

# ROSABETTY MUÑOZ: ENTRE EL AGUA Y LA FURIA

M<sup>a</sup> ANGELES PÉREZ LÓPEZ  
Universidad de Salamanca, España  
mapl@usal.es

## RESUMEN

En el presente artículo se analizan los poemarios *Hijos* (1991), *Ratada* (2005) y *En nombre de ninguna* (2008) de Rosabetty Muñoz (Ancud, 1960) para señalar los elementos que conforman el carácter distópico de su obra y la atraviesan como si fuera un cuerpo: el cuerpo físico del país –la geografía de Chiloé y su cultura depredada–; el cuerpo de la mujer que es sujeto del poema y en su condición de madre engendra el agua y la furia, pues será convertida por el poema en archipiélago y dará lugar a una desazonada revisión del mito materno dentro de lo que he llamado *poética de la culpa*; y por último, el cuerpo del poema como espacio horadado en el que los tres libros propuestos entran sin temor en las zonas del tabú o lo siniestro y sorprenden y conmocionan por su violencia verbal.

**Palabras clave:** Rosabetty Muñoz, poesía chilota, distopía, maternidad.

## ABSTRACT

This article analyses the collection of poems *Hijos* (1991), *Ratada* (2005) and *En nombre de ninguna* (2008) by Rosabetty Muñoz (Ancud, 1960) to highlight the elements that shape the dystopic nature of her work, cutting across it as if it were a body, the physical body of a country – the geography of Chiloe and its devastated culture. The female body, the subject of the poem in the form of a mother, brings forth water and fury, which is turned into an archipelago by the poem which creates a distressed revision of the maternity myth which I have called the *poética de la culpa*. Finally, the body of the poem becomes a carved out space in which the three books proposed enter fearlessly into tabu topics or into the sinister or the surprising that shock by its verbal violence.

**Key words:** Rosabetty Muñoz, Chilote poetry, dystopia, maternity.

En su conjunto, la poesía de Rosabetty Muñoz (Ancud, 1960) se inscribe de modo inequívoco en los márgenes que define la geografía de Chiloé, con una señalada vocación de pertenencia a un espacio físico –el sur de Chile–, cuyo imaginario reescribe en términos antiutópicos tal como ha advertido Óscar Galindo (2001, pp. 223-233). La destrucción de los anclajes que erigían ese imaginario será particularmente demoledora: la miseria acam-

pa en medio de lugares todavía semivirgenes y el *topos* se recubre de dolor. Dominado por la noción de colectividad (*Canto de una oveja del rebaño*, Santiago, Ariel, 1981; Valdivia, El Kultrún, 1994<sup>1</sup>); por el dolor como «único lenguaje/ que traspasará la historia» (*En lugar de morir*, Santiago, Cambio, 1986); por el cuidado de la especie (*Hijos*, Valdivia, El Kultrún, 1991); la configuración simbólica de un espacio cultural (*Baile de señoritas*,

## M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López

Poeta y profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Es autora del prólogo a *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro (UAM, 1997), de *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro* (AEELH, 1998) y de la introducción a *Páginas en blanco* de Nicanor Parra (Salamanca/Patrimonio Nacional, 2001), así como de varios artículos sobre Óscar Hahn y Gonzalo Rojas, en el ámbito chileno. También es responsable de varios artículos, ediciones y monográficos sobre poesía argentina, venezolana y de género (ss. XX-XXI).



Cubierta de *Baile de Señoritas*.

<sup>1</sup> Con algunos cambios mínimos. Véase el análisis de Marcelo Pellegrini (2006, pp. 147 y ss.).

2

Se trata de la edición revisada y comercial, pues hay una edición artesanal de 2005 a cargo de Ricardo Mendoza, de cinco ejemplares hechos a mano con gasa quirúrgica para adherir el poema a la página, que he podido consultar por cortesía de la autora. Cito por la edición de 2008.

3

Cito por la edición digital de los poemas en el Proyecto Patrimonio, en <http://www.letras5.com/archivosrosabetty.htm> (fecha de consulta: 1 de julio de 2011).

4

Así lo recuerda el escritor Francisco Coloane en «El Chiloé del niño», *El Mercurio*, 9 de noviembre de 2001.

5

En el poema «Bucaneros», p. 19.

Valdivia, El Kultrún, 1994; *La Santa. Historia de su elevación*, Santiago, Lom, 1998; *Sombras en el Rosselot*, Santiago, Lom, 2002); la podredumbre y la violencia que corporeizan las ratas (*Ratada*, Santiago, LOM, 2005) o el desamparo que engendra el aborto (*En nombre de ninguna*, Valdivia, El Kultrún, 2008<sup>2</sup>), presenta un carácter distópico que atraviesa los diversos estratos del territorio como si fuera un cuerpo: el de la mujer que es sujeto del poema y en su condición de madre engendra el agua y la furia; el cuerpo físico del país –ese sur del sur abierto a todas las significaciones– y por último, el cuerpo del poema como espacio horadado.

### Cuerpo y territorio: el poemario *Hijos*

El primer poema de *Hijos* propone una traslación metafórica que convierte el cuerpo en territorio y a su vez, éste en cuerpo. Como si hubiese que marcar los accidentes del terreno, la descripción espacial se adueña del poema y transforma el yo lírico en isla, o mejor, en archipiélago, fragmentando el cuerpo del texto que, como el lugar descrito, expulsa de sí cualquier idealización:

«Travesía»

La geografía de mis interiores  
a tu disposición  
tripulante amado.  
Para que vayas bordeando los puertos  
de las gastadas vísceras  
donde almaceno residuos de vidas anteriores.  
El de crecidos ojos  
recolecta brújulas, mascarones de proa  
revisa los velámenes  
y emprende el viaje.  
Para adormecerlo repito nombres  
de islas mancornadas, lluviosas  
resplandecientes de estrellas y abandonadas.  
Así, el archipiélago va quedando señalado  
por viajeros intrépidos que revelan los misterios  
de una tierra tan poco parecida al paraíso<sup>3</sup>.

Bajo el signo de la distopía, el cuerpo (en sus *gastadas vísceras*) y la tierra (*tan poco parecida al paraíso*) aproximan sus límites en un esfuerzo metafórico muy notable que recorre el libro. Los poemas llevan por título islas, islotes y canales de Chiloé: Chacao, Lacao, Doña Sebastiana, Quinchao, Aulín y un largo etcétera, en una geografía que es amorosa y

también de pérdidas: la topografía que recorre *Hijos* presenta al yo poético como puente y canal –así en el bellissimo «Caucahué», que recuerda el sentido etimológico del término («lugar de gaviotas grandes»<sup>4</sup>) cuando dice: «Cada clavo es bello en el orden final./ La suma de todo te devolverá a mis brazos/ como la gaviota que se posa sobre la catedral/ cada tarde»– y la madre como el único anclaje posible («hijos buscando una madre que cuelgue el sol/ del que será su puerto para siempre»). Mientras, el padre es «un callejón de casas altas/ y ventanas oscuras» cuya búsqueda tiene resonancias históricas y míticas:

Conocerás a tu padre.

Él es un callejón de casas altas  
y ventanas oscuras.

De estas que hay en las islas.  
En la última ventana, una luz.  
Y uno recorre toda la calle  
y todas las piezas  
buscando esa luz.  
(«Tranqui»)

Por otro lado, se intensifica la relación arriba apuntada entre género y territorio, porque aunque las marcas de género no están presentes en todos los poemas, en aquellos en que sí aparecen delimitan un campo extraordinariamente fecundo, el de la mujer-madre que es también archipiélago con todos sus vástagos disgregados (desmembrados de ella y de sí):

Crezco desproporcionada.  
Como piedrecitas se disgregan los vástagos  
en los caminos  
que ya son surcos  
que son líneas,  
que se pierden...  
(«Añihué»)

Si en *Baile de señoritas* el archipiélago tendrá «maternal consistencia»<sup>5</sup>, aquí la madre-isla es soberana de un territorio de naufragos, de mapas invadidos por lo ajeno, por la depredación:

(...) No me cansaré de cruzar el canal  
para palparte y mirarte  
aunque me vaya confundiendo  
con tanto naufrago  
que huye de los invasores.  
(«Mechuque»)

Que la hablante se mida a sí y a los otros en términos espaciales y geométricos («El perímetro de mi vida/ llenándote el globo del ojo»), atempera la parte emotiva y desgarrada del poemario, porque la madre va nombrando el mundo para los hijos y buscando las palabras que cartografían la realidad chilota: lo pobre, lo miserable, la ausencia, la pedrada, el goce dolorido. Como dueña de las palabras, la madre enseña también lo terrible, el peso innoble de la vida, y cuida de sus débiles crías hasta que éstas se vuelvan «jueces implacables» (del poema «Cheniao») pues es *tremenda* la presión que ejerce el hijo desde el útero<sup>6</sup>.

Al tiempo, la imbricación con el territorio es tan fuerte que constituye, vertebralmente, la masa de la psique: cuando en el impactante poema final «No se crían hijos para verlos morir», dice la poeta: «La ansiedad es un arrecife/ donde acerados corales/ hieren los cuerpos amados», reconfigura distópicamente un imaginario que ella misma ha subrayado por su relevancia. En una larga entrevista concedida a Yanko González Cangas, afirmaba Muñoz: «percibo mi trabajo como un proyecto circular en cuyo centro está Chiloé y toda su carga en una especie de estallido primigenio, como el poderoso inicio del universo. Desde ahí, la palabra poética se hace cargo de juntar algunos fragmentos y va dando cuenta de esta astillada realidad que funde un antes con el presente y que apuesta por un devenir donde este procedimiento es esencial» (González Cangas, 1999).

De un lado, se problematiza el espacio geográfico y cultural, que en una lectura de tipo sociológico ha sido abordado como el esfuerzo por «exhibir la tremenda desigualdad de poder que hay en la pugna entre las fuerzas de la maternidad y las del capital foráneo continental y su base política que han irrumpido en una tierra imaginada con un pasado de comunión», en palabras de Sergio Mansilla (2002)<sup>7</sup>, quien pone el énfasis en aquellos significantes cuya connotación es ideológica.

De otro, se introduce la noción de distrofia en la experiencia misma de la maternidad, que en lugar de ser el espacio arcádico al que se refiere Iván Carrasco (1991, pp. 7-10) en su prólogo al libro, resulta, en mi opinión, severamente problematizado. Al señalar ambos aspectos, propongo no reducir *Hijos* a la presencia de aquellos ideogramas que permitan una lectura de tipo historicista o

sociologicista, como la presencia de lo militar con su carga autoritaria y represiva en el contexto dictatorial chileno, sino ensancharlo hasta incluir también la fractura de aquellos elementos del imaginario cultural por los que la mujer debe ser una «suficientemente buena madre»<sup>8</sup>. Veremos agudizado este aspecto en su último libro, pero ya *Hijos* articula una desazonada revisión del mito materno al sugerir, con Simone de Beauvoir, Adrienne Rich y Julia Kristeva, que el deseo femenino es ambiguo en lugar de ser maternal o anti-maternal, de modo que la ambivalencia sería la característica de la maternidad<sup>9</sup>. Así, el dolor muñociano no es solo histórico sino que también se vincula al género y alcanza lo ontológico y lo existencial.

### *Ratada*: discrepancia y género

El epígrafe que abre *Ratada* sitúa el libro como una relación oscura transitada por el miedo y la pena: «Mi madre dice que cuando uno tiene una pena muy grande o mucho miedo, se le llena la cabeza de piojos. Ella lo ha visto: Todos esos bichos están dentro de uno, eso dice» (Muñoz, 2005).

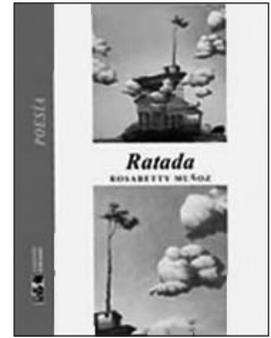
La cartografía poética de Chiloé que había desarrollado *Hijos* y después había sido nutrida en sus aspectos más intensos e inquietantes por *Baile de señoritas*, *La Santa y Sombras en el Rosselot*, va a alcanzar su paroxismo en *Ratada*, cuyo título resulta suficientemente expresivo. El territorio se seca, los adjetivos se nublan y oscurecen, el bestiario se puebla de gusanos y ratas y por último, la violencia asociada a la miseria se infiltra en la totalidad del libro, que ha sido leído por Iván Carrasco como alegoría de la dictadura militar en Chile. De ese modo, el libro vendría a ser la «culminación de una poesía crítica, contingente e intercultural» (Carrasco, 2006, pp. 45-67) que ofrece una visión apocalíptica de la sociedad chilena de las últimas décadas del XX.

En este sentido, un poema como «(rumor de carnicería)» afila su corte:

Despierta el pueblo  
en su gris acostumbrado.

Rumor de carnicería  
y sangre goteando desde las presas.

Tras el vidrio enrojecido,  
tras el filo del cuchillo,



Cubierta de *Ratada*.

6  
Leemos en «Llingua»: «Tremendo es sentirte/ presionando desde la oscuridad./ Habré de verte, inevitable/ doblando las calles/ las mismas esquinas/ donde tu padre y yo nos guarecíamos/ de lloviznas interminables».

7  
El capítulo dedicado a la poeta lleva por título «Rosabetty Muñoz: Condenada a los cantos lastimeros» y en él analiza hasta *Baile de señoritas* inclusive.

8  
Me refiero al conocido término acuñado por Donald Winnicott —«the good enough mother»— para referirse a la relación entre madre e hijo (Winnicott, 1998).

9  
Véase la panorámica trazada por Lorena Saletti Cuesta (2008, pp.169-183).



Rosabetty Muñoz.

10

En «se triza el mundo conocido» de *Ratada* leemos: «Primero fue una trizadura/ en el mundo conocido./ Y luego, el hueso expuesto/ la sangre detenida,/ cadáveres sosteniendo/ pocillos de cloro/ en el hueco de la mano.» (p. 45).

11

En la entrevista concedida a Ignacio Vidaurrázaga con el título «La poesía es un espacio de resistencia» que se publicó en *El Mostrador* el 13 de febrero de 2006. En el Proyecto Patrimonio: <http://www.lettras.s5.com/archivosrosabetty.htm>, fecha de consulta: 1 de agosto de 2011.

12

En la ya citada entrevista de Yanko González Cangas.

13

En el Proyecto Patrimonio, en la dirección electrónica <http://www.lettras.s5.com/rm2404051.htm> (fecha de consulta: 5 de septiembre de 2011).

14

En *Baile de señoritas* ya está empleado por extenso este recurso: «Mujerío III», «El atisbo».

15

A partir de los estudios de Martin Lienhard sobre la *escritura oralizante* (aquella en la que están presentes elementos temáticos, enunciativos y poéticos atribuibles al discurso oral de los marginados) y de Mauricio Ostria sobre la *oralidad ficticia* (aquella que imita la oralidad en escritos de naturaleza literaria), Yenny Ariz Castillo (2005, pp.63-82) aborda la poética de Rosabetty Muñoz y de la también chilota Sonia Caicheo.

Rosabetty Muñoz:  
entre el agua y la furia

Mª ANGELES PÉREZ LÓPEZ

un gesto dulce atraviesa la calle  
y se deshace, mínimo  
en la espesura del aire.  
(Muñoz, 2005, p. 15)

Los soldados que desfilan por el libro impregnan de una enrarecida atmósfera de lujuria el degradado espacio chilote y pervierten cualquier resquicio arcádico del imaginario centralino (tanto santiaguino como occidental):

(nada les ilumina más)

Ningún movimiento en el follaje.  
Ni pájaros baten alas  
ni suena el río en su tajo.

Se diría un cristal enverdecido  
esta tarde ardiente.

A orillas del mar  
soldaditos montan  
a las chicas del pueblo  
mientras espían los hijos  
de contingentes anteriores.  
Son niños sin barcos  
cruzándoles las pupilas.  
Nada les ilumina más  
que el hallazgo de una rata viva  
a quien sacarle los ojos.  
(Muñoz, 2005, p. 11)

La fusión con el territorio que apuntábamos en *Hijos* se hace también expresa, de modo que el cuerpo de la hablante es el secarral del odio y del vivir en el que transcurre *Ratada*: «La ventana se fue incrustando/ musgosa en los bordes./ Y ahora soy cerro/ –cuerpada amenazante–/ mi sexo: este río a borbotones.» (en «finos cuchillos», Muñoz, 2005 p. 29). Es el cuerpo, entonces, lamido y saboreado por las ratas –en el poema titulado «flamean trapos azules»–, y son éstas las que lamen y saborean un territorio acosado por el miedo, el zarpazo y la trizadura<sup>10</sup> (término preferido de Muñoz, que había iniciado *Hijos* con el siguiente epígrafe «Busquemos un lugar/ para incluirnos entre los inmortales./ Un nidito/ en la trizadura del tiempo.»).

Justamente la condición de mujer es la más golpeada por esa experiencia atroz que supone el libro, lo que establece su discrepancia con respecto a una visión armónica de la vinculación entre género y espacio, tal como ha señalado la propia Rosabetty:

«Apuesto ahora más por poner atención a los cambios evidentes, dejando claras la crisis y el desmoronamiento; me parece peligroso e irresponsable contribuir a la imagen de un Chiloé incontaminado y paradisíaco. Por eso, considero que *Ratada* es un punto alto de mi escritura, allí se concentra el sedimento de los males que acechan este tiempo y que trascienden ampliamente los cercos geográficos»<sup>11</sup>.

En el mismo sentido, me permito indicar que la autora evita también la imagen de una hablante *incontaminada y paradisíaca*, rompiendo con los límites tanto de lo *lírico* como de lo *genérico*, aunque el empleo del primer término viene motivado por la vinculación genealógica que Muñoz propone con lo *lárlico* teilleriano, con quien suscribe la definición del poeta con el «guardián del mito»<sup>12</sup>.

Como ha escrito Naín Nómez, en *Ratada* se rastrean «los intersticios del mundo rural del sur de Chile, que su imaginario [el de la autora] convierte en una visión ampliada de las situaciones concretas de los seres humanos. La borrosa actividad del pueblo casi inmutable, con su vida reprimida y detenida, empozado en su desgaste rutinario, es sacudida por la invasión de las ratas. Ellas por un lado remueven el hastío y la insatisfacción de la existencia pueblerina, y por otro, convierten su destrucción en un movimiento de intercambio entre ratas y seres humanos que se identifican y se repelen»<sup>13</sup>.

El clímax de la propuesta antiutópica muñoziana puede leerse aquí:

(huele a esencias)

No esperen una postal amable  
deste pueblo de mierda.

Aparte del mar encabritado  
además de las ratas  
devorándose entre ellas,  
aún después de los cadáveres;  
el asunto huele a esencias.

Para estar aquí  
hace falta estar vencido.  
(Muñoz, 2005, p. 9)

pues como vemos, la poeta parece escribirnos una antipostal y al emplear el vulgarismo *deste* hace suya la voz popular con su carga expresiva<sup>14</sup>, empleando el procedimiento de la *oralidad ficticia* o «recreación de la oralidad»<sup>15</sup>.

El poema concluye con la noción de derrota, que acompaña a la de culpa sobre la que volveré más adelante; a partir de ambas Muñoz construye ese sur del sur arrasado por la violencia y la depredación: sociohistórica, como señala Carrasco, pero también vinculada a la reflexión metapoética, porque el discurso es altamente precario (ya en su primer libro afirmaba el yo lírico: «espero más de lo que puedo decir»<sup>16</sup>), aunque la hablante esté, a pesar de todo, dispuesta a seguir nombrando mientras su cuerpo siga sosteniendo el mundo: «la palabra dispuesta a retener/ este mundo en descabro» –del poema «se triza del mundo conocido» (Muñoz, 2005 p. 45). Como leemos en el penúltimo poema, «tal vez otras ciudades»:

La gracia ha de caer en llamaradas  
sobre las ruinas  
sobre cada árbol, cerro, hendedura.  
Un santo oficio sobre la naturaleza.

Y tal vez mi cuerpo  
con sus grietas y copas  
se levantará otra vez.  
Armaríamos entonces, otras ciudades:  
éstas tan frágiles hicimos.  
(Muñoz, 2005, p. 71)

En este sentido, ha afirmado Mansilla que Rosabetty Muñoz continúa pronunciando con una voluntad de «exorcismo de esa zona oscura del yo lírico en la que habitan los demonios, miedos y obsesiones más pertinaces: el sentirse culpable de ser y de pensar el ser, el temor existencial a la soledad, el terror a la nada y a la ausencia, la angustia desgarradora por la irrupción de la modernidad secular que carcome la cultura heredada de los mayores, la negación de sí misma y el consiguiente rol de víctima que la mujer asume —hablo de la mujer en la poesía de Muñoz— en el marco de relaciones de poder profunda y sostenidamente opresivas para el sujeto femenino» (Mansilla, 2002).

### Maternidad y distopía: *En nombre de ninguna*

¿En nombre de quién se describe la doliente relación con el hijo que se alberga y al que se quiere expulsar? No, desde luego, en el nombre de María, encarnación del mito materno y a quien se dedican, en la liturgia

católica, los misterios gozosos, dolorosos, gloriosos y luminosos. *En nombre de ninguna* hace referencia a los misterios gozosos y dolorosos del devocionario y reescribe diversas letanías para incidir sobre un aspecto crucial: la *poética de la culpa*<sup>17</sup>. Dentro del paradigma de lo religioso, el poema que da título al libro se expresa en los siguientes términos:

Se suceden en procesión  
hacia el altar de la sangre  
estas jovencitas  
con sus crías en bolsas negras.  
Hay otras debajo de las tablas del piso  
y enterradas con las flores del jardín

En pecado mortal  
están las hijas de la patria.

Actúan ellas en nombre de ninguna (Muñoz, 1998)<sup>18</sup>.

Ni en el nombre de María ni en el nombre del padre, cuya ley es transgredida en uno de sus más importantes mandatos: *No matarás*. Por eso el libro se escribe *en el nombre de ninguna*: el anonimato provee de gravedad lo acontecido, cuya mancha parece extenderse e impregnarlo todo como aceite funeral. La orfandad vallejana (recordada cuando en «Lejos del buen lugar» se nombran los «húmeros confundidos») es atravesada por la ironía con la que se cita a «las hijas de la patria» y el lenguaje se vuelve denso y grave como la gravedad de su caída (del poema «Vuelo y caída»<sup>19</sup>). Al respecto, ha afirmado Mansilla (2002) que Muñoz «desarrolla una escritura que evidencia marcas de un sujeto femenino católico» y cuya poesía «está centrada en el tema de la orfandad, de la soledad mortal de ser 'otro' en un mundo hecho a la mala».

Siguiendo ese lenguaje cristológico, en el que cada muchachita violada que aborta sostiene su pesada cruz al hombro, el libro de Muñoz recorre varias estaciones del calvario: la de las muñecas rotas, perdidas o abortadas (ellas también), como transfiguraciones monstruosas de los hijos; la de los fetos abandonados en los basureros y la de los niños muertos como angelitos descoloridos que apenas si dejan «una cicatriz/ esta línea finísima en el útero»<sup>20</sup>.

En la primera estación del calvario, las muñecas conforman un «Álbum familiar» en el que cada poema es una stampa degradada por el paso del tiempo. Su ámbito es campesi-

16 Cito por el Proyecto Patrimonio, en la dirección electrónica <http://letras.s5.com/rm140511.html> (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2011).

17 Aunque voy a centrarme en este aspecto dentro del libro *En nombre de ninguna*, resulta interesante tener en cuenta que ya en *Baile de señoritas* se expresa lo siguiente: «La visión no es clara/ pero supone un pueblo hundido/ por el peso de la culpa» (del poema «Pisadas en la arena», p. 36) o en «Perspectiva» del mismo libro: «La culpa es un cuervo sobrevolando/ la ceguedad» (p. 25). Y en el poema «La culpa» de *La Santa* leemos: «La culpa. La culpa./ Nos enseñan a hervir en su caldo./ Nos oprime el pecho» (p. 27).

18 En la edición artesanal de 2005, el poema concluía con los siguientes versos: «Fue un año de exterminio./ Cisnes de cuello negro/ caían en bandada;/ muertas ya las frágiles raíces/ los nenúfares sostenían a duras penas/ sus hojas flotantes», que ahora han pasado a formar parte del inicio del poema «Vuelo y caída». En ningún caso indico la página porque el libro no está numerado sino adornado, en el pie de página, por pequeños angelitos que remiten al lenguaje religioso del texto y facilitan la identificación entre niños y ángeles.

19 Igualmente titulado que otro poema de *Baile de señoritas* donde se lee: «La honda se estira./ Basta una piedra certera./ Caer replegadas de alas/ ojos abatidos./ La profunda indefensión/ de las vivientes que expusimos el pecho.» (p. 24).

20 También en *La Santa* hallamos tres partes o estaciones, solo que en ese libro corresponden a las etapas de la elevación a los altares. Véase el artículo de Amelia Moreno (2006).

21

Leemos en el poema «Aguas», incorporado a la edición de 2008: «No se habla de los ríos ocultos./ No se nombran sus aguas/ ni se intenta oír el curso de cristal./ Permanece ahí/ reserva y fondo de otro paisaje./ La palabra y el agua tienen ese pacto secreto/ celo de decir/ que cubre la desnuda transparencia./ Celos de borboteo imposible».

no y los juguetes que aparecen están también degradados por el «olor nauseabundo» que convierte cada muñeca rota en feto roto:

Esta, la de la foto, es la misma que jugaba con su muñeca todo el día y en la noche la arropaba para que no sienta frío ni miedo. Se resistió a tirarla cuando perdió un ojo. Siguió negándose cuando cayó sobre la estufa y se quemó el brazo de goma. Y cuando se le apelmazó el pelo. Y cuando quedó con una sola pierna.

Es la misma. Sin señales de pena, posa con los restos del recién nacido sobre los trapos con los que limpió el piso.

El álbum resulta, en mi opinión, de extraordinaria relevancia porque se produce el deslizamiento de lo familiar a lo monstruoso. Las muñecas se vuelven monstruosas. Aparentemente familiares y en realidad siniestras. Leemos más adelante:

Ocupando toda la mirada: un primer plano del rostro y torso de la abuela. Se ha colgado cuanta bisutería guardaba en el baúl de madera; el chal que lleva sobre los hombros se lo trajo de Italia una hija monja.

Sostiene algo envarada, una guagua famélica de rodillas y codos como agujas. Se ve que trata de mantener erguida la cabeza enorme, se ve que carga con una comprensión demasiado intensa para su tamaño, como si pidiera disculpas por su esmirriada materia carnal.

Justamente su cercanía con lo aparentemente inocente es lo que permite el deslizamiento hacia lo siniestro tal como fue formulado por Freud (1979): las muñecas del libro rompen con las reglas de armonía y proporción e introducen el desconcierto, el terror y la angustia. La negatividad de las emociones desencadenadas tiñe el libro en su totalidad porque el movimiento es doble y siempre cruel: las muñecas del álbum son los hijos clausurados por el aborto y a su vez, las que habrían sido madres también son muñequitas destruidas, figuraciones de lo siniestro en su turbación más potente:

Pidió por semanas el crujiente vestido a cuadros de brillantes colores y muy amplio. Con él puesto, se sentaba frente a la casa sobre una estufa de canagua rota que tapaba estirando el ruedo de la falda. Así, tiesa y orgullosa, como heroína de novela, esperaba horas y horas probando gestos recatados y las manos ordenadas en el regazo.

A fines de ese año empezó a llenar el vestido y la confinaron en la pieza con una sola ventana que daba al gallinero. Casi al mismo tiempo, en la canagua empezó a crecer una flor buscando aire por la abertura del caño. Tenía aspecto pavoroso y un olor nauseabundo, por eso su madre le regó agua hirviendo.

En este poema extraordinario, que solo desvela parte de su materia narrativa y perturba terriblemente al cuestionar la integridad e identidad tanto moral como física y psíquica de sus dos protagonistas, hallamos una de las situaciones que según Freud hace surgir en nosotros el sentimiento de lo ominoso: dudamos de si el ser animado está vivo y su inversa. La muchachita con su vestido amplio de colores brillantes parece una preciosa (y terrible) muñeca inanimada. Al ser confinada a una pieza como si fuese un sepulcro, se ratifica su condición inanimada y se acentúa la dimensión mortuoria del poema, mientras la piedra de canagua cobra vida que su madre se encarga *—también—* de sofocar. El empleo del adjetivo *pavoroso* nos introduce en ese mismo ámbito de lo ominoso o siniestro (*Umheimlich*), que en la propuesta freudiana procede justamente de lo que es familiar (*Heimlich*) y arrastra la percepción de lo secreto, lo oculto, aquello que *no* debiera manifestarse y sin embargo, se manifiesta<sup>21</sup>. Consciente de la transgresión de ese tabú, en dos poemas repite la hablante de Rosabetty Muñoz que «no es tiempo de amarrar la lengua». Sus protagonistas se amarrarán el cuerpo para malograr el embarazo, pero ella no podrá dejar de pronunciar esta verdad temible y oscura:

«Boca de río»

Ay del cuerpo abierto en canal  
despojado de su niño  
en operación de urgencia

(sobre la mesa de la cocina).

Ay de la que se entierra un palillo  
o un tallo de apio o una rama de espino.

Ay de la que se toma una taza de cloro.

Ay de la que se acuesta boca abajo  
mientras su amiga le salta encima.

Ay de la boca de río que la contiene  
y de esa agua ya para siempre turbia.

Aquel cuyo espanto le obliga a volver la vista  
habrá de inclinarse y anegar sus ojos  
ante la niña de vientre hinchado.  
Habrá de dolerse.

Ahora no es tiempo de amarrar la lengua.

Las otras dos estaciones del calvario a las que me refería antes, bajo el título general de «La sombra de la hija», apuntan entonces en esa dirección opresiva e inciden en la que he llamado *poética de la culpa*, cuyos tintes son escatológicos –en su doble sentido (tanto por lo que el libro tiene de *desecho del cuerpo* como de final de mundo)–:

Mi madre borda en el extremo de la mesa pronunciando frases apocalípticas. Señala con aguja acusadora, todo lo que se nos viene encima. A dos manos protejo mis oídos pero los letreros luminosos zumban instalándose en el pueblo, el estruendo de las risotadas en la televisión, la basura acumulada en los caminos vecinales, vísceras de animales cuelgan de los cercos.

Mi madre ahora mueve la cabeza lado a lado reprobando. Dice que nos encaminamos al fin.

Lo más relevante, sin embargo, es que la *poética de la culpa* es vertebral en el libro, es decir, no está fuera del yo que enuncia, sino que éste participa, íntima y terriblemente, de su conformación. Uno de los elementos notables de la producción de Rosabetty Muñoz, y en especial de *En nombre de ninguna*, es la polifonía de voces<sup>22</sup>: enuncia el discurso tanto la muchacha que es recriminada por la madre –en el poema que acabamos de leer–, como la madre que ejerce su poder cruel y omnímodo:

Todavía estás ahí, agazapada con el dedo en la boca (ahora, de adulta, llama la atención ese pulgar pálido y delgado). Obligada por la circunstancia, escondí a la Yoya en agosto y te ayudé incluso a buscarla por cada rincón de la casa. Entre lágrimas dormiste tanto tiempo. Tal vez por eso, cuando apareció bajo el árbol de navidad con ropa nueva y recién pintados los ojos, la miraste sin tocarla e iniciaste desesperada el rito incansable del dedo.

(Ya había experimentado con dejar objetos ocultos. Objetos que me causan placer. Hacía un esfuerzo por olvidarlos para hallarlos de pronto, inesperadamente. Ejercitaba el perder y recuperar pero trampeaba con los tiempos, escamoteaba la posibilidad de la pérdida total, definitiva).

Ahí radica, en mi opinión, la intensidad de la propuesta muñociana. A diferencia de *Hago la muerte* (1987), magnífico libro de la venezolana Maritza Jiménez, quien exploró sin concesiones el territorio del aborto en poemas

breves que unifica la voz de la hablante («a mi vientre/ *amarro* una culebra/ en la garganta/ el pesado colmillo/ toda la noche/ guijarros de niño macerando»<sup>23</sup>), Muñoz convoca una comunidad de hablantes a las que hace partícipes, en el ámbito rural en la que se sitúa su libro, de esa *poética de la culpa* que evita visiones maniqueas y donde cada víctima es también victimario.

No en el nombre de Santa María, Santa Madre de Dios, Santa Virgen de las vírgenes, Madre purísima, Madre castísima, Madre virginal, Virgen prudentísima, Virgen digna de alabanza, Virgen poderosa, Virgen clemente, Reina de la familia o Reina de la paz, sino *en nombre de ninguna*.

### El cuerpo violentado del poema

Como un cuerpo vivo y en crecimiento, la obra de Rosabetty Muñoz va abriendo líneas muy notables<sup>24</sup> que los siguientes poemarios exploran de modo detenido. Así ocurre con su primer libro, *Canto de una oveja del rebaño*, que establecía la vinculación con lo *tribal* y una fuerte noción de arraigo y pertenencia luego explorada en *Hijos* a partir de la cartografía poética de Chiloé. Este libro, a su vez, abre para la autora la experiencia de la maternidad en el lenguaje que engendrará sus siguientes libros: *Ratada* y *En nombre de ninguna*. En todos ellos, se hace expresa una violencia que es también verbal y que va agudizándose de manera inflexible hasta secar cualquier margen de respiro.

Los libros aquí analizados muestran los principales recursos con los que la autora logra esa violencia verbal: el empleo del poema breve; la resolución de finales a menudo abruptos, a modo de filos agudos y cortantes; el empleo de la elipsis por una hablante que asume diversas posibilidades polifónicas<sup>25</sup>; el uso frecuente de la sangría para dar aire y relevancia a algunos versos en particular; la presencia de metáforas degradantes y un bestiario de lo monstruoso; el carácter precario del discurso poético; la presencia de lo escatológico en su doble dimensión de lo abyecto y lo apocalíptico; la construcción distópica de un espacio-cuerpo que deconstruye de modo incrementalmente tanto las imágenes arcádicas del sur de Chile como del cuerpo de la mujer en tanto espacio inocente y feraz, y por último, la construcción orgánica de cada libro como un proyecto coherente, pleno y cerrado que



Rosabetty Muñoz.

22 En la entrevista concedida varios años antes a Yanko González Cangas, había afirmado: «Me interesa una palabra que une a su propia substancia, la de otros. No soy yo la que habla, cuando menos no soy solamente yo, sino varios y ampliando esta capacidad, soy capaz de contenerlos. Reconozco señas de esto que te digo: he asumido personajes como oveja (despojada de identidad, una más del rebaño), bailarina, señoritas en estado de desaparición, etc.». (González Cangas, 1999).

23 El subrayado es mío.

24 Conviene anotar varios de los reconocimientos y distinciones obtenidos por la autora: Mención de Honor en el Premio Municipal de Poesía de Santiago (1992-1999); Mención de Honor del Premio Pablo Neruda (1996); Premio Pablo Neruda por el conjunto de su trabajo (2000); Beca Fundación Andes (2000); Premio del Consejo Nacional del Libro por *Sombras en El Rosselot* como mejor obra inédita (2002) y nominada al Premio Altazor (2009) por el libro *En nombre de ninguna*.

25 En los términos de Yenny Ariz (2005, pp. 69-70), se trata de un «sujeto múltiple» ya que «puede adoptar el rol de santa, esposa, madre, viuda, amante, prostituta, ciudadana. Además es un sujeto situado en un sector marginal».

aspira a agotar su sentido al entrar sin temor en las zonas del tabú o lo siniestro y sorprende y conmociona por su violencia verbal. Porque ahora «no es tiempo de amarrar la lengua», «no es tiempo del zumbido necio/ de la decepción» (Muñoz, 2008).

### Bibliografía

- Ariz Castillo, Yenny (2005), «La loba y la luciérnaga. La heterogeneidad del discurso poético de Rosabetty Muñoz y Sonia Caicheo», *Acta literaria* 31, pp. 63-82.
- Carrasco, Iván (1991), «La poesía de Rosabetty Muñoz», prólogo de *Hijos*, Valdivia, El Kultrún, pp. 7-10.
- Carrasco, Iván (2006), «*Ratada* de Rosabetty Muñoz: metáforas de un tiempo cruel», *Revista chilena de literatura* 69, pp. 45-67. Disponible electrónicamente en [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952006000200003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952006000200003&lng=es&nrm=iso) (fecha de consulta: 15 de septiembre de 2011).
- Coloane, Francisco (2001), «El Chiloé del niño», *El Mercurio*, 9 de noviembre.
- Freud, Sigmund, (1979), *Lo siniestro*, Barcelona, José J. de Olañeta.
- Galindo, Óscar (2001), «El imaginario insular antiutópico en la poesía chilena reciente», en Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix, José Carlos Rovira y Pedro Mendiola Oñate (eds.), *La isla posible. Actas del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Universidad de Alicante-AEELH, pp. 223-233.
- González Cangas, Yanko (1999), *Héroes civiles & Santos Laicos: palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del sur de Chile*, Valdivia, Barba de Palo Ediciones. Recogido en el Proyecto Patrimonio: <http://www.letras.s5.com/archivorosabetty.htm> (fecha de consulta: 10 de julio de 2011).
- Mansilla, Sergio (2002), *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe 1975-1995*, Fucecchio, European Press Academic Publishing. Cito por la edición de Paginadura que está disponible en la revista electrónica *Katharsis*, en la dirección <http://www.revistakatharsis.org/paraiso.pdf> (fecha de consulta: 12 de junio de 2011).
- Moreno, Amelia (2006), «El camino hacia la Santidad: *La Santa. Historia de su elevación* de Rosabetty Muñoz», *Villaletras*. Reproducido en la página electrónica del Proyecto Patrimonio, en <http://www.letras.s5.com/rm020306.htm> (fecha de consulta: 5 de agosto de 2011).
- Muñoz, Rosabetty (1981), *Canto de una oveja del rebaño*, Santiago, Ariel.
- (1986), *En lugar de morir*, Santiago, Cambio.
  - (1994), *Canto de una oveja del rebaño*, Valdivia, El Kultrun.
  - (1991), *Hijos*, Valdivia, El Kultrún.
  - (1994), *Baile de señoritas*, Valdivia, El Kultrún.
  - (1998), *La Santa. Historia de su elevación*, Santiago, Lom.
  - (2002), *Sombras en el Rosselot*, Santiago, Lom.
  - (2005), *Ratada*, Santiago, Lom.
  - (2008), *En nombre de ninguna*, Valdivia, El Kultrún.
- Pellegrini, Marcelo (2006), *Confróntese con la sospecha. Ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90*, Santiago, Editorial Universitaria.
- Saletti Cuesta, Lorena (2008), «Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad», *Clepsydra* 7 (enero de 2008), pp. 169-183.
- Winnicott, Donald W. (1998), *Los bebés y sus madres*, Buenos Aires, Paidós.

Fecha de recepción: 29/07/2011

Fecha de aprobación: 24/10/2011