

ELIANA ORTEGA. *Habitar el paisaje. Tres poetas sudamericanas. Bellesi, Fariña, Varela*. Santiago: Cuarto Propio, 2016, 205 páginas.

La unidad de sentido y análisis de este libro es el concepto de paisaje. La tensión o dinámica entre paisaje referencial, paisaje evocado y paisaje escrito aparece como el eje en torno al cual giran una serie de temáticas propias de la poesía contemporánea, como la memoria, la tradición, el origen y la identidad de mujer. Tomando tres autoras latinoamericanas contemporáneas, tres poéticas distintas y complementarias, la autora muestra y demuestra cómo el paisaje, lejos de ser una categoría pictórica o descriptiva, opera como una estrategia de escritura que “da cuenta del proceso de conformación de sujetos líricos heterogéneos” (p. 17). Más específicamente, la tarea analítica de la autora se propone como un “indagar en cómo estos paisajes poéticos dicen nuestra identidad/ expresión latinoamericana mixturada: nuestro modo de estar en este lugar del mundo, nuestro modo de habitarlo, nuestro modo de contemplar su paisaje” (p. 17).

Asumida como una *forma de conocimiento*, la poesía interpela al lector con la capacidad de construir un discurso lírico que expone la subjetividad rozando la sentimentalidad, sin caer en ésta. La autora cita a Diana Bellesi: “Además del oficio, que es obvio, esa capacidad de tejer en la intemperie del yo lírico incluye la construcción de la mirada ética de sí mismo y del mundo, y le otorga una tremenda capacidad de subversión y compromiso” (p. 15).

En el capítulo destinado a la poesía de Blanca Varela, la autora se concentra en la categoría de paisaje asociada a la noción de *visión de mundo*, en la antología *Canto villano* y el poemario *Ese puerto existe* (1949-1959), principalmente. El paisaje originario existe como parte de una tradición que incorpora identidades propias y heterogéneas, que surgen por contraste con otros paisajes vistos y vividos, por ejemplo, ciudades como Nueva York o París. Pero también el paisaje existe como contenido de la *memoria*; es evocado en su ausencia y experimentado desde la reconstrucción de un pasado arcaico colectivo (misterio), a la vez que autobiográfico. La estructura predominante en los poemas de Varela se sustenta en lo que Eliana Ortega llama un *imperativo del mirar*. La palabra no solo invoca referentes, sino contenidos de conciencia, sinestias, diálogos intertextuales que se instalan en el poema como otro paisaje, lugar de asentamiento de las contradicciones históricas del sujeto latinoamericano y de las transgresiones necesarias para mantener viva la subjetividad propia y, por empatía, las subjetividades de otros. En Blanca Varela, la palabra no solo se basa en el signo, sino también en el sonido, el silencio y la textura auditiva, además de ritmos musicales que el lector puede percibir y actualizar, como el *vals* y el *blues*.

Resulta iluminadora la lectura de Eliana Ortega sobre la poesía de Varela, en la medida en que muestra las tensiones estéticas y existenciales que convierten la interrogación por la identidad en un campo en que se rearticula lo culto con lo popular, lo propio y lo ajeno. Un núcleo de estas tensiones es la relación de la autora con la ciudad madre, Lima, la que es representada en sus contradicciones sociales y en su devenir como soporte de la memoria. Dice Ortega:

La ciudad materna [...] es evocada como llena de color, vegetación, está encendida y es fértil; es una evocación amorosa de un paisaje reconociblemente propio, que hace que la hablante pueda retroceder en el tiempo y que ese instante de vivencia pasada sea presente y eterno a la vez. A pesar de ello surgen voces de misterio y del enigma del canto [...] (Ortega, 41).

La ciudad materna, así como los paisajes primordiales y las culturas antiguas, son parte de un proceso de apropiación existencial del mundo por parte de la voz poética, que puede asumir un carácter tanto transgresor como testimonial, cargado de nostalgia y esperanza.

En la sección dedicada a la poesía de Soledad Fariña, la autora realiza un pormenorizado análisis de los principales poemarios de Fariña, desde *El primer libro* (1985) hasta *Donde comienza el aire* (2006), demostrando la unidad estética y estilística existente entre estas dos obras y su producción intermedia. Instalada firmemente en la neovanguardia, la producción de Fariña, según Ortega, se plantea como reflexión sobre la lengua y como proyecto cultural resistente a homogeneización. La actitud de interrogación por la palabra adecuada para apropiarse del paisaje y la tradición, se complementa con la búsqueda de una alternativa a la “lengua asfaltada”, la censura, con el propósito de “recuperar la palabra-madre americana” (81). Surgen símbolos poderosos en la poesía de Fariña, como la *amazona*, que apunta hacia la filiación matrilineal de su escritura. Al mismo tiempo, la intertextualidad (especialmente, con textos de Gabriela Mistral), unida al regreso a la oralidad del estrato precolombino, pone en evidencia el mestizaje de la palabra, consecuencia de la complejidad de la cultura indoamericana. Fariña utiliza numerosos recursos de su artesanía: una poética de la miniatura, el uso de la onomatopeya, la recuperación de una imagen de mundo en que la dualidad del ser no implica, necesariamente, la exclusión. El paisaje espiritual está representado por los Andes, tierra sagrada, espacio de silencio en medio del ruido. El mundo indígena aparece como el mundo del color, que se presta a ser percibido por la técnica de la acuarela verbal. En este mundo indígena, que subsiste en los relatos *mitogénicos* de la narración, se recupera la transmisión oral, la memoria de los muertos y antepasados, el viaje de iniciación y las sinestesias de la vista y el oído. Al mismo tiempo, se enfatizan los trabajos de reescritura, intervención e intertextualidad, que generan en la recepción una “especie de teoría sobre los efectos recombinatorios de las palabras y las imágenes (literarias y visuales) que ella [Fariña] ha transformado en un estilo propio” (117). Ejemplo de ello, son las descripciones de un tapiz de Violeta Parra y de la fotografía de mujer *kaweskar* (p. 116), que Fariña somete al proceso de reinención propio de la poesía contemporánea.

En el capítulo destinado a la obra de Diana Bellesi, se retoman los temas de la mirada, la pintura, la relectura de la tradición literaria y la búsqueda de una función trascendente para la poesía. Atrayendo la poesía popular, la lírica española del Barroco, junto con las formas nuevas del Vanguardismo, pasando por Mistral, Darío y Martí, Bellesi da forma a una poesía a la vez mística y política. Dentro del poemario *Sur*, por ejemplo, se integran tradiciones que rebasan la dicotomía centro/ margen. En su poesía aparecen figuras del sur antiguo de América del Norte junto a indígenas de Sudamérica, recuperados con la conciencia del mestizaje. La escritura de Bellesi se reconoce como de resistencia frente a la clasificación universalista del centro; en palabras de Bellesi: “Los viejos nombres

tiemblan en el silencio y acosan el cuerpo del poeta, connotan sentidos que desregulan la sintaxis canonizada [...] (135).

De acuerdo con Ortega, las temáticas de la experiencia, la memoria y el paisaje aparecen interrelacionadas con el motivo del regreso al origen, un intento de recuperar la *Casa* (Mistral), es decir, aquel lugar donde se comienza a formar la conciencia de clase, la identidad colectiva y la propia historia del sujeto (142). La *historia emocional*, la calle, la violencia revolucionaria, la infancia, aparecen como experiencias mezcladas, leídas en clave nostálgica por la memoria, a la manera de un relato paralelo a la historia oficial. Ortega y la misma Bellesi reconocen en esta escritura fragmentada, mixturada, una pulsión hacia el balbuceo en una lengua nueva, no definida. Indicios como la intertextualidad y el *patchwork*, junto con la acumulación de significantes regionales y generacionales, apuntan a que la poética de Bellesi considera estos recursos como la única forma posible de nombrar la identidad del ser latinoamericano. Frente al *ethos* de la sociedad del capital, se recuperan las voces de la tribu, lo arcaico y la materia: con estos materiales se construye una poesía testimonial de época, situada en la crisis social de los años dos mil en Argentina. Dice Ortega: “Bellesi le agrega a sus “notas” el calificativo de “presente” para indicar cómo la poesía latinoamericana tiene esa vocación de mostrar las verdades dolorosas de las luchas políticas, humanas, de nuestros pueblos [...] (163).

La conclusión a que arriba la autora en relación con la poesía de Diana Bellesi se puede aplicar a la obra de Varela y Fariña. La unidad temática es la representación de la naturaleza como paisaje anímico, panteísta, sacralizado. El medio de expresión es una lengua coloquial pero letrada, un “habla no domesticada”, que, a ratos, se identifica con el arte menor de la producción popular. De manera característica, se evocan la infancia y sus iniciaciones con una realidad premoderna, una edad dorada que, aunque jamás se pueda verificar su existencia, se puede soñar o inventar en el recuerdo. En las tres autoras, el poema dialoga con el mundo a través de una conciencia que contempla los paisajes y los dibuja con palabras. El objetivo último de estas escritoras es cantar no solo lo épico y masivo, sino también lo terso y lo pequeño, el microcosmos amenazado por la sociedad tecnológica. Semejante jardín o Edén perdido, por el cual se siente una nostalgia y un sentimiento de comunión utópicos, abarca también paisajes humanos, procesos históricos, el sincretismo del pueblo, la fiesta y la protesta, el arte de habitar lo cotidiano, expresado todo ello en la lengua propia de cada poeta.

En suma, el libro de Ortega es bibliografía indispensable para la interpretación comparativa de la obra de Varela, Bellesi y Fariña.

CRISTIÁN CISTERNAS

Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile

revolucion78@gmail.com