

FICCIONES DE MUDEZ Y AUTORREFERENCIA: *LA DOBLE VOZ* EN
TRASANDINA DE IVONNE COÑUECAR/ TRÁNSITO Y DESARRAIGO

*FICCTIONS OF MUTENESS AND SELF-REFERENCE: THE DOUBLE
VOICE IN TRASANDINA BY IVONNE COÑUECAR/ TRANSIT AND
UPROOTING*

Luis Alberto Farías Duque
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)
alberto.fariasd@gmail.com

RESUMEN

Este artículo examina la obra *Trasandina* (2017) de Ivonne Coñuecar con el objetivo de analizar cómo los conceptos *niña, madre, cordillera, trasandina, Ivón*, otros, configuran una identidad desarraigada en el sujeto lírico enunciador, que retorna a la infancia con el fin de reencontrarse con su *patria verdadera*. Utilizando el concepto de la *doble voz* de Alicia Genovese, se sostiene como hipótesis del artículo que la voz que habla en *Trasandina* está escindida por una doble identidad temporal (pasado/niña-presente/mujer) y una doble posición de enunciación respecto al espacio (infancia/tránsito-adulthood/desarraigo). Además, en el estudio se afirma que dichas dualidades contenidas en el discurso del “yo” lírico también constituyen dos posicionamientos frente al mundo ficticio propuesto en la obra: 1) mudez y 2) autorreferencia.

PALABRAS CLAVE: *Trasandina*, Ivonne Coñuecar, *la doble voz*.

ABSTRACT

This article examines *Trasandina* (2017) by Ivonne Cocuecar with the aim of analyzing how the concepts of *girl, mother, mountain range, trasandina, Ivón*, and others, configure an uprooted identity in the enunciating lyrical subject, which returns to childhood in order to reconnect with their *true homeland*. Using Alicia Genovese's concept of the *double voice*, this article's hypothesis is that the voice that speaks in *Trasandina* is divided by a double temporal identity (past/girl-present/woman) and a double position of enunciation with respect to space (childhood/transit-adulthood/uprooting). In addition, the study affirms that the dualities contained

in the discourse of the lyrical subject also constitute two positions in relationship to the fictional world proposed in the work: 1) muteness and 2) self-reference.

KEY WORDS: Trasandina, *Ivonne Coñuecar*, the double voice.

Recibido: 26 de septiembre 2022.

Aceptado: 25 de abril 2023.

1. INTRODUCCIÓN

La poesía chilena reciente¹, que comprende a autores/as nacidos/as principalmente durante las décadas de los 80s y 90s, y cuya producción poética se publica desde los años 2000, se presenta como un mosaico interdiscursivo que refleja los problemas sociales y las transformaciones culturales acontecidas en Chile durante el siglo XXI. Las obras de poetas como Héctor Hernández Montecinos, Paula Ilabaca, Gladys González y Pablo Paredes Muñoz, entre otros/as², están tensionadas por una serie de hitos culturales tales como los recuerdos aciagos de la dictadura cívico-militar,

¹ Esta denominación se utiliza en el estudio comprendiendo *a priori* que, tal como ocurre con el conjunto anterior de poetas, se trata de un grupo diverso; el cual, pese a sus diferencias temáticas, estilísticas, territoriales, históricas, culturales y sexo-genéricas, comienza a publicar durante una época determinada (los años 2000). Respecto a las diversas pléyades contemporáneas de poetas en Chile, previas a la poesía chilena reciente, Andrés Morales (1997) comenta que: Superponiéndose una promoción tras otra, un grupo tras otro (y conscientemente no utilizo el término generación), es casi seguro que la vigencia de las distintas “oleadas” de poetas no logre definirse con transparencia o claridad. Si bien, es frecuente que coexistan distintas promociones, en Chile no parece existir una lógica o un carácter que permita diferenciar los aportes de unos y otros y la así llamada poesía joven reúne “peligrosamente” a un inmenso grupo heterogéneo del que la crítica nunca puede hacerse cargo con mediana responsabilidad y con aquella capacidad de orientación que alguna vez los lectores le exigieron para crearse a sí mismos un mapa de signos, claves o “entradas” a los distintos géneros. (1)

² La Profesora de literatura chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magda Leonor Sepúlveda Eriz, en su artículo “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición” (2010), denomina este grupo de autores/as como “poetas del 2000” (5), diferenciándolos de “los Náufragos”, conceptualización propuesta por el escritor Javier Bello (1972), y [...] “del conjunto de poetas que comenzó a escribir en dictadura (Raúl Zurita, Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, entre otros)” [...] (83). Cabe mencionar que Sepúlveda, junto con mencionar a Javier Bello, Matías Ayala, Andrés Anwandter, Germán Carrasco, Verónica Jiménez, Jaime Huenún, Alejandro Zambra, Armando Roa, Alejandra del Río, Marcelo Novoa, Kurt Floch, Rafael Rubio, Antonia Torres, Adán Méndez, Francisco Véjar, Cristián Gómez, Cristóbal Joannón, Juan Cristóbal Romero, Felipe Cussen y Yanko González dentro de los/as poetas que componen “la generación” de los 90s, plantea que dichos nombres

el proceso de transición a la democracia, la instalación de una economía de libre mercado, consolidada por la Constitución Política de la República de Chile de 1980; la desconfianza ciudadana hacia las autoridades e instituciones públicas, y la eclosión y *performance* constante de los movimientos sociales (gremiales, estudiantiles, feministas, LGTBIQ+) e indígenas en los núcleos urbanos más importantes del país. Respecto a este último punto, es pertinente mencionar que, en particular en el caso del Pueblo Mapuche, su demanda histórica se basa en la reivindicación de sus derechos territoriales, el reconocimiento constitucional y la defensa y preservación de sus costumbres, organización jurídica y tradiciones ancestrales; no obstante, el conflicto entre el Estado chileno y este pueblo, permanece activo y se ha intensificado con los años. Así pues, esta poesía recoge una inagotable fuente de temas en los que la dictadura, los afectos, el género, los feminismos, el conflicto étnico y el lenguaje, entre otros, cobran protagonismo. De forma paralela, en esta época comienza también la producción poética de una serie de escritoras mapuches que, “[...] mezclando saberes y formas tradicionales de empoderamiento femenino” (Miranda 3), han ingresado a la escena literaria para continuar con la tradición histórica del primer auge moderno de la poesía de este pueblo. Respecto de dicho proceso, Paula Miranda, en su estudio “Voces de mujeres mapuches en la poesía actual (2019)”, señala que

[p]rimero en la oralidad y luego en la escritura, la primera gran eclosión de la poesía mapuche en clave moderna y decolonial comienza con la aparición de *El invierno y su imagen* (1977) de Elicura Chihuailaf y *Horas de lluvia* (1977) de Sonia Caicheo, libros en los que ya se perfila la fuerza del contacto con la naturaleza y la reivindicación de la lengua mapuzungun, como formas de descolonización. A ellos se suman muy pronto, en 1989, Leonel Lienlaf y Graciela Huinao, con *Se ha despertado el ave de mi corazón* y el “La Loika”, respectivamente, coincidiendo ese año con el inicio de significativos procesos de autonomización indígena. Para la década del 90 irrumpe una gran cantidad de publicaciones mapuche[s], especialmente poéticas y antológicas. [...] (2).

Dentro este corpus de autorías femeninas de la poesía mapuche actual, Miranda menciona a Adriana Paredes Pinda (Osorno, 1970), María Isabel Lara Millapan (Comunidad de Chihuimpilli, Quepe, Comuna de Freire, 1979), Roxana Miranda Rupailaf (Osorno, 1982) y Daniela Catrileo (San Bernardo, 1987). Sobre estas poetisas, la autora propone que sus escrituras les permiten reintegrarse a sus identidades territoriales, familiares y culturales, pese a la influencia, dominación y silenciamiento de las tradiciones de la cultura mapuche por parte del estado chileno. Para llegar a la conclusión anterior,

no habían gozado, a la fecha de la publicación de su estudio, de la atención suficiente por parte de la academia y la crítica literaria chilena, pese a contar con innumerables distinciones.

teoriza acerca de cuestiones como la procedencia territorial, la noción de exilio y desarraigo, la tensión entre identidad mapuche e identidad sexo-genérica, el nacimiento de un “feminismo” de la diferencia, desde la perspectiva mapuche, y su relación con la lengua mapudungun. No obstante, aun cuando su propuesta resulta esclarecedora, Miranda olvida mencionar dentro de este grupo, compuesto por galardonadas poetas, a una figura que posiblemente constituye un espacio de encuentro entre la poesía chilena reciente y la poesía actual de mujeres mapuches: se trata de Ivonne Coñuecar, “[...] [quien] hace su aparición [en la lírica chilena], proponiendo formas de subjetivación y desubjetivación a partir de construcciones específicas sobre el género y el sexo, la memoria, la etnia y el territorio geográfico-corporal” (Moraga-García 265).

Ivonne Andrea Coñuecar Araya (Coyhaique, 26 de septiembre de 1980) es una escritora, poeta, periodista, editora y tallerista chilena, de origen mapuche-huilliche, oriunda de la Patagonia chilena, que ha desarrollado una prolífica carrera desde finales de la primera década del siglo XXI en adelante. Su obra —que se caracteriza por la presencia de una voz narrativa femenina que habita de forma consciente la palabra y usa el lenguaje como un proyecto catártico que tiene por objeto sobrevivir a una memoria atiborrada de tragedias— está compuesta por los poemarios *Catabática* (Jabalí Editoras, 2008), *Adiabática* (Ediciones Kultrún, 2009), *Chagas* (Editorial FUGA, 2010), *Patriagonia* (LOM Ediciones, 2014) —trilogía que incluye los poemarios *Catabática*, *Adiabática* y *Anabática*—, *Trasandina* (Ñire Negro Ediciones, 2017) y la novela *Coyhaiqueer* (Ñire Negro Ediciones, 2018). Junto con lo anterior, hay que mencionar la inclusión de la obra de Coñuecar en numerosas antologías poéticas, entre las que destaca el texto *Kümedungun/Kümewirin: antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)* (LOM Ediciones, 2011), editado por Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga-García, y traducido al mapudungun por Jaqueline Caniguán; y el recibimiento de una larga lista de galardones, uno de ellos, tal vez el más importante, el Premio Municipal de Literatura de Santiago (2019) por su novela *Coyhaiqueer*. La obra de Coñuecar no debe pensarse aislada, ya que su escritura se emparenta con las diversas oleadas de poetas chilenos que comienzan su publicación durante la última década del siglo XX y la primera década del siglo XXI, la poesía actual de mujeres mapuches y las nuevas voces latinoamericanas que irrumpen durante los 2000 en la lírica del continente, reinstalando las categorías de cuerpo, territorio, indigenismo, memoria, diversidad y disidencia sexual.

Considerando que la crítica literaria ha prestado bastante atención a *Patriagonia*, o a uno de los poemarios que componen dicha trilogía³, es que se ha optado

³ Sobre *Patriagonia* (2014) se han desarrollado numerosos estudios académicos. Entre ellos destacan los artículos “La dignidad del desamparo: la poesía de Ivonne Coñuecar” (2016), “*Catabática*: cartografías de subjetividades fronterizas” (ambos de Fernanda Moraga-García),

en este trabajo por estudiar el texto *Trasandina* (2017), cuyo contenido se relaciona con el traslado de Coñuecar a la ciudad de Rosario (Argentina), hecho relevante para la comprensión de la obra, y que se adecua a la categoría teórica escogida para el análisis: *la doble voz*.

En el presente artículo, se analiza la obra *Trasandina* (2017) de Coñuecar, con el propósito de analizar de qué forma los conceptos *niña, madre, cordillera, trasandina* e *Ivón*, entre otros, subyacentes en el mensaje global proferido en el texto, configuran una identidad movедiza, desarraigada y en crisis, en la voz del sujeto lírico enunciatador, que contempla su pasado, en particular, la infancia, con el fin de reencontrarse, reconociendo en dicho proceso su *patria verdadera*. Utilizando el concepto de *la doble voz* descrito por Alicia Genovese en su texto *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (1998), se propone como hipótesis del estudio que, en primer lugar, la voz que habla en *Trasandina* está escindida por una doble identidad temporal (pasado/niña-presente/mujer) y una doble posición de enunciación respecto al espacio físico (infancia/tránsito-aduldez/desarraigo). En segundo lugar, en el estudio se afirma que dichas dualidades contenidas en el discurso del yo lírico también constituyen dos posicionamientos frente al mundo ficticio propuesto en la obra: 1) mudez (negación del habla) y 2) autorreferencia (negación del temor a decir).

2. LA DOBLE VOZ: UNA HERRAMIENTA DE ANÁLISIS LITERARIO PARA VOCES QUE HABITAN LOS BORDES

La poeta y ensayista argentina Alicia Genovese (Buenos Aires, 1953) en su texto *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (1998) propone el concepto de *la doble voz* como una categoría de análisis literario para la emergencia de textos producidos por poetisas mujeres (Irene Gruss, Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, Tamara Kamenszain, María del Carmen Colombo) en Argentina a partir de la década del 80. Para la formulación de dicha herramienta epistemológica, Genovese recorre una panorámica que revisa los postulados teóricos presentes en las obras de autores/as como Gilbert, Gubar, Showalter, Ludmer, Ostriker, Deleuze, Guattari, Spivak, Foucault, Barthes, Kristeva, Benveniste, Bajtín, De Lauretis, Irigaray, Cixous, tomando como ejemplo para su fundamentación las obras de Rosario Castellanos (1925-1974), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), Alfonsina Storni (1892-1938), Delmira Agustini (1886-1914)

“Patriagonia, de Ivonne Coñuecar. Revuelta geopoética de cuerpo/territorio” (2020) de Kemy Oyarzún Vaccaro, “Devenir Pat(ri)agonia: cuerpo y patria en la poética de Ivonne Coñuecar” (2020) de Natalini Aixa Valentina, “Reseña de “Adiabática” de Ivonne Coñuecar” (2009) de Daniela Acosta Belaunde, y la tesis para optar al grado de Magíster en Literatura *Identidad social en Patriagonia de Ivonne Coñuecar* (2015) de Isabel Amor Alfaro.

y Gabriela Mistral (1889-1957). De este modo, Genovese presenta el concepto de *la doble voz* como un diálogo multifocal —a la vez interdiscursivo e intertextual— que se presenta en la *emergencia* de textos escritos por mujeres poetas, particularmente a partir de la década del 80 en la República Argentina. Al respecto, la autora señala:

¿Segunda voz camuflada en la primera voz? ¿Texto ilegible acomodado o sobrenvenido en medio de un texto legible? ¿Texto ideologizado por un discurso feminista? Más allá de la posible pero lejana impregnación con el feminismo, cuyo discurso estuvo obturado en la Argentina durante los años de dictadura militar. [...]. [E]s la voz de un sujeto que va creando un discurso al tener que reescribir y sobrecribir el discurso social que la ha marginado con la fuerza de transmisión e impronta que implica la inscripción social. [...]. En los textos, sin embargo, puede leerse una voz. Más precisamente una segunda voz afinada al escribir, que da otro sentido a la primera, que organiza la textura del texto, como una voz de contralto que no sigue las notas de la melodía principal, del *mainstream* o corriente central, pero una voz que da cuerpo, un cuerpo extraño que marca desde su biología (entendida como una compleja estructura corporal y libidinal) y desde su posicionalidad dentro de una cultura (Genovese 16).

Ahora bien, como la misma Genovese deja en claro en su estudio, *la doble voz* es un constructo que puede aplicarse a otros contextos de producción, obras y autorías que manifiesten una voz escindida por más de un sujeto/mensaje/propósito simultáneamente. Pese a su cercanía conceptual con el dialogismo bajtiniano y la heteroglosia, *la doble voz* surge por necesidad en el sujeto lírico enunciador y no debe leerse como un fenómeno estrictamente lingüístico, sino emotivo, profundamente ligado a la cultura y al contexto de producción de la obra y, en consecuencia, estrechamente vinculado con la intertextualidad y la posición de enunciación del sujeto que habla:

El discurso de la doble voz como discurso de mujer se gesta al gestarse como voz de un sujeto silenciado cuya subjetividad no se reconoce en la versión literaria masculina sobre su subjetividad, ni en aquella subjetividad masculina que adopta, en un mecanismo de doblaje, la voz femenina. [...]. Es también el intento de una resemantización que horada el discurso masculino, que va dando origen a una formación discursiva inestable y que desde su inestabilidad desconcierta y proyecta un nuevo imaginario (18).

El silencio del que habla Genovese es parte del yo poético de *Trasandina*; mas descubrir cómo dicho silencio se transforma en palabra y la palabra en un universo de ficciones múltiples, es más importante que indagar en las motivaciones que dan lugar a su origen. Entonces, importa menos comprender si es el discurso masculino, el discurso antifeminista, el discurso imperialista, el discurso conservador y heteronormado

o el discurso racista y antindígena contra el que se rebela y contra el que emerge la *dobles voz* en la obra, que reconocer las características de las diversas identidades que mediante esta categoría pueden leerse en el texto. “La palabra, silencio que amarrado lucha” (Coñuecar 17) es un medio de expresión fundamental en *Trasandina*, pues con ella el yo poético hace frente a las calamidades que surgen desde su interior, desde su memoria, emprendiendo un viaje que enunciará voces errantes, que no son Coñuecar, que no pertenecen a una mujer, sino a muchas.

3. *TRASANDINA*: UNA OBRA QUE EXPRESA EL DESARRAIGO

Trasandina es una obra construida, desde su título, a partir del concepto de *frontera*. Además, desde el inicio, con la frase: “Derretirse o quebrarse [...] Jamás inmóvil” (16), Coñuecar diseña un periplo textual, siguiendo un límite imaginario o real que determina una posición de enunciación apátrida, incluso en la escritura. Los poemas presentes⁴ en la obra no contienen títulos, sino números: cifras que delimitan una cronología que sirve de guía para que quien lea no se detenga ni se desoriente en el transcurso del viaje. A pesar de lo señalado, la poeta orienta al lector al dividir la obra en dos segmentos. La primera parte consta de treinta y seis poemas, en los cuales mayoritariamente se propende a la versificación libre, y la segunda de tres (37, 38, 39), cuyo primer texto es una prosa compuesta por nueve partes⁵. *Trasandina* puede leerse como un testimonio, una crónica o narrativa del “yo” que permite a los lectores conectarse con las ficciones⁶ de una *dobles voz* que, desde una posición desarraigada, expresan su sentir mediante el uso de la lírica⁷. En este contexto, viene al caso recordar lo que indica Patricia Espinosa (2017) respecto a la voz que habla en *Trasandina*:

⁴ Es importante señalar que como los poemas del texto están escritos en primera persona del singular, en la obra predomina la actitud carmínica; no obstante, como Coñuecar juega con diferentes voces de enunciación y objetos líricos, se identifica con fuerza también la actitud apostrófica.

⁵ Coñuecar utiliza números romanos para diferenciar cada uno de los segmentos del poema.

⁶ Se usa este término para marcar la diferencia entre la poeta y el hablante lírico. Si bien, se comprende que existe una relación entre la experiencia vital de la autora y el contenido del texto, de ninguna manera se puede homologar todo lo expresado en el poemario con la biografía de Coñuecar.

⁷ Es preciso señalar que, debido a la extensión de la obra, para efectos de la comprobación de la hipótesis planteada en este artículo se han tomado solo algunos poemas del texto. En este sentido, la mayoría de las citas aquí extraídas pertenecen a los poemas: [2], [3], [4], [5], [6], [7], [8], [13], [36] y [37]. Lo anterior deja fuera del análisis una serie de temáticas que

A través de una primera persona, la voz femenina experimenta una vida arruinada y un suplemento, la sobrevivida, otorgada por la escritura y la autodeterminación para ir más allá de la destrucción. El yo lírico, de tal forma, opera como una matriz que aglutina, a lo menos, seis núcleos de sentido: infancia, violencia, corporalidad, escritura, sobrevivencia y arraigo/ desarraigo. Sin duda, aunque terminarán jerarquizados, infancia, escritura y nomadía conforman el eje de la voz que lleva este poemario⁸.

Si bien en este estudio se comparte la hipótesis de Espinosa que entiende el yo lírico de *Trasandina* como un sistema enunciativo que agrupa diferentes temáticas de la obra, se propone aquí una estructura mixta que considera una doble identidad temporal (pasado/niña-presente/mujer) y una doble posición de enunciación (infancia/tránsito-adulthood/desarraigo) respecto al espacio, sobre la base de conceptos reiterados: *niña, madre, cordillera y trasandina, Ivón*, entre otros. Es preciso enfatizar que dicha segmentación no implica que la escritura de *Trasandina* sea estática; muy por el contrario, Coñuecar utiliza a su favor los recursos literarios de analepsis y prolepsis y se mueve hábilmente por diferentes escenarios, sensaciones y lugares de enunciación aun dentro de un mismo poema. En relación con lo anterior, hay que señalar que el uso de la cordillera de los Andes como el símbolo más importante del texto —que tal vez indica una separación geográfico-temporal (Chile/pasado-Argentina/presente) en la vida de la poeta— no es casual y podría relacionarse con el cambio de domicilio de Coñuecar durante el año 2016 a la ciudad de Rosario⁹. En este sentido, y a fin de

enriquecen la obra como la violencia, el amor y el feminismo que, no obstante, escapan del objetivo de este estudio.

⁸ El texto titulado “Entre el desarraigo y la reformulación de la memoria” de la crítica literaria y académica del Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile, Patricia Espinosa, corresponde a una crítica sobre el libro *Trasandina* (2017) hecha para la revista Palabra Pública de la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, cuyo formato de publicación no cuenta con páginas numeradas.

⁹ Para comprender el contexto de producción de la obra objeto de análisis en este artículo es importante conocer el testimonio de Coñuecar sobre su salida de Chile y su arribo a la ciudad de Rosario. A continuación se presenta algunos fragmentos del artículo “Yo no soy viajera, yo escapé de Chile” escrito por la misma autora y publicado el 25 de octubre de 2019 en el diario argentino *Página 12*: A los treinta y cinco años llegué a Rosario. Con mi novia —ambas pueblerinas de Coyhaique— planificamos dos años el escape, luego de ver nuestra región destruida por el terrorismo del gobierno anterior de Piñera, un escenario como el que hoy se vive en todo Chile. Cuando llegamos a Argentina, no sé por qué y de modo inconsciente, nos cortamos el pelo muy corto, creo que era nuestro modo de limpiarnos de Chile. Vendimos todo, nos trajimos a nuestros gatos. Dormimos días. [...] Es tristísimo hablar mal de tu país. Son cuatro años en Rosario y he aprendido a quedarme callada y a encontrar un lugar, luego

acentuar la relevancia del lugar de enunciación en la obra de Coñuecar, resulta pertinente recordar lo que Laura Scarano (1997) indica sobre la “voz *de* y *en* la escritura”, hipótesis sobre la subjetividad en el discurso literario entroncada con la noción de *doble voz* de Alicia Genovese:

Voz *de* la escritura porque ésta adquiere un nivel de autonomía significativa imposible de ignorar: la escritura nos habla y en esa parábola que traza en su interacción con el lector construye su propia voz. Pero también hablamos de la voz en la escritura, no como una implantación “contranatura” de una determinación extratextual, con sus bordes biográficos o empíricos, sino como articulación de un “lugar” desde donde ese autor, su historia y su cultura construyen una voz contextualizada, con categoría semiótica e institucional (13).

4. EL PASADO: UN LUGAR DE TRÁNSITO EN EL QUE PREDOMINA LA MUDEZ

“[...] Vivir en los bordes y en las fronteras, mantener intacta la propia integridad e identidad cambiante y múltiple es como tratar de nadar en un nuevo elemento, en un elemento ‘ajeno’ [...]”.

Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*.

Desde los primeros poemas de la obra, la voz que habla en *Trasandina* regresa al pasado con el fin de declararse ajena a cualquier patria. En este marco, su identidad nómada hace acto de presencia, no sin antes caracterizarse tal como una cumbre, altiva y maciza: “[...] yo no me escapo, peregrino [,] yo soy cordillera, siempre estoy” (Coñuecar 18). La palabra entonces funciona como un mecanismo discursivo en el que la subjetividad remueve la memoria acallada por el tiempo y hace aflorar aquellos recuerdos espantosos del hablante lírico:

de pasar por terapia en la salud pública, donde pago solo con mis impuestos, y que en Chile tendría que invertir algo de quince mil pesos argentinos mensualmente. No podía creer que la salud fuera pública y gratuita, hasta sentí culpa de usarla. Nunca nadie me ha hecho sentir culpable, he sentido a Rosario como una ciudad de inmigrantes.

[...]
 estuve paralizada
 antes que descubriera
 los límites de la jaula
 mis monstruos en su jauría
 y la madera del ataúd
 [...]
 notaron que no hablaba
 me estremecieron
 hasta que abrí la boca
 y salió solo aire.
 Había gritos en mi cabeza
 que me hicieron pensar que decía
 pero mi boca estaba cerrada
 [...]. (Coñuecar 19)

La prisión en la que se encuentra el sujeto lírico es un escenario recurrente en la obra. Para salir de ella primero hay que reconocer su existencia, hay que identificar sus límites; aun así esta conciencia cautiva sobre el hecho no garantiza su huida, puesto que se trata todavía de un espacio confuso, inexplicable... ¿La palabra podrá hacerla salir?

Situar el pasado como un tiempo ingrato está lejos de ser una táctica de la poeta para continuar con la escritura del texto, mas sí una necesidad de su yo lírico. Son evocaciones de una época tortuosa, entremezcladas con sueños y pensamientos en los que el malestar es constante: “tumbada en la electricidad/marcan ritmos en mis sueños/ latir es romperse/presión en la garganta/un corazón mortal dijeron/los sustos que te dará [...]” (20). Mudez es el ayer, mudéz es el miedo, mudéz es la soledad. La figura del abandono adquiere protagonismo en la escena, ¿quién la abandonó? Es una mujer, ¿será su *madre*?¹⁰ Sí, lo es: “[...] pensé en aquella mujer que me abandonó/ entonces madre, le dije/acá es donde todo acaba” (23). La figura de la *niña*, una niña transformada en mujer, irrumpe con fuerza. ¿Acaso esta voz adulta anhela reencontrarse con ese pasado doloroso para hallar su patria? El ritmo del relato es vertiginoso, de niña a mujer, de mujer a niña; sin embargo, en ese deambular frenético y performativo de su memoria, la idea de mencionar el nombre de su *madre* —a quien parece dirigirse— otorga una pausa; empero no se trata de una sin importancia, pues encubre una condición que

¹⁰ Los últimos versos del poema [36] vinculan explícitamente los conceptos de *muerte* y *madre*, que se suman al de *abandono*, enunciado anteriormente. En este sentido, es preciso indicar que, pese a que leer *Trasandina* como una obra autobiográfica constituye una hipótesis plausible, la información recolectada por este artículo no consiguió indagar en la historia personal de Ivonne Coñuecar y su madre.

podría eclipsar para siempre su recuerdo: “[...] si te nombro desaparecerías” (24). No obstante, como se indicó al inicio del análisis, esta doble identidad temporal y posición de enunciación solo sirve de tránsito, y en ningún caso es lineal, sino rizomática¹¹, ya que si el lector se devuelve algunas páginas¹² podrá notar que la voz adulta se olvida de la infante y transmite con creces una renovada posición frente al mundo, la autorreferencia: “no puedo ser sino autorreferente/la mudez escondió mi ego/la sordera procuró humildad/pero hablé y esta soy yo/a ambos lados de la cordillera/me extingo, me muerdo, me como, me muero [...]” (21). Al hablar el sujeto poético destruye una parte de su ser, elimina una faceta violentada. A partir de este cambio de actitud no queda más opción que exaltar lo que queda del yo. El sujeto lírico enmudeció al miedo para decir hasta el hartazgo todo lo que dentro tiene guardado. ¿Por qué alude a la sordera? ¿Quién ha dejado de escuchar?

La infancia es un lugar al que se debe volver cada cierto tiempo para reencontrarse, ya que, aunque esté plagada de visiones horribles, refleja la historia de este sujeto lírico y se descubre como un espacio metafísico de desahogo para el yo; empero, además, porque en dicho reencuentro consigo misma (“doble voz”) dilucida el conflicto más importante que presenta esta *trasandina*, el desarraigo: “siempre seré una niña/la infancia será siempre mi patria¹³/la infancia será siempre mi historia/la obra gruesa, mi no lugar/el destiempo [...]” (25).

5. DE LA NEGACIÓN DEL HABLA A LA AUTORREFERENCIA

Coñuecar trasciende la mudez (infancia) y arriba a la autorreferencia (adulterez). Sin embargo, esta última no alude a un sujeto único, ya que esta identidad también es múltiple. Si en los versos anteriores la primera voz dominaba, recordando un pasado sombrío, la segunda voz ahora ingresa con fuerza en el relato y añade a este la noción de lo femenino. Usando la primera persona del plural “nosotras”, exhorta a todas aquellas viajeras, fronterizas y apátridas, a enfrentar, en conjunto, su destino. Cada mujer es un espejo; heterogéneo reflejo del que emana una misma historia. En este recorrido, rebosante de tragedia, por la sangre, por las raíces, se trasciende el umbral de la corporalidad, se difumina, no importando ya de dónde se viene o cómo uno se llama. Las residentes de los bordes, pese al exilio en que se encuentran, comparten un relato entrañable, que en un ejercicio dialéctico en el que se funden los opuestos,

¹¹ Terminología utilizada por por los autores franceses Gilles Deleuze (1925-1955) y Félix Guattari (1930-1992) en *Capitalisme et Schizophrénie* (1980).

¹² Aquí me refiero en específico al poema [4].

¹³ Este verso recuerda a la frase “la verdadera patria del hombre es la infancia” del poeta y novelista austríaco Rainer Maria Rilke.

trasciende la vida y la muerte: ¡ni embrión ni sepulcro! La eternidad está presente. En cada una de ellas se escucha una voz y en cada voz retumba la de una de ellas. Es momento de un cambio, de horadar al sujeto desmembrado y yermo; mirar hacia adentro exige desprenderse de uno mismo. Así, a modo de una verdadera declaración de principios que procura la salvación, profiere:

Nosotras, que no tenemos nacionalidad

cavemos otro túnel adentro nuestro
 o aprendamos a volar
 es tiempo de habitarnos
 crucemos la frontera
 hasta eso que late
 cambiemos nuestros nombres
 o intercambiémonos
 yo tendría tu cuerpo y tú el mío
 olvidaríamos lo amniótico, el epitafio,
 la aridez de la tierra en la boca
 el ruido del agua, el dolor de las raíces
 la mirada de la despedida
 y desdoblarse
 [...] (26).

El último verso del poema citado no hace más que confirmar que la hipótesis que se defiende en este artículo tiene sustento en la obra. En los próximos versos se aprecia la irrupción de una segunda voz, que ahora agrega también al relato la cuestión étnica. Las palabras *patria*, *frontera*, *cordillera*, *trasandina* devienen entonces en la conformación de una identidad movедiza que se desplaza por pueblos y naciones que como el mapuche han permanecido al borde de una primera voz: “[...] soy tu Siria, tu Palestina, tu Wallmapu/tu isla para que te refugies/una patria de ambos lados [...]” (26).

Es preciso añadir que, aunque de acuerdo al corpus de textos con el que Genovese planteó *la doble voz* como categoría teórica, la segunda voz emergía “[...] en el momento en el que [...] [entraba en conflicto] [con] el obstáculo impuesto por la circulación del discurso masculino, sea como enunciado social o literario” (Genovese 33), esto no se evidencia explícitamente en los versos de Coñuecar, ya que la *doble voz* aparece constantemente en la obra para establecer un diálogo entre la voz de la niñez¹⁴ (pasado/tránsito) y la voz de la adultez (presente/desarraigo).

¹⁴ En el poema [13] se califica la niñez con el epíteto de *monstruo*, lo cual pone en evidencia que dicha etapa resulta problemática para el sujeto lírico.

6. POEMA [37]

El poema que da inicio a la segunda parte del libro se llama [37] y es el más extenso de *Trasandina*. Se trata de una escritura en prosa que bien podría recoger las experiencias de una vida entera. La afirmación anterior no solo se vuelve interesante por el contenido de epígrafe de Hélène Cixous con el que inicia: “¿Quién eres? Lo sé cada vez menos. Renuncio” (61); sino también debido a que durante el año de la publicación de esta obra, Ivonne Coñuecar cumpliría treinta y siete años. Nuevamente la figura de la *niña*, pequeña insomne estampada en una vieja fotografía, hace acto de presencia, volviéndose una imagen repetitiva que la narradora observa. Es ella con quien establece diálogo. ¿Quién es? Una persona que se reencuentra una y otra vez; ¡es el pasado devastador que habla con voz propia! En un bosque patagónico, en una casa azotada por los vientos, mirándose al espejo:

Toda niña y toda mujer¹⁵ conocí tu silencio y ese túnel, la caída, la niña, el tren hacia ningún lado, las estaciones, la náufraga. Hay un bosque al que doy la espalda y mi casa es sombra. El viento revuelve la soledad. El viento se lleva mi casa. He quedado sola y en la comisura de tus labios mi dedo vaga como por una vieja fotografía. Ese deseo sólo ocurre con una imagen, como de un jardín y tu oscuridad (61).

Tal como se aprecia en el fragmento anterior, la segunda voz (adulter) es la que narra y la primera (infancia) se ha transformado en una imagen, un recuerdo, con el cual establece diálogo. La segunda parte del poema continúa el mismo procedimiento interdiscursivo, mas ahora no es la *niña* la figura que predomina, sino la *ausencia*, representación estrictamente vinculada con el concepto de *madre* enunciado en los poemas precedentes. Aquí se abre un plano:

Ella necesitaba un indicio de maternidad. El monstruo se llamó ausencia. En su pieza un clóset con olor a naftalina. Me detenía en su ropa, sus sombreros, sus cinturones, sus joyas. Nunca jugué a vestirme como ella, una vez lamí la naftalina, me pareció que podía ser dulce el sabor del abandono (62).

Madre simboliza *abandono*, una imagen desgarradora del pasado que, como el hablante lírico expresa en la tercera parte del texto, tiene derecho a borrar. En este

¹⁵ El uso del pronombre indefinido “toda”, desde el psicoanálisis lacaniano, sugiere un intento de Coñuecar por disolver la idea del sujeto único y proponer la noción de sujeto fragmentado en la obra. No obstante, desde la ginocrítica, difuminar al individuo inmerso en la subjetividad femenina puede leerse como un llamado a entender la experiencia de desarraigo como una historia común para las mujeres en el contexto del entramado patriarcal.

marco, irrumpe en su reflexión el recuerdo de la violencia física y psicológica, una auténtica tortura, experimentada durante la niñez: “Su estadía dependía de la cantidad de gritos y los golpes que cerraban el plano de nuevo” (63). Es una infanta quien toma la palabra: “Los niños perdonamos demasiado” (63). Por sus heridas brota el mensaje. Episodios de angustia que se perpetúan a modo de trauma en la adultez. Aunque no se puede confirmar, es posible inferir que la *madre* es en torno a quien gira el relato en la parte IV, pues se narran los actos de una mujer adulta que, así como se explicaba en la sección anterior, inundan de dolor la psique del sujeto lírico. *Madre, ausencia, abandono*, trilogía asociada al fuego, al odio, al destierro. La infancia finaliza en ese preciso instante en el que los padres nos decepcionan, y la adultez comienza cuando su recuerdo nos sabe amargo: “Las quemaduras en la planta de los pies, en la cara, la espalda, el cuello me enseñaron a vivir y en otro plano los sueños. Así nació la deuda de venganza” (64).

En este contexto, la parte VI expone una experiencia en la que la sexualidad infantil aparece vinculada a la idea del incesto. Establecer conjeturas es fácil, sin embargo, el monólogo interior no permite certezas, tampoco la lírica. ¿El recuerdo evoca el abuso sexual en contra de un infante?, ¿el despertar sexual de una mujer?, ¿una acusación infundada que obliga a un exilio forzado? Lo que es claro es que dicho relato trata sobre mujeres y que estas no son desconocidas. ¿Cómo leer finalmente el concepto de *madre* en esta historia? Coñuecar entrega algunas señales que dilucidan el conflicto:

Hubo mañanas que desperté en su cama. Su torbellino de odio se apaciguaba. Jugaba a la madre. Despertaba pidiendo ser cualquier madre y una de las pequeñas manos era guiada por la mano del incesto. Quería el olfato, que la lengua no diga, que salga de mí y busque la entrepierna. Una mujer se tocaba sin poder descifrar signos. Sí, era una mujer. [...] Con los años la injuria encontró un nombre, después de tanto verbo se cerraron las palabras y quedó un nombre. Se quitaron las huellas y las evidencias. Se cerró el caso, pero todo es verdad, la insoportable verdad que nos expulsa a otro país. Borrar pasado, rasgar el cuerpo, suprimir palabras, endurecer entonación, aceptar que madre yo no. Quitar la raíz. Madre tú no (66).

Finalmente, resulta adecuado aludir a las siguientes equivalencias presentes en esta última parte de la obra: *Madre* = abandono + violencia; *niña* = soledad + trauma; pasado (infancia) = tránsito; adultez = desarraigo.

La doble voz reside en la palabra del sujeto lírico y con esta hace frente a la adversidad. Con madre o sin madre, desde Coyhaique o Rosario, los versos finales que Coñuecar presenta disuelven el problema del desarraigo y comprueban que esta *trasandina*, en el encuentro consigo misma, obtiene su *patria verdadera*: “[e]scribí porque le gané al odio, conquisté la soledad [...] [y] me volví invisible a la muerte” (69).

8. TRASANDINA COMO UNIVERSO DE FICCIÓN DONDE HABITA LA DOBLE VOZ:

En el análisis previo a este apartado del artículo se ha intentado dar cuenta de cómo mediante una doble identidad temporal (pasado/niña-presente/mujer) y una doble posición de enunciación del sujeto lírico respecto al espacio (infancia/tránsito-adulthood/desarraigo) puede leerse el fenómeno de la *doble voz* en la obra de Coñuecar. No obstante, en pos de explicar la importancia del contexto de producción y el posicionamiento ideológico que asume la poeta en el texto, tal vez se haya olvidado destacar como tema del análisis el universo de ficción presente en el poemario. Ya se dijo antes que establecer una analogía absoluta entre la historia vital de la autora y las voces de las mujeres que, como personajes de ficción, hablan y callan en la obra, es un error si se busca comprender el texto. *Trasandina* existe por sí sola, como manifiesto de un yo femenino, en franco proceso de desterritorialización, y de cuerpo desmembrado; igualmente, las múltiples identidades que la componen. Este universo de ficción está constituido primeramente por la voz que asume el yo poético. Esa voz siempre es la de una mujer adulta. Por más que recuerde con vehemencia su infancia. Por más que recuerde..., conserva un nivel de reflexión que escapa a los/as niños/as. Quien lee el texto gracias a esta voz conoce una historia que no parece tener principio o fin, y que no entrega nombres propios a los personajes que la componen, sino que los expresa mediante conceptos: *niña, madre, cordillera, trasandina, Ivón*¹⁶, entre otros. Todos aparecen en la obra. No obstante, la importancia que a cada uno de ellos se le asigna no es la misma, existen jerarquías. En este contexto, Malú Urriola destaca dos: “[l]a madre y la niña como personajes donde se libra una guerra de amor y hambre y del odio, como saldo de una herida (6). Esta “herida” —nudo del texto— que atiborra al hablante lírico de imágenes espantosas, es un dolor que se lee profundo en su psiquis, y es el contenido del silencio que en el libro se materializa en palabra, y esta, a su vez, en lucha. La versificación siempre es libre, porque el tiempo, en que se entregan los mensajes, en que se retratan las acciones, en el que emergen las voces, también fluye libremente. Con esta afirmación no se pretende negar la hipótesis de este artículo, pues la clasificación entre hechos pasados y presentes es clara en el texto; pero el orden de

¹⁶ El nombre de “Ivón” aparece en el poema [39], el último texto del libro. La voz femenina del sujeto lírico dialoga con “Ivón” y pone en evidencia que, pese a ser identidades diferentes, ambas son parte de un todo, y que se necesitan para ganarle al desarraigo. Tal vez, en la obra, “Ivón” siempre sea la única voz que está detrás de la que narra: [...] “yo arrastraba tus cadenas Ivón/ tomaba tus caderas/ te enseñé a estremecerte para salvarte/ y escuchaba las risas/ maquillaba tu rostro de víctima/ yo supe dar belleza al desastre” [...] (71). Los traumas, la violencia, el exilio, todo el recorrido vivido por un yo y su otro yo, inseparables que, únicamente mediante la escritura, pueden coincidir.

los poemas no establece dicha distinción. En este sentido, los textos que componen la obra se pueden leer independientemente, aunque es claro que algunos funcionan como extensión de otros. Cabe señalar que esta libertad no es implica caos ni corriente de la conciencia. Cada palabra tiene una importancia mayúscula. Cada palabra ha sido milimétricamente pensada. Nada está puesto al azar. Este universo está compuesto por visiones, recuerdos y afirmaciones presentes que encubren una multiplicidad de temas: la apatridia, los traumas de infancia, “el monstruo de la niñez”; la dictadura de Pinochet, la identidad mapuche, la sororidad, el exilio, la corporalidad, la soledad, “el monstruo de la ausencia”; la posibilidad de olvido y la muerte, que constituyen, como idea principal, una “doble vida”¹⁷; ¿dónde irrumpe la *doble voz* en el texto? Siempre está presente. Malú Urriola, alude a esta misma idea cuando indica que

[d]ebajo de la autora, debajo del hablante poético hay un hablante en segunda persona que ficciona un diálogo, una auto referencia y al mismo tiempo un alejamiento de la mano que escribe, más abajo, está Ivón, que no es la autora, en una situación de inferioridad o alteridad rememorando a Pizarnik, y al mismo tiempo supeditada y desarraigada de un nombre que la nombró antes: La madre (6).

Lo que plantea Urriola es cierto. Es verdad que la primera voz, la del yo lírico, establece continuamente un diálogo consigo misma que se deja ver explícitamente en algunos pasajes del texto. Un ejemplo es la frase final del poema [31]: “ella continúa ahí cuando abro mis ojos” (54). Este mecanismo discursivo de disociación del sujeto lírico también se aprecia más adelante. Otro ejemplo sería la última estrofa del poema [33], texto en el que el hablante lírico manifiesta sentirse perseguido permanentemente por una sombra que controla sus pasos y palabras: “y qué si le dijera que estoy arruinada/que mi desperfecto tiene que ver con la esencia y la raíz/que una ciudad nueva no puede/que los exilios están cansados/que soy yo quien va tras la sombra” (56). Como se puede observar tras la lectura, es claro que esa imagen tétrica vestida de mujer, esa figura oscura, ese “tú”, que no la deja progresar, en otra forma inmaterial también es ella; por eso es imposible de obliterar. Lo interesante de esta última estrofa es que se esbozan las razones que abaten al sujeto lírico, y tienen que ver con sus orígenes. Se ha dicho antes, *madre* es un concepto que, a lo largo de la obra, simboliza tragedia. Se sabe que *niña*, *cordillera*, *trasandina* e *Ivón*, en cierta medida, son una segunda voz, camuflada, del yo poético, ¿*madre* podrá serlo también? Quizás el poema [35] permita dilucidar esta cuestión. Este texto puede leerse como una reflexión del hablante lírico. La mujer que toma la palabra deja en claro que jamás ha necesitado de una progenitora que le dijera antes qué hacer con su vida, aunque estuvo sola siempre supo

¹⁷ Expresión utilizada en el poema [26].

hacia dónde dirigirse, ¿necesitó de una madre? “[...] [A] mi (sic) ninguna mujer tuvo que decirme nunca qué hacer/yo lo supe desde pequeña/de un modo que no imaginas/cuando decidí ser mujer/ya había una madre dentro de mi (sic)” (58). *Madre* no es una de las segundas voces que asume el yo lírico. La mujer que habla en el texto señala que, por autocuidado, debió crear una *madre* en su interior¹⁸. Esto es metáfora..., debía protegerse, debía salir al mundo sin necesitar de nadie, debía crear una coraza, porque estaba sola. Pero ese “otro” (la *madre*, el concepto al que se refiere constantemente), al que recuerda con zozobra, entre imágenes aterradoras que exteriorizan un desamparo, está muy lejano, y no es ella misma. Estuvo, está huérfana, en esta lóbrega soledad la muerte aparece como una opción plausible con quien dialogar, pero, pese a que sucumbir puede resultar seductor por momentos, no se dejará vencer por sus ardides:

[...] la muerte me seduce
 como una chica de la fiesta
 que me acompaña sin saber mi nombre,
 y le pido que entre en mis entrañas
 sin raíces que cortar, que no tengo ya nada,
 ella obtiene de mi (sic) lo que necesita
 nombra a mi madre
 nombra mis hermanos muertos
 dice, yo sabía que dirías esto,
 dice
 no tienes a nadie, excepto leves gemidos
 no tienes familia, excepto apellido
 no tienes dinero, te vendes al mejor postor
 no te alimentarás, tragarás el vacío,
 le digo que me vengaré [...] (60).

Hélène Cixous, en el libro *La Risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura* (1995), plantea que el pensamiento y la cultura han funcionado siempre en torno a

¹⁸ Esto recuerda a lo planteado por Hélène Cixous sobre la presencia *de* y el vínculo eterno *entre* la madre y la niña:

En la mujer siempre existe, en cierto modo, algo de «la madre» que repara y alimenta, y resiste a la separación, una fuerza que no se deja cortar, pero que ahoga los códigos. Al igual que la relación con la infancia (la niña que ha sido, que es, que hace, rehace, deshace, en el lugar donde incluso se otea), la relación con la «madre» considerada como delicias y violencias tampoco se corta. [...] la parte de ti que entre ti te espada y te empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada, La madre perdida. La eternidad: es la voz mezclada con la leche. (56)

dicotomías; así pues indica que “[e]n todo (donde) interviene una ordenación, una ley organiza lo pensable por oposiciones (duales, irreconciliables; o reconstruibles, dialécticas” (14). Dicha afirmación le permite a Cixous proponer su tesis acerca del dominio de lo masculino, del logocentrismo, el falocentrismo, en particular por sobre la mujer y lo femenino (el Otro). La mujer, que también encuentra similitudes con lo *extranjero*, lo *no-blanco*, lo *no-occidental*, ha sido desterrada, “dormida”, y asesinada por dicho poder. La dialéctica del amo y el esclavo parece ser la más adecuada para interpretar dicha reflexión. ¿Esto se observa en *Trasandina*? Claramente existe una bifurcación, un mensaje multifocal en el discurso del hablante lírico; una tras otra se van articulando las voces del texto para establecer un diálogo reconstructivo, una radiografía del yo poético que requiere, para unificar su ser, de la participación de todos los personajes del universo de ficción creado por Coñuecar. Malú Urriola se pregunta en el prólogo de la obra sobre la posibilidad de que el amo sea la escritura. Cixous indica que usar la palabra, representa una conquista histórica para las mujeres; por lo tanto, en el discurso de una escritora, en este caso de una poeta, siempre se encubre un desgarramiento que abarca todo su ser, incluso su cuerpo. Si el cuerpo es el esclavo, el amo, como propone Urriola, ha de ser el texto. El lenguaje poético de Ivonne Coñuecar es el amo de la historia, el esclavo son las evocaciones, las heridas del pasado, la mujer detrás del sujeto lírico, la autora detrás de la mujer, la *doble voz* tras el verso.

7. CONCLUSIÓN

En este artículo se estudió la obra *Trasandina* (2017) de Ivonne Coñuecar, con el objetivo de analizar de qué forma los conceptos *niña*, *madre*, *cordillera* y *trasandina*, *Ivón*, entre otros, que subyacen en el contenido del texto, construyen una identidad nómada, desarraigada y en crisis en la voz del sujeto lírico enunciador, que evoca el pasado, en particular, la infancia, con el fin de reencontrarse, reconociendo en ello su *patria verdadera*. Utilizando el concepto de *la doble voz* de Alicia Genovese, se propuso como hipótesis del estudio que la voz que habla en *Trasandina* está dividida por una doble identidad temporal (pasado/niña-presente/mujer), una doble posición de enunciación frente al espacio (infancia/tránsito-aduldez/desarraigo), y que dichas dualidades contenidas en el discurso del sujeto lírico también constituyen dos posicionamientos frente al mundo ficticio propuesto en la obra: 1) mudez (negación del habla) y 2) autorreferencia (negación del temor a decir). A partir del análisis, viene al caso compartir algunas conclusiones: 1) La categoría teórica de la *doble voz* propuesta por Alicia Genovese puede aplicarse como herramienta de análisis al texto de Ivonne Coñuecar por los diálogos que establece la voz dominante (aquella de la mujer que habla y narra en el texto) con una voz “inferior”, la de su otro “yo”, al interior de los textos del poemario, y con todos los conceptos enunciados: *niña*, *madre*, *cordillera*, *trasandina*, *Ivón*, otros. 2) El concepto de la *doble voz* de Genovese aparece

constantemente en la obra de Coñuecar cuando en esta se establece un diálogo entre la voz de la niñez (pasado/tránsito) y la voz de la adultez (presente/desarraigo). 3) *La doble voz* debe leerse también en las dos posturas que presenta la voz de enunciación al progresar el relato: de mudez (negación del habla) a autorreferencia (negación del temor a decir). 4) A partir del análisis del poema [37] pueden obtenerse las siguientes equivalencias: *Madre* = abandono + violencia; *niña* = soledad + trauma; pasado (infancia) = tránsito; adultez = desarraigo. 5) En el reencuentro con sus recuerdos más trágicos, es decir, en la *frontera* entre el pasado y el presente y en el encuentro consigo mismo, el sujeto lírico encuentra su *patria verdadera*. 6) Si se aplica, siguiendo los postulados de Hélène Cixous y las afirmaciones de Malú Urriola, la noción del amo y el esclavo a la obra, se puede concluir que mientras el amo está representado por la escritura y, en consecuencia, el lenguaje y la palabra (como conquista), el esclavo se visualiza en todos los traumas que exterioriza el sujeto lírico enunciador.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Madrid: Capitán Swing, 2016. Recuperado a partir de *Frontera-Gloria_Anzaldua.pdf* (enriquedussel.com)
- Coñuecar, Ivonne. *Trasandina*. Coyhaique: Ñire Negro Ediciones, 2017.
- . “Yo no soy viajera, yo escapé de Chile”. <https://www.pagina12.com.ar/>. 25 de octubre de 2019. Recuperado a partir de Yo no soy viajera, yo escapé de Chile | «Este es un país privatizado, donde si no tienes dinero, te mueres» | Página12 (pagina12.com.ar).
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001.
- Espinosa Patricia. “Entre el desarraigo y la reformulación de la memoria”. <http://palabra-publica.uchile.cl/>. Universidad de Chile. 17 de octubre de 2017. Recuperado a partir de Entre el desarraigo y la reformulación de la memoria – Palabra Pública (uchile.cl).
- Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1998.
- Miranda, Paula. “Voces de mujeres mapuches en la poesía actual”. *Latin American Literature Today*. 2019.
Recuperado a partir de www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/febrero/voces-de-mujeres-mapuches-en-la-poesia-actual-de-paula-miranda
- Morales, A. “La poesía de los noventa”. *Cyberhumanitatis.uchile.cl*. Universidad de Chile
Recuperado a partir de
<https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/28022>
- Moraga-García, Fernanda. “La dignidad del desamparo: la poesía de Ivonne Coñuecar”. *Revista Nuestra América*, N° 10, 2016, pp. 265-268. Recuperado a partir de [Nuestra america_nr10_20.pdf \(ufp.pt\)](#)

Scarano, Laura. “Travesías de la subjetividad: *Ficciones del sujeto/Posiciones del sujeto*”. *CELEHIS*. N° 9, 1997, pp. 13-29. Recuperado a partir de Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto / Posiciones del sujeto | Scarano | CELEHIS : Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (mdp.edu.ar).

Sepúlveda Eriz, Magda. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”. *Estudios Filológicos*, vol. 45, 2010: 79-92. Recuperado a partir de “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición” (scielo.cl)