1999a: 93). Brenda encarna la historia, sus entredichos, sus paréntesis, sus devaluaciones, sus negaciones. Ella es a la vez la china, “A Brenda la hizo el ojo colonial que la mira en el barro” (Berenguer, 1999a: 76); la huacha, “Viejas fotos de una familia antigua engañan la memoria. No la abuela tuvo hombre más que para concebir. Ni la hija tuvo hombre más que para cobrarle” (Berenguer, 1999a: 65); y la llorona, “Brenda, sin almita, regresa y llora en el regazo aquel fragmento sublime como llorona chilena” (Berenguer, 1999a: 161). Brenda es la dueña de la historia, es la pintada, la maquillada, la musa, la creadora. Representa, junto con la ciudad de Valparaíso, el centro perdido de Carmen Berenguer.

En la segunda parte de “La casa de la poesía” aparecen las voces reales de las trabajadoras sexuales. Los testimonios tienen múltiples formas pero las historias son todas las mismas. Aparecen a veces en forma de telegrama recogiendo la quintaesencia de lo elíptico. Tienen una enunciación estereotipada de historias simples y patéticas. Representan el

contrapunto, el contratexto de Brenda, la historia real y mediocre. Aún así, el *collage* de estos fragmentos con los titulares de *La Cuarta* evocan una creación popular. Berenguer se interesa a la racionalización que hacen las prostitutas de su cuerpo. Cuando una dice “yo creo que no hay esclavitud, porque sería la mismo decir que la esposa es la esclava sexual del marido, porque cuando ella no quiere tener relaciones y éste la obliga, porque si no no le da para la comida, esa sí que es una esclavitud” (Berenguer, 1999a: 179), invierte el rol de la mujer y consta de una lucidez que pone a la luz su verdadera condición, anclada en prácticas milenarias. La prostituta es callejera, nómada, o se integra en el burdel, el sauna, en la casa pública de una mujer pública. La pérdida del carácter privado subvierte el imaginario de la casa y deja entrar los cambios sociales. La casa pública es el lugar de conversación de los hombres públicos.

3.2. La aterritorialidad de la mujer poeta

Carmen Berenguer pone en escena una mujer doblemente marginada, por ser mujer y por ser prostituta. Ella, como poeta, se asimila a la misma marginalidad. La literatura no deja todavía un lugar consistente para la mujer y tampoco lo había hecho antes. “La literatura nacional es narcisa y tiene una hilera de nombres masculinos, tiene la confirmación de una firma masculina, es sexuada. La literatura chilena es macha y su estética es occidental” (Berenguer, 1999a: 32). La enunciación de Berenguer busca provocar este orden establecido y encontrar su propio lugar. Por eso, la fragmentación da cuenta de una hibridez, de un no-lugar. Berenguer no quiere escribir dentro de un género específico. Quiere conservar una total libertad para no entrar en lo genérico establecido por el hombre. Así, las mezclas de géneros y sobre todo la poesía permiten el asesinato de un lenguaje hegemónico. “El crimen es pasional, y la poesía es un crimen, también. La palabra, la metáfora, atenta contra una buena vecindad del lenguaje. La poesía siempre ha sido un lugar que va en contra, que tuerce, que se chascone, que no está contento” (Berenguer, 2000: B15). La corporalidad de la mujer, exacerbada por la prostituta, provoca el roce entre lo público y lo

privado. Rehúsa la articulación bipartita del mundo y desplaza el lugar de la escritura.

En *Naciste pintada* tenemos dos discursos de la mujer: uno es poético y el otro coloquial. Tanto la ciudad como el yo (la mujer poeta) son cartografías significantes, insertas en diversas relaciones de poder. Berenguer vive y se sirve de lo proveído por la posmodernidad para construir una hiperrealidad, una simultaneidad de espacios: “Interrogando su propia ‘incapacidad de narrar’ la escritura de Berenguer cede, entrega, otorga palabra, al recado como testimonio, al fragmento testimonial como relatoría de la historia, a la crónica roja como soporte cultural de desorganización de la autoridad poética. [...] Berenguer una vez más elige el roce urbano y el ritmo callejero, la narración de la ausencia de narración, de las polifonías carnalescas de las mujeres, de la desjerarquización de los cuerpos de lenguaje” (Olea, 2001: 147).

La cartografía establecida por Berenguer es la de una mujer sin rumbo, de una nómada del sentido que busca en la difusión, en el “todo es escritura”, su lugar en el mundo y en la literatura. Decide hacerlo desde la perspectiva del encierro según el discurso hegemónico, transgrediéndolo continuamente.

4. Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1989). “The work of art in the age of mechanical reproduction”. Richter, D.H. (ed.), *The critical tradition. Classic texts and contemporary trends*. New York: St. Martin's Press.
- Berenguer, C. (1999a). *Naciste pintada*. Santiago: Cuarto Propio.
- _____ (1999b). “La casa pobre y popular”. Santiago: *El Mercurio*, 16 de diciembre.
- _____ (2000). “La poesía es un crimen”. Valparaíso: *El Mercurio*, 23 de enero.
- Butler, J. (2003). “After loss, what then?” *Loss: The politics of mourning*. Berkeley : University of California Press: 467-473.
- Bhabha, H.K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

- De Certeau, M. (1988). *Practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.
- _____ (1998). *The practice of everyday life. Volume 2: Living and cooking*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Marot, S. (2003). *Sub-Urbanism and the art of memory*. Londres: Architectural Association.
- Massey, D. (1994). *Space, place and gender*. Oxford : Blackwell Publishers.
- Montesinos, E. (2001). “Carmen Berenguer: la pluma indomable”. *PrimeraLínea*, www.lettras.s5.com/archivoberenguer.htm, 29 de marzo.
- Olea, R. (2001). “Naciste pintada. Cosa pública. Casas privadas”. *Nomadías*, 5: 146.