



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

Tinta Invisible

Las poetas chilenas y sus obras entre 1950 y 2015

Tesis presentada para optar al Doctorado en Filología Española
Año académico 2019-2020.

Doctoranda: Rocío Cano Cubillos.

Directora: Beatriz Ferrús Antón (Universidad Autònoma de Barcelona)

Agradecimientos

Esta tesis, de una u otra manera, forma parte de un recorrido intelectual y vital, trabajar el tema de las escrituras de las mujeres chilenas ha significado, en lo personal, la oportunidad de reflexionar sobre los procesos que como lectora y escritora han sido determinantes en mi formación como sujeto, así como encontrarme con una historia que reconozco como propia y que, aunque sumergida permanece latente y a la espera de ser revalorizada. Este camino solo fue posible gracias al afecto, el apoyo, la solidaridad y la colaboración de un gran número de personas. En tal sentido, no puedo dejar de agradecer en estas palabras iniciales a mi hijo, por ser un compañero incondicional, amoroso y comprensivo.

Agradezco, además, a mi directora de tesis, Beatriz Ferrús, quien con sus consejos y correcciones permitió que esta escritura tomara forma y se transformara en lo que es hoy. Asimismo, por su buena disposición para entender los tiempos eternos y las circunstancias anómalas de esta tesista.

Agradecimientos infinitos a mis compañeras de vida, amigas: Paula Pérez, Silvia Bellón, Angela De Guevara, María José Martín, Verónica Slaviero y Begoña Ugalde, quienes están siempre presentes ayudándome de las más diversas formas y dándome ánimos. Todas ellas son una verdadera familia para mí en España. También a Alicia Salomone y Milena Rodríguez, dos mujeres excepcionales, mentoras y amigas, así como un ejemplo y una inspiración.

Doy las gracias, además, a las escritoras e intelectuales con las que he tenido la fortuna y el placer de compartir y a todas aquellas que habitan y dan vida a este texto, por sus palabras y sus vidas llenas de valentía y amor, por su compromiso con la escritura y por dejarnos un legado que no será invisible.

Por último, quisiera agradecer a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) del Gobierno de Chile por otorgarme la Beca Chile que me han permitido realizar el programa de Doctorado en Filología Española en la Universidad Autónoma de Barcelona, dedicándome exclusivamente a la investigación.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
ÍNDICE	4
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1: BUSCAR	18
1.1. Primeras consideraciones -	18
1.1.1. La poesía	23
1.1.2. La sujeto	25
1.1.3. Saberes marginados	29
1.2. La lectora	32
1.2.1. La lectora feminista	34
1.2.2. Mujer lee a mujer	36
1.3. Los dispositivos de la recepción crítica	51
1.3.1. Primer dispositivo: La academia	54
1.3.2. Segundo dispositivo: La crítica literaria periodística	64
1.3.3. Tercer Dispositivo: El estado	82
1.3.4. Los/as pares	91
CAPÍTULO 2: EL TEMA DE LAS FUENTES	102
2.1. La construcción de un discurso	108
2.1.1. Memoria histórica/Memoria colectiva	112
2.1.2. La historia de las mujeres	115
2.2. Las poetas ¿dónde están?, ¿dónde no?	120
2.2.1. Desde comienzos de la década del 50 y hasta 1973: período del “silencio feminista” y de los grupos literarios.	120
2.2.2. Desde 1973 hasta 1990: período de la dictadura militar.	129
2.2.3. Década del 90: período de Transición.	138

2.2.4. Década del 2000 hasta el presente	150
CAPÍTULO 3: EL CANON LITERARIO Y EL GÉNERO	159
3.1. Partir por el principio	162
3.1.1. El modelo de las influencias ¿dónde encaja la autora?	167
3.1.2. El mito degradado	169
3.1.3 La ansiedad de la autoría	171
3.2. Las estrategias de invalidación	174
3.3. El héroe y la representación del mundo	179
3.3.1. La identificación entre autor y personaje	185
3.4. El canon y el feminismo	188
3.5. El canon y los estudios latinoamericanos	206
3.6. La crítica cultural como herramienta para analizar las prácticas no textuales de desestabilización del canon	214
3.6.1. Lo público y lo privado como ejes textuales de la resistencia al canon androcéntrico	221
3.6.2. Lo que resta (memoria y posmemoria)	228
CAPÍTULO 4: LEGADO (PERIODIZACIÓN)	233
4.1. Breve recorrido crítico de historia de Chile y su poesía: década del 50	234
4.2. Utopía, exilio y desacato (1961 – 1989)	261
4.2.1. Primer momento: “la emergencia fundadora” (1961-1973)	264
4.2.2. Segundo momento: “la dispersión de la emergencia” y “el apagón cultural” (1973-1983)	277
4.2.3. Tercer momento: “reconstitución de la emergencia” (1983-1990)	297
CAPÍTULO 5: ANALIZAR	314
5.1. El amor	315
5.1.1. Una breve genealogía feminista sobre el tema del amor	318
5.1.2. El amor de las mujeres: ser para otros v/s ser para sí	323
5.1.3. El amor como goce	336
5.2. El poema largo (tres poéticas del umbral)	360

5.2.1. El poema largo: breve genealogía y tipificación.	364
5.2.2. La poesía es la travesía	370
CONCLUSIONES.	393
BIBLIOGRAFÍA	398
Páginas web/blogs	429
Audiovisual	431

El canon en la poesía chilena es una construcción que pertenece a una genealogía masculina. Su soporte se basa en el prestigio de una heredad precedente, legitimada por su logos centrado en el falo. De tal modo que su poesía es hegemónica y patriarcal. (Berenguer, 2018: 45)

Siempre imaginé a Sor Juana encerrada en la tranquilidad de su claustro, en el silencio de su celda, con un espacio absolutamente sagrado para escribir y leer. En ese paraíso, su genialidad y lucidez no podía más que robustecerse como lo hizo. Cuánto hemos fantaseado las mujeres con la idea de un espacio permanente y profesional para la escritura, una celda silenciosa donde ejercer a tiempo completo el oficio, sin el agobio del «Ángel de la casa», como lo llamaba Virginia Wolf, ese agobio de lo doméstico, también de lo familiar, lo profesional, incluso de lo estético. Un paraíso de escritura sin costos y sin culpas. Pero también imagino el infierno del encierro en el claustro, la incomodidad del disfraz de la monja, la molestia de esa toca calurosa, de ese velo sobre la cabeza. Y entonces vuelve el terror de mi infancia. Y vuelve la paradoja. Porque la escritura, la gozosa escritura fue, y sigue siendo para las mujeres, una zona incómoda. Aún escribimos reclamando visibilidad, exigiendo que no se nos catalogue, que no se nos rotule, que no se nos deje fuera de los grandes temas, de las grandes discusiones, de los grandes anaqueles. Aún nos castigamos con el cilicio por todas las ausencias domésticas y familiares que cometemos cuando escribimos. (Fernández, 2018: 87-88)

Introducción

El año 2007, a partir de un proyecto de investigación que tenía como objetivo recopilar los testimonios de un grupo de poetas chilenas con relación al *Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina* realizado en Chile en el año 1987, comencé a indagar sobre las escrituras poéticas de las mujeres chilenas de la década del 80 y a interesarme por las producciones literarias de las poetas de mi propia generación, las cuales parecían exhibir rasgos de continuidad con sus predecesoras. En el contexto de este trabajo también resultaba de suma importancia conocer las opiniones y puntos de vista de las autoras sobre lo que implica ser mujer y poeta en Chile. Este proyecto no logró completarse, pero de él me quedó la certeza de que existía un territorio cultural prácticamente inexplorado que había sido obviado desde los discursos oficiales y canónicos y que era necesario visibilizarlo, dada su importancia para contextualizar la producción discursiva de las mujeres en el país. A su vez, resultaba imprescindible desmontar la imaginaria que promueve ideas como que en Chile solo existen algunas poetas notables, las cuales constituyen rarezas o excepciones¹. Frente a este tipo de lecturas ahistóricas y descontextualizadas surgió la curiosidad y después el deseo de investigar sobre el tema.

Cuando comencé a revisar los estudios actuales sobre la poesía escrita por mujeres en Chile, fue notorio observar que durante los últimos 20 años ha habido un incremento en la producción de investigaciones sobre el tema, y especialmente interesante es que estos trabajos son, en su gran mayoría, obra de mujeres, muchas de ellas también escritoras. Las investigaciones, compilaciones, reediciones, entrevistas y otros estudios que pueden enmarcarse en ese corpus de crítica literaria feminista y/o feminista chilena, que emerge con especial énfasis y sistematicidad a partir de la década del 80, han tenido, entre otros objetivos, traer a la luz escritoras que habían quedado en el olvido a pesar de su valiosa obra. Uno de los ejemplos más emblemáticos es la proliferación de ensayos sobre la obra de Gabriela Mistral, aunque no es un caso único; así también se puede incluir dentro de este renovado interés las nuevas reediciones de la obra de autoras tan importantes como Estella Díaz Varín y Elvira Hernández, solo por nombrar algunas.

Todos estos esfuerzos han conseguido que hoy exista un corpus de trabajos que podríamos considerar sustanciales para poder hablar sobre una tradición de poetas mujeres, con especial acento en la Generación del 80, que se ha posicionado dentro de la historia literaria como un eslabón clave en la historia de la poesía

¹ A lo largo de esta investigación se hace referencia a los casos más paradigmáticos entre los que se incluyen: Gabriela Mistral, Winétt de Rokha, Stella Díaz Varín y Violeta Parra.

chilena. Sin embargo, y sin desmerecer estos esfuerzos, aún existen muchas poetas que continúan a la espera de ser leídas y recuperadas, así como la necesidad de plantear una serie de cuestiones teóricas de base que ayuden a la deconstrucción del sistema de validación utilizado por los espacios canónicos de las letras en el país. Creo que sin establecer las bases de esta discriminación y sin dejar claro que ha existido y existe un sesgo de género en la literatura chilena, y que la poca visibilidad de las escritoras no es proporcional a su calidad y a sus aportes a la escena cultural, sino que responde a la escasa voluntad de recepción y a las estructuras androcéntricas que siguen reproduciéndose, tanto, dentro de los espacios de la cultura como en la sociedad en su conjunto, seguirá siendo necesario hacer esfuerzos compensatorios.

En este sentido, la creación de herramientas teóricas, que nos permitan hacer nuevas lecturas y ampliar las visiones sobre los textos, es una forma de dismantelar las lecturas monológicas que han reinado dentro del espacio cultural y en los imaginarios colectivos que se desprenden de este.

Teniendo en cuenta todo lo antes mencionado, esta tesis se plantea abordar el estudio de un grupo de poetas chilenas y de sus obras datadas entre 1950 y 2015, aunque sobrepasa esta caracterización, incorporando a referencias históricas, escritoras y textos anteriores y posteriores; al tiempo que se incluye reflexiones sobre la producción discursiva desde la perspectiva de género, abordando aspectos como: el proceso de subjetivación involucrado en la autoría femenina, las problemáticas que plantea la relación objeto-sujeto, las diferentes instancias dentro de las que se da y se refuerza la desvalorización e invisibilización sufrida por las mujeres autoras y sus producciones textuales, los contextos sociales, políticos y culturales en los que se instalan las escrituras de las sucesivas generaciones de poetas desde la década del 30 hasta el presente. La idea principal es hacer un recorrido a través de una serie de problemáticas tanto teóricas, como políticas y filosóficas, que sirven como marco de referencia para entender la situación en que se ha desarrollado, durante más de medio siglo, la actividad autorial de las poetas chilenas.

Así, esta tesis pretende incorporar una gran cantidad de información, datos, reflexiones y propuestas teóricas que, observadas en su conjunto, proponen un complejo entramado de relaciones que se dan *alrededor y dentro* de la escritura de las mujeres en general y en la poesía escrita por las poetas chilenas en particular. Uno de los objetivos de hacer esta operación es indagar en las experiencias de las poetas chilenas, sus puntos de vista, sus vínculos con un sistema literario fuertemente marcado por el carácter androcéntrico, y entre ellas, en sus afinidades estéticas, sus referentes, y sus propuestas escriturales, a partir de los indicios y de la reflexión, pero, sobre todo, de los vacíos. Un segundo objetivo es reconfigurar la mirada de aquello que valoramos como *creación* y como *sujeto de la autoría*, que en el caso de las mujeres y de otros colectivos

marginalizados surge a pesar de un entorno hostil y que debe configurar sus coordenadas desde la incomodidad de su inadecuación frente a los códigos hegemónicos. Me interesa reflexionar acerca de la creación literaria de las mujeres chilenas, porque considero que la literatura y, especialmente la poesía, tiene la capacidad de generar, transmitir y proponer valores e imaginarios históricos y teóricos.

Por otro lado, *Tinta invisible*, además de señalar y demostrar la falta de presencia de las mujeres poetas en Chile durante el período referido, tiene la intención de rastrear estas escrituras, de hacer una lectura crítica de algunos de los contenidos que presentan desde una perspectiva feminista. La idea es articular un discurso coherente en el que estas escrituras puedan verse, primero, como existentes y consistentes, y, segundo, como un corpus articulado, que establece relaciones entre sí y con el contexto cultural e histórico, y que propone una serie de lenguajes y contenidos que han sido pobremente leídos o simplemente obviados en desmedro de una subjetividad colectiva de género.

Creo importante hacer algunas aclaraciones sobre algunos aspectos metodológicos y epistémicos implicados en esta investigación. En primer lugar, este trabajo asume una postura ideológica y política, que se manifiesta en una forma de ver y entender el objeto de estudio desde códigos feministas y decoloniales. Por tanto, he intentado priorizar aquellos aportes teóricos de autoría femenina y, en lo posible, provenientes de reflexiones que cuestionan la legitimidad universal del discurso centralista occidental. Además, incorporo de manera consciente un componente autorreflexivo, que tiene la intención de transparentar el proceso en que me he visto involucrada en cuanto investigadora, al tiempo que las estrategias que han ido surgiendo a lo largo en las diferentes etapas del trabajo. Por último, si bien no pretendo romantizar o idealizar, ni a las mujeres, ni a sus producciones poéticas, parto de la convicción de que estas escrituras importan y que deben ser leídas, al menos, bajo unas mínimas premisas:

- Ser tratadas con la misma seriedad y respeto con la que han sido considerados y estudiados sus contemporáneos varones.
- Que los análisis de sus producciones discursivas se efectúen con herramientas adecuadas, capaces de dar cuenta de las especificidades de estas producciones.

- Que las obras sean leídas dentro de un contexto sociohistórico que incluya una perspectiva de género y se tome en consideración los recorridos propios de las mujeres como grupo, así también las circunstancias privadas que afectan a las poetisas y a sus obras, entendidas estas como parte importante de las problemáticas vinculadas a un sistema sexo-genérico que las enmarca.
- Que se usen patrones culturales no-androcéntricos para valorar la calidad, el mérito y la contingencia de las producciones discursivas o, en el caso contrario, que su lectura e interpretación se haga en una relación simétrica, no estableciendo a priori el carácter universal y prescriptivo de la tradición cultural masculina.

Con respecto al corpus mismo y su definición, habría que subrayar que me inclino por trabajar las *escrituras poéticas de las mujeres* chilenas del período temporal que va desde 1950 a 2015 y no las *escrituras femeninas* o *feministas*. Este matiz tiene la intención de incluir aquellas producciones que, a pesar de ser obra de mujeres (en el sentido biológico más limitado), no han sido consideradas como femeninas o feministas y que, en algunos casos, puedan ser vistas incluso como intentos de asimilación a la tradición más abiertamente androcéntrica o conservadora. Soy consciente de que esta elección puede prestarse a confusiones, principalmente cuando a lo largo de esta investigación se utilizan ambos conceptos. De esta forma, se habla, por un lado, de *escritura de mujeres*, que establece unas características biológicas particulares, aunque más concretamente y para los propósitos de este trabajo, corresponde a la manifestación material de una serie de factores, como el auto asumirse mujer, y ser asumida como tal, incluso más allá de lo estrictamente biológico, ya que las características biológicas que constituyen a la mujer, son también normativas y no dan cuenta del amplio espectro de diferencias, incluso biológicas que las mujeres representan, con esto quiero decir que, el criterio de utilizar *mujeres* como etiqueta para reunir a las poetisas y a sus obras, tiene el propósito de ser inclusivo y extenso. De igual modo, cuando me refiero a *escrituras femeninas* voy a estar dando cuenta de un tipo particular de escritura que refleja una subjetividad construida culturalmente y en relación con un contexto en el que ser mujer (biológicamente) determina unas dinámicas, obligaciones, beneficios, limitaciones y conflictos concretos. Asimismo, voy a usar el adjetivo *feminista*, al citar la obra de autoras que lo usan específicamente y con unas significaciones teóricas bien acotadas. Por último, y siguiendo con el propósito de acotar el corpus y las elecciones y exclusiones aparejadas a la nomenclatura elegida para definirlo, me gustaría aclarar que el hecho de hablar de poetisas chilenas, a pesar de las dificultades que presenta utilizar el gentilicio (por sus connotaciones políticas, especialmente en los casos de poetisas que se autodefine como pertenecientes a otras identidades étnico-culturales, que en muchos casos existen en oposición y rechazo a la nacionalidad chilena), es una forma de identificar a un conjunto de mujeres que

escriben dentro los márgenes geográficos y socio-culturales de un espacio imaginario que se entiende como país. En este sentido, el hecho de hablar de poetas chilenas no tiene más connotación, para este trabajo, que la de identificar unos límites y una nomenclatura con la cual sea posible trabajar en lo práctico, pero en ningún caso implica el desentenderme de lo conflictivo que puede resultar el hecho de nombrar como chilenas a un conjunto tan diverso de experiencias vitales, especialmente, en un contexto de mestizaje y diáspora. Sin embargo, las reflexiones con respecto a la identidad, al mestizaje, a la pertenencia, al racismo (implícito y explícito), al exilio y el autoexilio, etc. van a ser temas sobre los que intento reflexionar a lo largo de esta investigación, ya que representan cuestiones claves para poder hacer una lectura de la poesía escrita por las poetas chilenas y de las experiencias vitales de estas.

Descripción de la metodológica y de la estructura de la investigación:

La reflexión sobre los aspectos metodológicos y epistémicos en la investigación que se autodefine como feminista ha sido constante. Investigadoras de diversas disciplinas han enfocado sus esfuerzos en el abordaje de la producción de conocimiento desafiando el paradigma de verdad y objetividad que define la cultura patriarcal. Norma Blázquez Graf hace una concisa y completa descripción de la epistemología desde una perspectiva feminista, que considero como mi referente:

La definición etimológica de epistemología proviene del verbo griego *eistamai*, que quiere decir saber, aprender, entender, conocer y *logo* que significa razonamiento, palabra, tratado, tema, cuestión, materia. Se refiere al estudio de la producción y validación del conocimiento y se ocupa de problemas tales como las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas que llevan a su obtención, así como de los criterios por los cuales se le justifica o invalida. La epistemología es una teoría del conocimiento que considera lo que se puede conocer y cómo, o a través de qué pruebas las creencias son legitimadas como conocimiento verdadero. La epistemología feminista estudia lo anterior, abordando la manera en que el género influye en las concepciones del conocimiento, en la persona que conoce y en las prácticas de investigar, preguntar y justificar. Identifica las concepciones dominantes y las prácticas de atribución, adquisición y justificación del conocimiento que sistemáticamente ponen en desventaja a las mujeres porque se les excluye de la investigación, se niega su autoridad epistémica, se denigran los estilos y modos cognitivos femeninos de conocimiento, se producen teorías de las mujeres que las representan como inferiores o desviadas con respecto al modelo masculino, se producen teorías de fenómenos sociales que invisibilizan las actividades y los intereses de las mujeres o a las relaciones desiguales de poder genéricas, y se produce conocimiento que refuerza y reproduce jerarquías de género [...] se puede decir que entre los temas centrales de la epistemología feminista se encuentran: la crítica a los marcos de interpretación de la observación; la descripción e influencia de roles y valores sociales y políticos en la investigación; la crítica a los ideales de objetividad, racionalidad, neutralidad y universalidad, así como las propuestas de reformulación de las estructuras de autoridad epistémica. (2012: 22-23)

Las palabras de Blázquez representan una guía para entender el *cómo*, *por qué* y *para qué* de esta investigación. A partir de esta reflexión me he visto obligada a replantearme numerosas veces la manera de dar estructura a esta tesis, buscando ser coherente con el objeto y abordarlo desde una perspectiva amplia, no solo contextual o discursiva, sino también enmarcada dentro de la reflexión filosófica, sociológica, metodológica y política que la envuelve. De igual forma, esta reflexión define los temas centrales que permiten poder entender en profundidad la situación de exclusión, marginación e invisibilización de las producciones discursivas de las mujeres. Blázquez hace patente que detrás de las situaciones, que sistemáticamente y sirviéndose de, innumerables mecanismos, devalúan a las mujeres y sus producciones simbólicas, existe un sistema de legitimación de la verdad, que desestima y “denigra los estilos y modos cognitivos femeninos” y representa a las mujeres y a sus creaciones como “inferiores o desviadas” de la normatividad que es, siempre e irrevocablemente, masculina.

Preguntas como, ¿Qué es el conocimiento? ¿Quién puede generar conocimiento y con qué medios? ¿cómo reconocemos, validamos y evaluamos las demandas por nuevos sujetos y formas de conocimiento? han dado lugar a una serie de debates dentro de la crítica feminista que incluyen, entre otros, la capacidad de agencia, la autoridad cognitiva, la objetividad, los métodos de validación, el punto de vista de quien conoce y el contexto de descubrimiento (factores psicológicos e idiosincráticos que posibilitan que se genere una hipótesis sobre un objeto de estudio en una primera instancia). Todas estas cuestiones se me plantean como indispensables a la hora de elaborar un recorrido que se adecue a las necesidades propias del corpus de estudio aquí expuesto, que he llegado a definir como: “las poetas chilenas y sus obras datadas entre 1950 y 2015”, nomenclatura que, si bien no es del todo certera, ni del todo específica, como antes he destacado, al menos puede situar y encuadrar los materiales y reflexiones que propongo.

Dentro de este esquema, el estudio de las escrituras poéticas de las mujeres chilenas significa para mí hacer un doble ejercicio, siguiendo las palabras de Rodríguez Magda, “tras una primera deconstrucción de los modelos imperantes, deberíamos reconstruir una línea de las aportaciones femeninas que las sacara del olvido. En el primer caso estaríamos realizando un ejercicio genealógico deconstructivo, y en el segundo, estaríamos tratando de construir una genealogía femenina o feminista” (Rodríguez Magda, 1997). Así, he incorporado como parte de este trabajo, el recorrido que, como investigadora, escritora, lectora, mujer, chilena, feminista he hecho en el curso del mismo. Del mismo modo, he intentado plasmar de la manera más orgánica posible, el proceso de indagación en los materiales encontrados, las relaciones observadas y las reflexiones que surgen del diálogo entre ellos (contextuales, testimoniales, teóricos, poéticos, etc.). Esto implica. El

análisis de una serie de aspectos que tejen la compleja red de relaciones imbricadas en la escritura femenina, incluyendo la descripción de las prácticas machistas y androcéntricas que existen en las diferentes instancias del texto poético (configuración del sujeto autorial femenino, condiciones materiales de producción, recepción, valoración y proyección, etc.), al tiempo que el ejercicio de visibilización de las poetisas y de sus obras. Con relación a lo último, he hecho un énfasis especial en las poetisas de la generación del 50, por considerar que estas, a pesar de haber sido numerosas, de haber tenido una producción textual abundante, participado activamente y con mucho entusiasmo en la vida cultural de la época, llegando incluso a trabajar de manera sistemática en el fortalecimiento de instituciones dedicadas a la cultura y el libro, han sido prácticamente borradas de la historia literaria.

Las razones por las que me interesa poner énfasis en el tema de la epistemología y de la metodología (incluidos los métodos que la componen) tienen su origen en las características propias de este trabajo, que, al abarcar sujetos y producciones culturales a lo largo de seis décadas y media, asume una gran complejidad y diversidad. Por esto, he incorporado en cada capítulo elementos que podrían interpretarse como reflexiones o justificaciones, que pretenden explicar aquellas tres preguntas con las que comienzo este apartado: cómo, por qué y para qué. Los cinco capítulos que componen esta tesis representan los pasos o etapas que he seguido en el desarrollo de este trabajo, y dan cuenta del proceso de reflexión que he llevado a cabo en un intento honesto de configurar un objeto-sujeto complejo. Los capítulos llevan nombres genéricos, que representan los procesos desde los que fueron concebidos: **buscar, las fuentes, canon y género, periodizar, y analizar.**

El primer capítulo **Buscar** intenta definir conceptos y mecanismos que resultan básicos para entender la complejidad del fenómeno que me interesa recorrer. Entre los cuales se encuentran: la especificidad del lenguaje poético como discurso que permite la irrupción de contenidos y estructuras que desafían las lógicas binarias y hegemónicas; al tiempo que explora el concepto de subjetivación femenina, fundamental para comprender las luchas de las mujeres por pasar de ser objeto de representación a sujeto de creación. Un segundo punto, de este primer capítulo, indaga en la figura de la lectora y cómo, a partir de la relación de las mujeres con los discursos literarios, esta desarrolla mecanismos de resistencia como respuesta a la falta de modelos femeninos válidos con los cuales dialogar. Por último, este capítulo propone un diagnóstico sobre los dispositivos de recepción crítica: la academia, la crítica literaria periodística, el estado, y los/las pares, en

donde se evidencia la tensión entre los diferentes modos en que estos dispositivos marginan a las poetisas y las invisibilizan y las estrategias de resistencia desarrolladas por las autoras.

El segundo capítulo, titulado: **El tema de las fuentes**, examina la importancia de los registros y archivos materiales para hacer una reivindicación efectiva de las escrituras poéticas de las mujeres; al tiempo que plantea la necesidad de ampliar nuestra concepción sobre cuáles son las fuentes de información que se reconocen como válidas, dónde están esas fuentes, cómo se preservan, quiénes deciden sobre lo que es importante proteger como registro histórico y qué no lo es, etc. Algunos de los temas que he trabajado aquí son: la memoria histórica y la memoria colectiva; la historia de las mujeres como disciplina que ofrece reflexiones y herramientas útiles para pensar sobre metodologías y epistemologías alternativas a las planteadas desde una visión androcéntrica y, por último, una breve revisión histórica de los períodos temporales que abarcan esta investigación y de los registros que han quedado de la presencia de las poetisas en la escena literaria en cada momento histórico.

El capítulo tres, **El canon literario y el género**, aborda uno de los temas que más se ha problematizado desde la crítica literaria feminista, discusión que se puede hacer extensiva a todas las producciones culturales. Como ya es sabido, las escrituras de las mujeres han estado fuera del canon literario, lo que genera que exista un universo simbólico de imágenes y concepciones sobre la creación literaria y la autoría que se ha configurado a partir de la visión masculina del mundo y sus interpretaciones. Las mujeres dentro de este entramado canónico tienen un rol objetual y han sido definidas a través de estereotipos diseñados por la mirada, necesidad y fetiche masculino. Estos modelos de la femineidad formulados desde la tradición cultural y literaria las definen en términos de pasividad con respecto a los héroes masculinos de los que a lo sumo son complemento o, en su defecto, como seres abyectos y monstruosos. Todas estas situaciones han sido reseñadas y discutidas por teóricas feministas como Sandra Gilbert y Susan Gubar, Ellen Moer, Lee Edwards, Mary Ellman, Joan Feith, Elaine Showalter, Annette Kolodny, Patrocino Schweickart, representantes de la escuela angloamericana de crítica literaria feminista que durante las décadas del 80 y 90, principalmente, tuvo un prolífero desarrollo. Desde América Latina, también existen discursos femeninos y feministas que discuten la centralidad del canon androcéntrico, a lo que suman la variante étnico-cultural, la clase social y, en algunos casos, la pertenencia a grupos no heteronormativos. Sin embargo, muchos de los debates que surgen en este contexto expanden su campo de acción fuera de los géneros estrictamente literarios y proponen, como es el caso de Mary Louise Pratt, una crítica a los modelos discursivos hegemónicos, centrando su atención, con especial énfasis, en las producciones discursivas y en su relación con los procesos histórico-

sociales en Latinoamérica.

Todos estos debates, a pesar de sus matices, tienen un mismo objetivo: dejar en evidencia el carácter misógino y androcéntrico del canon y cuestionar su carácter universal y objetivo. Las perspectivas que representan las visiones de Pratt, así como de autoras como María Lugones, Adriana Valdés, Eliana Ortega, Nelly Richards, Gloria Anzaldúa y Helene Cixous, ponen de manifiesto visiones más complejas, que al incorporar temas como el colonialismo, el racismo, la diáspora, la heteronormatividad, el hibridismo, el sincretismo, etc. plantean la relación entre discurso y poder, que resulta central para comprender las bases estructurales de la discriminación que afecta a las poetisas chilenas. Dentro de este capítulo se incluye una síntesis comentada de los mecanismos que la crítica androcéntrica ha utilizado para mantener a las mujeres fuera de la centralidad del canon e invisibilizarlas. Una de las intenciones de hacer este recuento es aportar ejemplos concretos dentro del contexto chileno en donde estos mecanismos se dan de manera explícita. Por último, propongo una serie de propuestas teóricas de análisis literario que han surgido como respuesta a estos mecanismos de exclusión, entre ellos: el enfoque genealógico, la crítica cultural, y la valoración estética y epistemológica de lo privado y la memoria.

El capítulo cuarto, que he nombrado **Legado (periodización)**, marca un segundo momento dentro de este trabajo, pues se aleja de las reflexiones generales y entra de lleno al contexto chileno. Aquí he intentado integrar el contexto histórico cultural de Chile, la historia general de la poesía chilena y la historia de las mujeres en el contexto nacional para insertar algunas autoras y propuestas poéticas con el fin de situarlas dentro de un sistema complejo y observar la coherencia o disidencia frente a los múltiples sistemas con los que interactúan. Este ejercicio es, sin duda, lo más difícil de esta investigación, ya que, al hacer dialogar historias que han existido desconectadas las unas de las otras, abre infinitas posibilidades de narración. Por otra parte, la riqueza y variedad de las poéticas trabajadas establece diferentes escenarios que se proyectan como líneas de fuga que podrían seguirse de forma infinita. Los segmentos temporales que he propuesto son: la década del 50 y sus antecedentes históricos, que se remontan a la década del 30 y al movimiento sufragista chileno; la década del 60 hasta 1973 (fecha del golpe militar de Pinochet) y, por último, la dictadura (1973 a 1990). Cada uno de estos ha sido subdividido teniendo en cuenta algunas de las propuestas que se han desarrollado desde los aparatos teóricos chilenos, aunque queda por hacer una revisión profunda sobre la adecuación de este tipo de periodización para pensar las escrituras poéticas de las mujeres. En este capítulo

no me hago cargo del segmento que podríamos denominar: postdictadura o período de transición (Generaciones del 90 y el 2000), que ya se incluye en el capítulo dos en referencia a las fuentes. Asimismo, aún no existe una elaboración crítica lo suficientemente diversa como para poder hacer un análisis contrastado del panorama de la poesía de estas dos generaciones; además, la gran mayoría de sus representantes tiene una obra en proceso de maduración; al tiempo que el debate con respecto si la Generación de los Náufragos y la Novísima son efectivamente dos generaciones distintas o, si esta última cuenta ya con un recambio o no, y si es este el caso, tampoco se han hecho propuestas que apunten a un hito o poeta que marque su clausura.

En el capítulo 5 **[Analizar]** me propongo trabajar sobre una serie de textos poéticos de diversas autoras a partir del tema del “amor” que, según lo observado a lo largo de la investigación, se da de manera reiterada dentro de sus escrituras, aunque de maneras que desafían las concepciones tradicionales del amor romántico; así como un subgénero lírico: *el poema largo*, tipo de texto que las poetas chilenas han cultivado de manera prolífica y sobresaliente. En estos dos análisis mi intención es permitir que, sean los propios textos los que vayan guiando el desarrollo de la reflexión, también he querido describir el proceso de lectura y mis propias impresiones con relación a los poemas, así como los hallazgos que van surgiendo en la medida que los poemas dialogan entre sí, y las formulaciones sobre los procesos de subjetivación que los textos develan. En otras palabras, he querido dar cuenta, tanto de los resultados del análisis como de su proceso. Por último, quisiera que este acercamiento, aunque siempre parcial e insuficiente, sirviera como propuesta para futuros análisis más completos o complementarios, pues creo que leer los textos en conjunto permite, definir constelaciones de sentido que dan cuerpo a una sensibilidad o subjetividad histórica y colectiva femenina. Pero esto es solo una interpretación, tal vez romantizada, pero siempre abierta a ser discutida o reformulada.

Por último, en paralelo a la tesis, he sentido la inquietud personal de crear materiales de divulgación para todo tipo de lectores: un archivo de fichas de autoras, en las que aporto información ampliada sobre las poetas mencionadas a lo largo de la investigación (breve información biográfica, bibliografía básica y recursos donde se puede obtener información sobre cada una de las autoras) y un sitio web **Tinta Invisible**² en la cual iré volcando la información recopilada para esta investigación, con el fin de poner a disposición y en un formato de fácil acceso estos materiales para futuras investigaciones o para quien tenga interés en el tema.

² Véase: Cano, Rocío. *Tintainvisible.org*, Tinta Invisible, 15 oct. 2019. Web. 20 nov. 2019. (habilitada a partir del 15 de diciembre de 2019)

Capítulo 1: BUSCAR

1.1. Primeras consideraciones

Comenzar es siempre difícil, especialmente cuando se trata de una tarea que se nos presenta como prácticamente inabarcable. En este caso, al sentarme frente a la página en blanco me encuentro con la necesidad de tomar decisiones pospuestas por largos meses. La primera de estas decisiones y, tal vez la más compleja, es escoger la manera de trazar las líneas iniciales de este trabajo. Finalmente he decidido comenzar haciendo una breve declaración de intenciones y, por así decirlo, dar cuenta de las situaciones, tanto existenciales como práctico-metodológicas, que han ido dando forma a este proyecto. Este ejercicio tiene como propósito ayudarme a desbloquear mi escritura y poner en evidencia el conjunto de experiencias que constituyen el punto de mira desde el que surgen las elecciones y omisiones, interpretaciones y preguntas que se plantean en las páginas siguientes. Lo cierto es que a lo largo de todo este trabajo y, aunque resulte extraño para algunos, he decidido incluir mis propias experiencias personales, al menos aquellas que tienen una directa relación con los temas tratados, creo que sería poco inteligente desestimar una fuente tan directa y disponible, como el conocimiento propio, adquirido a través de una vida siendo mujer, chilena, lectora y escritora, así como contemporánea de muchas de las personas nombradas en este texto.

Podría decirse que elegir el tema de las poetisas chilenas y sus obras, datadas entre 1950 y 2015, no es más que la consecuencia de una historia personal, un tema que ha estado ligado a mi proceso vital desde siempre, lo que hace que me sienta especialmente comprometida con dar relación de las circunstancias que han hecho de estas escrituras un producto cultural marginal, pero aún más importante, me hacen sentir la responsabilidad de intentar aportar algo a una construcción colectiva de saberes que permitan un cambio en la forma en que se leen y se valoran las escrituras de las mujeres en Chile y, por extensión, un aporte a la valoración y dignidad de todas las producciones culturales y simbólicas de las mujeres en el país.

Hacer este ejercicio representa una opción intelectual y, al mismo tiempo, política, por lo que es necesario trabajar desde una perspectiva metodológica coherente, tanto con el objeto de estudio como con el punto de vista desde el que intentaré abordarlo. Un primer aspecto y, probablemente el central, es que este trabajo está desarrollado desde una perspectiva feminista y, por tanto, se inserta dentro de una línea de investigación que el feminismo académico ha desarrollado ya durante varias décadas y que pretende romper con la idea de un conocimiento objetivo y neutral, con un sujeto de conocimiento monolítico y abstracto. La propuesta desde la teoría feminista es la de una perspectiva situada y encarnada, como ha argumentado de manera brillante Donna Haraway en su artículo “Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective” (1988).

La operación de visibilizar a la sujeto real que genera el conocimiento, la mirada que representa su particular situación de observación es congruente con el propósito de desarrollar una objetividad feminista, que, por un lado, sea capaz de evadir un relativismo abismal y, por otro, exponga la falacia de un saber universal, desprovisto de marcas y de cuerpos: “Yo quisiera una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados”(Donna Haraway 1995: 324³). Rossi Braidotti, por su parte, va a proponer a una sujeto del conocimiento que además de encarnada y real –con todas sus especificidades, contextos, limitaciones y puntos de vista parciales que su condición aporta– es en sí misma una sujeto en movimiento y transformación constante, en devenir⁴ o nómada, según la nomenclatura de la autora: “el énfasis que el feminismo otorga a la corporalizar o encarnar el saber va mano a mano de un rechazo radical del esencialismo [...] la sujeto mujer no es una esencia monolítica sino, al contrario, es el signo de múltiples, complejas y potencialmente

³ Versión en castellano del artículo antes citado, aparecida en el libro: Haraway, Donna Jeanne. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Vol. 28. Universitat de València, 1995.

⁴ La noción de *devenir*, en este contexto, se refiere específicamente a la que propone Deleuze, quien entiende dicho concepto (tomado y adaptado desde las ideas de Nietzsche) como la afirmación de la diferencia positiva, entendida en términos de un constante y múltiple proceso de transformación. La importancia de este concepto en el pensamiento de Deleuze estriba en su énfasis en los procesos, la interacción dinámica y los límites fluidos, visión que se enmarcaría en un pensamiento materialista. El concepto de *devenir*, sin embargo, es utilizado en diferentes formas por otros/as teóricos/as empezando por Simone de Beauvoir quien señala: “La perspectiva que adoptamos es la de la moral existencialista. Todo sujeto se plantea concretamente a través de proyectos, como una trascendencia; no alcanza su libertad sino por medio de su perpetuo avance hacia otras libertades; no hay otra justificación de la existencia presente que su expansión hacia un porvenir infinitamente abierto” (Beauvoir, 1998: 9). Lo expresado en esta cita, apunta a que ser un sujeto mujer no es una condición esencial o preexistente al ser, sino es algo que se alcanza a través de un proceso, lo que implica que el ser mujer es una construcción y no una esencia. Otra autora que resulta relevante en este sentido es Judith Butler quien introduce la noción de performatividad, que va un paso más allá al señalar que es a través de la *performance* (representación) que adquirimos y reproducimos los roles y esquemas de género. “Para Butler, tanto la sexualidad canónica, hegemónica, como la transgresora, “ininteligible”, se construyen mediante la performatividad, es decir, por medio de la repetición ritualizada (iteración) de actos de habla y de todo un repertorio de gestos corporales que obedecen a un estilo relacionado con uno de los dos géneros culturales.” (Duque 2010: 88).

contradictorias experiencias, definidas por variables superpuestas como clase social, raza, edad, estilo de vida, preferencias sexuales y otras” (1994: 4) [trad. Propia desde le original en inglés]. El aporte que hace Braidotti permite la apertura a un conocimiento más fluido y dialogante, que intenta superar “las asfixiantes concepciones duales y los perversamente monológicos hábitos mentales del falocentrismo” (p.2) [trad. propia desde el original en inglés]. Braidotti, no solo va a hacer una propuesta metodológica y teórica en abstracto, sino que también va a incorporar parte de sus experiencias personales y recorridos vitales en el volumen *Nomadic Subjectcs* (1994). En él corporeiza y explica cuáles son los antecedentes que dan forma a un pensamiento que plantea el flujo en la construcción de la subjetividad. De esta forma, la misma biografía de la autora es usada como caso de estudio y como material para el desarrollo intelectual.

Helene Cixous, al igual que Braidotti, en *La Risa de la Medusa* (1995) expone largamente aspectos de su biografía, haciendo un recorrido desde sus orígenes hasta sus encuentros y desencuentros con verdades que marcan su desarrollo intelectual y existencial, todos estos antecedentes no son una simple desviación o un estilo de escritura, sino parte esencial para comprender la complejidad que alberga su propuesta teórica y contra qué/quienes es la revolución que propone:

Biográficamente, desde la infancia, vengo de una revuelta, de un rechazo inmediatamente violento y angustioso por aceptar lo que ocurre en la escena en cuyo borde me encuentro destituida al final de una combinación de accidentes de la Historia. Tuve esta extraña «suerte»: unos golpes de suerte, un encuentro entre dos trayectorias de diáspora, y al final de esos caminos de expulsión y de dispersión que señalan el funcionamiento de la Historia occidental a través de los desplazamientos de judíos, caigo -nazco- de lleno en una escena ejemplar un modelo desnudo, bruto de ese funcionamiento propiamente tal: aprendí a leer, a escribir, a aullar, a vomitar, en Argelia. Hoy sé por experiencia que es imposible imaginarlo: hay que haber vivido, sufrido, lo que era el francés-argelino. Haber visto a los «franceses» en la «cumbre» de la ceguera imperialista comportarse en una tierra habitada por seres humanos como si estuviera poblada por no-seres, por esclavos-de-nacimiento. [...] (p.24).

Los ejemplos presentados son solo algunos de los que pueden encontrarse en la extensa bibliografía de teoría feminista. Sin duda, esta perspectiva, situada y encarnada, es una de las marcas de este tipo de postura intelectual y también uno de sus grandes aportes. Teniendo esto en cuenta, y con la intención de situarme política y metodológicamente dentro de este modelo, quisiera comenzar este trabajo presentándome:

Mi nombre es Rocio Cano, nací en 1980 en Santiago de Chile durante la dictadura militar de Pinochet, lo que no se me reveló como algo de especial relevancia hasta ya pasados muchos años. Desde que tengo memoria fui una lectora voraz y cuando digo voraz me refiero a que engullía cualquier cosa que llegara a mis manos, siendo hija de un matrimonio con poca o ninguna inclinación a la lectura, el material disponible en casa era escaso y de una calidad dudosa, a pesar de este hecho, desarrollé desde muy pequeña una verdadera

vocación de lectora. Mi temprana e insaciable afición a la lectura no es sobresaliente en sí misma y no tendría ninguna importancia, si no fuera porque la inmensa mayoría de lo leído durante todos esos años de “formación” fueron textos escritos por hombres, textos sobre hombres y sobre un mundo en donde ellos eran los actores principales y yo, para mi desgracia, era mujer. Eso fue mi primer malestar con el mundo, sentía que era una profunda e irremediable tragedia el haber nacido dentro de un cuerpo que me mantendría por el resto de mi existencia fuera del juego de la grandeza. Esta situación se desarrolló en mí una verdadera admiración y envidia por lo masculino, y, por ende, una rabia profunda al verme a mí misma atrapada en el lado en el cual no era posible el heroísmo, la aventura, la reflexión profunda, la camaradería y la libertad. Muchos años después al leer el artículo “Women’s Energy and the Midle-march”(1972) de Lee Edwards, descubrí que mi experiencia como lectora no era extraña a las preocupaciones de la crítica literaria feminista, y que lo que yo había experimentado no era una paranoia o el producto de una subjetividad especialmente sensible, sino que era una realidad capaz de moldear una feminidad conflictiva, disminuida y construida casi exclusivamente desde una mirada masculina, y que había otras mujeres, que como yo, habían tenido esa misma experiencia, que habían pensado por años que ser mujer era, en el mejor de los casos, poco interesante, y que ahora compartían, a través de su práctica intelectual o creativa, esas vivencias personales, no con la intención de desahogarse o divertirse con una anécdota, sino como una forma válida de generar un conocimiento sobre la experiencia particular de las mujeres como lectoras en la cultura patriarcal y de analizar los efectos que esto tiene para la construcción de una “individuo mujer”.

Cito a continuación algunos fragmentos de este artículo que me hicieron sentir especialmente identificada:

Como la mayoría de las mujeres he pasado a través de toda mi educación -como estudiante y profesora- como una esquizofrénica, y no uso este término a la ligera, porque la locura es la extraña, pero lógica consecuencia de nuestra educación. Me imaginaba a mí misma como hombre, he intenté transformarme en hombre. Pero a pesar de esto sabía muy bien que no lo era, parecía que no podía hacer de esta otra cosa, al no poder hacer de mi otredad algo críticamente real [...] la mayor parte de mis lecturas eran sobre hombres, incluso cuando estas no fueran específicamente para ellos. Estas lecturas dieron forma a mis pensamientos de maneras que todas las mujeres que han compartido esta experiencia, conocen, igual que todas las personas negras, que han formado y deformado su pensamiento e imaginación por textos producido por y para la mayoría blanca, que asume, no ser solo más numerosa sino también moral, social, cultural, y hasta físicamente, la norma [...] El primer resultado de mis lecturas fue sentir que los personajes hombres eran, como poco, más interesantes para los autores que los creaban, que los personajes mujeres. De este modo, al leer estos libros de la manera en que los autores los concibieron, yo en caso de identificarme inocentemente con algún personaje, repetidamente escogía hombres [...]. [traducción propia]⁵

⁵ “Like most women I have gone through my entire education -as both student and teacher- as a schizophrenic, and I do not use this term lightly, for madness is the bizarre but logical conclusion of our education. Imagining myself male, I attempted to create myself male. Although I knew the case was, otherwise, it seems I could do nothing to make this other critically real. [...] for the most part I read books about men, even when they weren’t by or specifically for them. These readings shape my

Más peculiar, tal vez, aunque tristemente poco sorprendente, fueron las asunciones que acepté sobre las mujeres en las ficciones. Por ejemplo, aprendí rápidamente que el poder era poco femenino y que las mujeres poderosas, casi literalmente, eran monstruos. Sin embargo, o tal vez, por esa razón, su poder ejercía una extraña atracción. Las mujeres de esta clase aparecían en las ficciones amenazando, no solo a los hombres sino a toda la sociedad [...] Todas putas, ellas deben ser eliminadas, reformadas, o, en última instancia, condenadas. (p.226) [traducción propia]⁶

Estos fragmentos apuntan a la experiencia de la mujer como lectora, a la manera en que se construyen las subjetividades a través de los cánones culturales patriarcales y a los efectos que estos modelos de lectura tienen sobre la forma en que se delinea la relación de las mujeres con la literatura. Me parece fundamental problematizar estas experiencias, hacer una reflexión profunda sobre el proceso que la escritora debe llevar a cabo desde mucho antes de siquiera plantearse tomar la pluma, un proceso que requiera de un ejercicio de deconstrucción de su papel mismo como mujer en el entramado cultural, pero, aún más complejo, una deconstrucción de su situación de sujeto de enunciación.

Este último aspecto, relativo al sujeto y su relación con el lenguaje y los discursos, representa uno de los ejes centrales sobre el cual voy a desarrollar gran parte de los planteamientos de esta investigación. La importancia que le atribuyo a dicha relación, dentro de la emergencia de sujetos femeninos en la escena poética chilena, se sostiene en la creencia de que las cuestiones relativas al lenguaje y al discurso, que, supuestamente, serían secundarias o periféricas en relación a las urgencias que presentan las luchas sociales y políticas; en realidad, son “vitalmente necesarias para incidir en las luchas por la significación que acompaña las transformaciones de la sociedad” (Richard 1994) y son también el territorio en el que encontramos las voces de las mujeres, sus inquietudes y luchas que, sin lugar a dudas, han sido eminentemente discursivas.

Giulia Colaizzi es tajante al respecto cuando señala que “el feminismo es teoría del discurso, y hacer feminismo es hacer teoría del discurso, porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político, de lo que llamamos “realidad”, de su carácter de construcción y producto.” (Giulia Colaizzi

thoughts in ways known for all women who have shared this experience, just as is known to all Blacks whose intellects and imagination was formed and deformed by texts created by and for a White majority who were assumed to be not merely numerous but also morally, socially, culturally, and even physically normative. [...] The first result of my readings was a feeling that male characters were at the very least more interesting than women for the authors who invented them. Thus if, reading their books at it seemed their authors intended, I naively identify with a character, I repeatedly chose men [...]”. (Edwards 1972: 226).

⁶ More peculiar, perhaps, but sadly unsurprising, were the assessment I accepted about fictional women. For example, I quickly learned that power was unfeminine and that powerful women were, quite literally, monstrous. Although, or perhaps because, their power had a strange attraction, women of this sort appeared in fictions as threats not just to men but to all of society [...] Bitches all, they must be eliminated, reformed, or, at the very least condemned. (Edwards 1972: 226)

1990: 20). Las palabras de Colaizzi dan de lleno en uno de los argumentos centrales, que, justifican este trabajo, ya que si la “realidad” es una construcción o producto del discurso (histórico, político, ideológico, cultural), las mujeres no hemos sido parte de esa construcción, en cuanto a sujetos del discurso y del saber; sin embargo, sí hemos sido creadas por sus mecanismos, como objetos del discurso.

A partir de esta reflexión me sitúo en la problemática de la representación simbólica y de la construcción del *sujeto mujer* que se ha hecho desde la literatura y el arte, y en cómo desde estas prácticas las propias mujeres se han planteado posiciones emancipatorias y propuestas que desafían los modelos tradicionales de lo femenino. Esto ha sido ampliamente trabajado por Spacks, 1980; Ellen Moers 1978; Laurentis 1992; Hook 1992; Richard 1994; Cixous 1995; Gilbert and Gubar, 1998; Olea 1998, 2000; Guerra 1985, 1998, 2007, Carbonell y Torras, 1999; Irigaray 2007; Eagleton 2007; Guerra 2007; Felski 1989, 2011; y un largo etc.

1.1.1. La poesía

Dentro del entramado de las producciones discursivas de las mujeres en Chile, la poesía juega un rol importante, especialmente por la gran tradición poética que tiene el país, por la cantidad y calidad de la poesía escrita por mujeres y porque la poesía en Chile tiene una gran fuerza y una vitalidad que hace que la escena poética sea rica y variada y que, dentro de ese contexto, las mujeres aparezcan como presencias constantes, aunque oscurecidas, menospreciadas o envueltas en un halo de misterio y extrañamiento. Hasta el día de hoy nunca he estado en un país en donde la poesía y los poetas sean tan abundantes y reconocidos, pero, más allá de su importancia relativa en el marco cultural chileno, la poesía en sí es relevante en cuanto vehículo de las subjetividades y las voces de los(as) sujetos en disidencia y así lo ha sido históricamente y hasta el presente.

Si comenzamos por los conceptos básicos de la teoría lingüística podemos ver que la función poética del lenguaje aparece como el registro con la mayor potencialidad de agrietar los muros estancos de los discursos hegemónicos, permitiendo que se filtren contenidos, significados, cuestionamientos, etc., poniendo en crisis la solidez del andamiaje ideológico que sustenta la concesión de privilegios y de poder, o al menos así lo ha propuesto el feminismo francés postestructuralistas representado por Cixous, Irigaray y Kristeva. Esta última autora explica cómo el lenguaje poético es capaz de poner en tela de juicio, e incluso destruir, la identidad del sujeto parlante (Kristeva 1981: 259). Para Kristeva este tipo de lenguaje llama la atención sobre el carácter

indecible que todo lenguaje natural posee, situación que tiende a ocultarse en el discurso unívoco, racional y científico. Este cuestionamiento al lenguaje es, a su vez, un cuestionamiento al sujeto parlante o a lo que para Kristeva es la conciencia trascendental a la que la autora define como un YO que sin duda existe, puesto que emite enunciados, pero que es, a su vez, ambiguo y que se vuelve menos consistente en esta concepción del discurso que plantea un sujeto heterogéneo que, por este mismo hecho, es un sujeto en proceso (p.259-265). Lo que Kristeva trata de explicar es que la ambigüedad y heterogeneidad que contiene el lenguaje poético destruye al sujeto parlante en cuando a unidad cerrada. Ese Yo incuestionable e impermeable se tambalea, se fragmenta, se vuelve dinámico, inestable y, por tanto, no se reconoce ya como posible enunciador de la Verdad, porque la poesía es capaz de multiplicar los significados y volverlos dinámicos en un proceso que se activa por medio de las incontables lecturas que permite.

Este cuestionamiento, que como señala Kristeva, sólo es posible a través del carácter heterogéneo y ambiguo del lenguaje (explícito en el lenguaje poético), permitiría a los/as sujetos la operación primaria de rebelarse contra el lenguaje mismo, que tiene la función de ser el pilar fundamental de todo el andamiaje ideológico, incluida la construcción racionalista de “realidad objetiva”. Por ende, posibilitaría cuestionar las convenciones establecidas para edificar la relación entre el/la sujeto que interpreta la realidad que percibe y la realidad misma (1981: 259). Dicho en otras palabras, esta operación pone en conflicto la construcción misma del/la sujeto.

Siguiendo la lógica argumental de la autora sobre la capacidad “revolucionaria” del lenguaje poético, que pone en tela de juicio y desarticula la idea de sujeto cartesiano, y subrayando las características que le conceden esta capacidad transgresora (carácter heterogéneo y ambiguo), podemos pensar que este tipo de lenguaje tiene una estrecha relación con las problemáticas que rodean a las mujeres, especialmente cuando entendemos “mujer” como el Otro con relación al signo “hombre”. Como señala Patrizia Violi, el problema del sujeto es “el nexo entre filosofía del lenguaje y pensamiento femenino” especialmente cuando es “interrogado desde un doble ángulo: el sujeto presupuesto en la teoría lingüística y el sujeto, todavía apenas esbozado, de la subjetividad femenina.” (Violi 1990: 127).

1.1.2. La sujeto

El problema de la sujeto femenina y su relación con el lenguaje es un tema crucial para poder enmarcar esta investigación, ya que, como Patrizia Violi propone, existe una subjetividad femenina que está siendo recientemente esbozada, lo que representa un factor concluyente a la hora de pensar la escritura de las mujeres, así como los procesos de interpretación de textos desde una perspectiva feminista (Violi 1990). En este marco, la tarea de aportar elementos que ayuden a delinear a estas sujetos se presenta como necesaria, principalmente si una de las intenciones es poder desarrollar un aparato que permita interpelar las lógicas de lectura y validación que se han impuesto desde el canon androcéntrico occidental, que han dejado al margen las expresiones artísticas que dan cuenta de una sensibilidad eminentemente femenina y, por lo tanto, un universo de significados que se desprenden de esta subjetividad específica. Si bien las mujeres, en cuanto sujetos de producción discursiva, no son algo reciente, existe en sus producciones una novedad ligada a la necesidad de disputar ese espacio que se les ha negado históricamente: el de la construcción de mundos e imaginarios, en el juego de la trascendencia, de la autoría y de la autoridad.

Para las mujeres, la entrada a la autoría/autoridad no ha sido por la puerta ancha, tampoco ha estado exenta de dificultades, muy por el contrario, ha sido una permanente lucha, muchas veces llevada adelante por valientes que lo sacrificaron todo, hasta la vida, en su intento-necesidad de crear y tener una voz propia en un mundo que no quería escucharlas. Estas dificultades son también parte de lo que configura a estas sujetos, un *habitus*⁷ que no es posible separar de lo que somos las mujeres, de nuestras subjetividades y tampoco de nuestros lenguajes.

Pierre Bourdieu, en su trabajo "La dominación masculina", ha reflexionado ampliamente sobre los modos en los que opera este *habitus* de las relaciones basadas en la diferencia genérico-sexual. El autor plantea entre otras ideas que "el peso del *habitus* no se puede aliviar por un simple esfuerzo de la voluntad, fruto de una toma de conciencia liberadora [...] La exclusión fuera de la plaza pública que, cuando se afirma

⁷ "El *habitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir" (Bourdieu 1972: 178) En palabras más simples, cuando hago alusión a un *habitus* quiero referirme a una serie de estructuras sociales que las mujeres han internalizado e incorporado en forma de esquemas de percepción, pensamiento y acción.

explícitamente, condena a las mujeres a espacios separados y a una censura despiadada de cualquier expresión pública, verbal y aun corporal, haciendo de la incursión en un espacio masculino (como los alrededores de un lugar de asamblea) una prueba terrible” (1996: 31). Las palabras de Bourdieu se refieren en particular a un tipo de violencia simbólica, que sería “esencial de la dominación masculina”. Para el autor, esta se implanta por medio de un “trabajo de formación que se lleva a cabo, ya sea a través de la familiaridad con un mundo simbólicamente estructurado, ya sea a través de una labor de inculcación colectiva, más implícita que explícita, de la que forman parte sobre todo los grandes rituales colectivos, y mediante la cual se opera una transformación durable de los cuerpos y de la manera usual de utilizarlos” (1996: 24). Las reflexiones de Bourdieu sobre los mecanismos sociales que construyen un *habitus* de dominación, intentan bosquejar cuáles son las posibilidades reales de escapar de estas dinámicas que autorreproducimos y de las que inconscientemente nos hacemos cómplices. Está claro que el simple hecho de hacernos conscientes de su existencia y de las formas en que se materializa en prácticas y discursos no es suficiente para anularlas, pero es un primer paso para ensayar eventuales estrategias de resistencia.

En este sentido, creo que, desde el interior mismo de los feminismos y de la teoría literaria, existe la necesidad de tener en cuenta las distintas maneras en que reproducimos en estas violencias simbólicas que no siempre se manifiestan explícitamente como una “dominación masculina”, sino que, a veces, toman la forma de una dominación geopolítica, racial, idiomática, etc. De esta forma, la propuesta que Patrizia Violi hace en su ensayo “Sujeto lingüístico y sujeto femenino” (1990), sobre concluir lo que llama la “etapa crítica” dentro del feminismo, resulta un tanto radical y apresurada o al menos centralista.

Dar por concluida una etapa de análisis y deconstrucción del pensamiento androcéntrico que establece lo masculino como universal (labrado durante miles de años) y que invisibiliza y ejerce violencia simbólica contra las mujeres y otras subjetividades marginadas, y que es la base social y cultural sobre la que se ha construido la experiencia humana, formando innumerables *habitus* de dominación, solo después de unas cuantas décadas de análisis y elaboración crítica feminista parece imposible. No obstante, Violi no es la única autora con esta visión de clausura, Elaine Showalter, por su parte, también llama a dar un paso adelante, hacia lo que para ella sería una crítica literaria feminista centrada en la mujer como escritora (Showalter 1999: 82), una disciplina específica a la que la autora bautiza como: “Ginocrítica”⁸.

⁸ “La crítica feminista ha cambiado gradualmente su interés central por las lecturas revisionistas hacia una investigación sostenida sobre la literatura escrita por mujeres. La segunda modalidad de crítica feminista, engendrada por este proceso, es

Quisiera detenerme en este punto para discutir brevemente las afirmaciones de Showalter y Violi, o más bien para relativizarlas. Efectivamente se ha llevado a cabo un trabajo crítico y revisionista por parte de los feminismos, una labor más que sustancial a nivel intelectual, social y político, en especial durante las últimas décadas y, por lo tanto, concuerdo con que la preocupación de los feminismos actuales debería priorizar a las mujeres y sus prácticas. Sin embargo, no se debería perder de vista que el desarrollo de estas cuestiones, tanto en la teoría como en la praxis, vive momentos diferentes en distintas sociedades y que, en la mayoría de los contextos, aún se está muy lejos de haber concluido una etapa crítica. Resulta un poco preocupante que autoras como Violi y Showalter tiendan a suponer que por el hecho de que, en sus propios entornos sociales, geográficos, políticos o culturales, el diagnóstico y la crítica al modelo androcéntrico haya sido suficientemente elaborado y desarrollado, al punto de ser irrelevante seguir engrosándolo, esto sea válido universalmente.

En el caso de Chile, existe, a partir de la crítica literaria feminista surgida en los años 80, así como de otras áreas de las ciencias humanas y sociales, una cantidad importante de ensayos que se han dedicado a rescatar las memorias históricas de las mujeres en diferentes ámbitos, así como a reflexionar sobre las discursividades femeninas y la forma en que estas se han relacionado con los contextos generales. Teóricas como Amanda Labarca, Gabriela Mistral, Virginia Vidal, Sonia Montesino, Julieta Kirkpatrick, Raquel Olea, Adriana Valdés, Eliana Ortega, Eugenia Brito, Kemy Oyarzún, Soledad Bianchi, Soledad Falabella, Lucia Guerra, Nelly Richard, Patricia Espinosa, Darcy Doll, Alicia Salomone, Gilda Loungo, Fernanda Moraga, Rubí Carreño, entre otras, han ido construyendo con sus esfuerzos intelectuales un panorama en donde actualmente se puede reconocer un campo de estudio con cimientos sólidos.

No obstante, el trabajo está lejos de estar acabado y existen muchísimas zonas oscuras y reivindicaciones por hacer, muchas historias por contar, muchos nombres olvidados que necesitamos recuperar. En este sentido, no me parece que para el contexto chileno sea posible clausurar una etapa revisionista, a pesar de lo que pueda sugerir el escenario de los feminismos occidentales, pues aceptar estos mandatos trae aparejado un peligro, uno que conocemos muy bien en las Américas y es el de suponer que es posible empezar a construir

el estudio de las mujeres como escritoras, y sus objetos de estudio son las historias, los estilos, los temas, los géneros, y las estructuras de la escritura de las mujeres; y la evolución, así como las leyes, de la tradición literaria femenina. No existe un término en inglés para este discurso crítico especializado, así que he inventado el término “ginocrítica”. (Showalter, Elaine 1999: 82)

un conocimiento, un modelo cultural, *in media res*, a partir de los avances y las reflexiones de Europa o Estados Unidos, sin hacer un proceso propio, sin marcarnos nuestra agenda de preocupaciones, tiempos, metodologías, puntos de partida y de fuga o sin incorporar en la reflexión nuestros propios saberes.

Lo cierto es que comenzamos a destiempo, pero ese desfase temporal no tiene una connotación negativa, ya que nuestro proceso o “etapa crítica” es otra, trabaja con materiales y subjetividades diferentes, tiene la ventaja de contar con todo el aprendizaje previo de las mujeres de occidente, especialmente de sus errores, que intentaremos no repetir, favoreciendo así el cometer errores también diferentes y propios. Por todo esto, nuestros resultados y conclusiones, nuestras propuestas para la construcción de una sujeto mujer, serán distintas y, en parte, este trabajo apunta en esa dirección; a la búsqueda de nuevos elementos que vayan sumando a la construcción simbólica de esas sujetos, con el apoyo de los conocimientos acumulados y valiosísimos de nuestras hermanas de lugares y momentos diferentes, en un contrapunto⁹ de saberes que se combinan y que crean redes entre nosotras.

La propia subjetividad de las mujeres no es independiente de la enorme maquinaria patriarcal (Bourdieu, 1996; Deleuze 2002), que se nos ha impuesto desde siempre, tenemos esos contenidos incorporados de manera profunda y son parte de nosotras, por lo tanto, no considero irrelevante seguir haciendo un análisis crítico de los elementos de ese “contagio” (Gilbert y Gubar 1998) y de sus consecuencias. No deberíamos renunciar a hacer una crítica rotunda a los modelos androcéntricos; primero porque estos mecanismos no son estáticos y van cambiando a la vez que los contextos sociales y culturales, pero no han desaparecido y aunque comiencen a tambalearse, aún se mantienen firmes y gozan de buena salud; segundo, porque aunque lográramos como sociedad crear modelos culturales y de convivencia fuera de las dinámicas jerárquicas y abusivas de un sistema patriarcal, estará el riesgo de volver a caer en ellas o en otras formas nocivas de relaciones, a menos que sigamos haciendo un ejercicio de revisión permanente, cuestionando nuestro entorno y a nosotras mismas.

⁹ Me refiero al concepto de contrapunto en el sentido que lo entiende Lezama Lima en Introducción a los vasos órficos “es como una jugada que se vuelca, yo diría mejor, que se derrumba, sobre un tablero desconocido. Una inquietante jugada verbal, porque algo se adelantaba, algo retaba y lanzaba su llamada, sobre una red que mostraba un solo pez afanoso de amigarse con todos los peces (1971: 256). Para Lezama Lima el contrapunto es un método para la (re)construcción de “eras imaginarias” que opera en una suerte de coincidencia larvaria que abre la creación a la digresión fecundante, la cual es expansiva porque incluye la búsqueda de conexiones escondidas entre elementos separados por abismos temporales.

1.1.3. Saberes marginados

Como antes he señalado, en Chile aún queda muchísimo trabajo de construcción y deconstrucción con relación a las mujeres y de las minorías excluidas en general, pero esto tampoco debería ser excluyente para la realización en paralelo de una reflexión sobre las formas específicas que adoptan las emergencias de estas subjetividades y sobre las expresiones que surgen a partir de las mismas. Si nuestros saberes, nuestras visiones de mundo, nuestras experiencias individuales y colectivas, no han formado parte de la realidad en la que hemos habitado, ya que se han considerado como saberes “incompetentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, inferiores jerárquicamente al nivel del conocimiento o de la cientificidad exigida” (Foucault 1979, 129), dejándolos relegados a las prácticas privadas o, en el mejor de los casos, a los circuitos periféricos o propios de las mujeres, es necesario que hagamos el esfuerzo por contrarrestar aquella tendencia a través de todas las vías posibles, como, por ejemplo, la producción y difusión de contenidos provenientes de sujetos marginados de la centralidad androcéntrica. Ejemplos notables de este tipo de intervención lo representan las antologías de poesía de mujeres mapuches *Hilando en la memoria* (2006) e *Hilando en la memoria 2: EPA RUPA 14 MUJERES MAPUCHE* (2009)¹⁰ que presentan un corpus amplio y variado de escrituras y visiones de mundo de un grupo de la población que históricamente no ha sido incluido dentro de la construcción discursiva y cultural de aquello que llamamos Chile (país, nación)

Teniendo en cuenta este tipo de productos y su potencial repercusión en un replanteamiento de la existencia de una multiplicidad discursiva no registrada desde la centralidad dominante, una pregunta válida es: ¿nos interesa realmente salir de la periferia para habitar o cohabitar el centro, convertirnos en la hegemonía, ingresar al canon o crear un nuevo canon en el que estemos incluidas? creo que las respuestas desde los feminismos apuntan en la dirección de una intensificación de la periferia como una de las formas de

¹⁰ Ambas antologías surgen para generar espacios de circulación de materiales poéticos, más amplios, autorreflexivos y flexibles sobre la poesía de mujeres mapuche, para dialogar en torno a la memoria, la traducción, el cuerpo y la poesía como escritura de resistencia. Las dos antologías logran producir un nuevo imaginario que eclipsa con el imaginario chileno marcado por la invisibilidad y la discriminación de las voces Mapuche. En la primera de ellas se reúne un total de siete autoras: Graciela Huinao; Adriana Paredes Pinda; Roxana Miranda Rupailaf; María Isabel Lara Millapán; Faumelisa Manquepillán; Maribel Mora Curriñao y María Teresa Panchillo. En la segunda del año 2009, se amplía la selección a un total de 14 poetas: María Isabel Lara Millapán; Graciela Huinao; Jacqueline Caniguán; Faumelisa Manquepillán; Roxana Miranda Rupailaf; María Huenúñir; Adriana Paredes Pinda; Karla Guaquin; Alejandra Llanquipichun; Eliana Pulquillanca; Jeanette del Carmen Huequemán; María Elisa Huinao; Juana Miriam Lancapichun y María Teresa Panchillo. Para más información de estas antologías y el proyecto global dentro de las que se insertan, véase: “Primera antología de poetas mujeres mapuche: Hilando en la memoria.” *Eseo.cl*. ESE:O. Web. 17 ago. 2019. <https://eseo.cl/primera-antologia-de-poetas-mujeres-mapuche-hilando-en-la-memoria/>.

contrarrestar los esquemas centralistas que invisibilizan las diferencias, en este sentido, el aporte de los feminismos negros fue uno de los primeros y más fructíferos:

Ellas plantearán que hay diferencias entre las experiencias de las mujeres negras y las blancas en el mundo norteamericano y que no se puede englobar en una categoría sociológica universal sujetos con vivencias, historias y posiciones distintas de acuerdo con su pertenencia étnica. De allí entonces, que se plantee la necesidad de pluralizar y hablar de las mujeres. y no de una unicidad abstracta que aludiría, en definitiva, a una esencia biológica universal, a una categoría homogénea que en la diversidad social no existe. De este modo, nace una discusión sobre la necesidad de superar los propios sesgos etnocéntricos de los Estudios de la Mujer y su tendencia a pensar en modelos universales. (Montesino 1997: 15)

En un nivel discursivo y teórico la modernidad occidental está marcada por la crisis y el declive del sistema clásico de representación del sujeto, en un sentido político, epistemológico y ético, pues como dice Jesús Barbero “hay pocas palabras tan moderno como crisis” (1995: 14). Las convenciones establecidas sobre qué es la subjetividad y cuáles son sus implicaciones han cambiado radicalmente, principalmente desde mediados del siglo XX, y, a partir de este punto, surge el reclamo sostenido por el reconocimiento de la falacia que representa la imagen de sujeto universal impuesta desde occidente, articulado desde la teoría y desde el activismo por un número creciente de “minorías” que reclaman representación en un sentido político y discursivo:

Lo que los movimientos disidentes recuperan es el potencial de resistencia, de reflexión y dirección que se produce en y desde la lucha por el fortalecimiento de la autonomía de los mundos de vida amenazados en su estructura comunicativa. Es ahí que converge la defensa de las culturas tradicionales con los movimientos regionalistas, ecologistas y feministas: la búsqueda de pluralismo articulado por debajo del umbral del aparato de los partidos y en la construcción de espacios públicos autónomos, esto es “no generados ni mantenidos por el sistema político con el fin de procurarse legitimación. (Barbero 1995: 19)

Así lo han planteado también Deleuze y Guattari con su modelo de rizomático, constituido por una serie de principios que lo definen, en donde el primero es la conexión: “cada punto del rizoma puede conectarse con cualquier otro, y así debe ser” (1987: 7); el segundo, la heterogeneidad, que refiere a la naturaleza de las conexiones que se llevan a cabo: “Cadenas semióticas de cualquier naturaleza en conexión con una diversidad de códigos (políticos, biológicos, económicos, políticos, etc.) En efecto, los agenciamientos colectivos de enunciación funcionan directamente en los agenciamientos maquínicos¹¹ y no se puede establecer un corte

¹¹ Un ejemplo bastante explícito de esto es posible encontrarlo en las escrituras poéticas de la Generación del 80. En este contexto las escrituras poéticas de las mujeres chilenas aparecen entretejidas con un agenciamiento maquínico patriarcal

radical entre los regímenes de signos y sus objetos” (Deleuze y Guattari: 2002: 13), poniendo en juego no sólo sistemas de signos distintos, sino también estados de cosas de diferente estatus. En tercer lugar, se describe el principio de multiplicidad, que es el que establece la ausencia de un núcleo-centro y, por lo tanto, reconoce que cualquier punto del rizoma puede ser el origen de múltiples líneas desjerarquizadas.

Las escrituras poéticas de las mujeres chilenas comparten con el libro rizoma de Deleuze, al menos, esta tercera característica, puesto que estas escrituras no reconocen un origen-centro desde el cual se proyectan las sucesivas líneas expresivas, temáticas, estilos y, en general, el canon. Estas, a diferencia de la escritura canónica occidental, al no tener un centro surgen de diversas fuentes, incluso aquellas más inesperadas, y proliferan de manera disímil y con líneas de fuga múltiples, con tiempos y velocidades que no siempre pueden leerse en paralelo a las corrientes vigentes. Asimismo, conviven dimensiones diversas, que engendran a su vez conexiones que es necesario leer fuera de los límites de una imaginaria hegemónica, por lo que, como remarcan los propios Deleuze y Guattari, habría que dejar de preguntar: “qué quiere decir un libro, significado o significante”, para pasar a tan solo “preguntarse con qué funciona, en conexión con que trasmite o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya propia, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo.”(Deleuze y Guattari: 2002: 10). Si tomamos el ejemplo arriba mencionado, en las dos antologías de poesía de mujeres mapuche, podemos claramente identificar los elementos que plantean Deleuze y Guattari, primordialmente la potencialidad que implica la apertura de un imaginario que difiere y complementa aquello que se ha impuesto como la norma. Las poéticas de las mujeres mapuches reunidas en los dos volúmenes proponen a un sujeto del discurso que proyecta infinitas líneas de fuga, pues, trae al discurso público una historia que corre en paralelo a la historia del Chile blanco, que ha sido que considerada

que actúa como subtexto permanente, de manera consciente e inconsciente, no porque estas escrituras sean una respuesta política a la opresión de la dictadura, no porque tengan una intención revolucionaria, ni porque sean reacciones o pálidas imitaciones de las escrituras patriarcales, sino porque las experiencias de las poetisas chilenas que escribieron en esa época están insertas en ese sistema de significaciones, lo que puede rastrearse en las escrituras poéticas, en donde se revela la presencia de un gobierno militar y la violencia que ejerce de manera transversal. Los poemas se transforman en cuerpos poéticos, que encarnan la fragmentación de ese mundo y la necesidad de buscar maneras de expresar las experiencias y recomponer un cuerpo individual y colectivo, muchas veces, a través del lenguaje como potencia sanadora y creadora de subjetividades, lo que resulta fundamental en un sistema que tiene como objetivo la anulación del sujeto en disidencia. Los textos de esta época trabajan con imágenes y símbolos de distinta naturaleza, lo que permite al lenguaje ir poco a poco apropiándose nuevamente de la realidad, un agenciamiento que permite ir juntando los fragmentos en un discurso coherente (esta imagen no es puramente metafórica cuando la confrontamos con la tortura, el exilio y las desapariciones de miles de personas). De esta forma, el cuerpo individual, el social y la hoja en blanco son superficies de inscripción de los procesos políticos y vitales, que han sido usurpados y que deben reescribirse como forma de reapropiación. En este ejemplo, vemos cómo los límites entre diversos sistemas de significación o estatus de cosas se desdibujan y se entrelazan en el texto, que ya no solo texto, sino que es historia, vida, política, etc.

como única historia. Asimismo, los textos rescatan y proyectan una visión de mundo con valores y referentes que difieren de aquellos que hemos adoptado desde Europa y Estados Unidos. Un tercer aspecto es el valor lingüístico que aporta nuevos significantes, tonalidades y una relación diferente con la palabra; por último y no menos importante, debemos valorar una construcción de un femenino que es también diferente y que presenta otras modalidades y realizaciones, así como otro tipo de sensibilidad en lo referente a los vínculos matrilineales y a la naturaleza. Todos estos aspectos hacen que la potencialidad de nuevas conexiones y vías de relación que expandan de manera insospechada, provocando que espacios que, hasta la existencia de estos productos discursivos, habíamos visto como inexistentes o vacíos cobren vida y se llenen de oportunidades.

1.2. La lectora

La mujer lectora puede ser o no una lectora feminista. De hecho, en casi todos los casos, comienza no siéndolo. Una mujer que lee un texto masculino es inevitablemente invitada a identificarse con un punto de vista asimismo masculino y a aceptar como normal y legítimo un sistema masculino de valores:

Las estudiantes van a percibir que la literatura, en la forma que se ha escogido ser enseñada, confirma lo que todos en la sociedad les dicen: que el punto de vista masculino es considerado la norma y el femenino la divergencia o excepción. En el currículo de literatura la mujer escritora es por definición “menor”, tal vez recomendada pero no indispensable; probablemente una mujer recluida, sin hijos o incluso loca y aun así sin el glamour del artista maldito. [...] ¿Cuáles son los efectos de este largo aprendizaje de la irrelevancia de las mujeres escritoras para la autoimagen y la confianza en sí misma de la estudiante? La cultura masculina reforzada por la presencia de autores y normalmente profesores está tan bien articulada que solo algunas estudiantes pueden mantener una identidad femenina positiva frente a ello [...] se les exige que se identifiquen en cuanto lectoras con experiencias y perspectivas masculinas, que le son presentadas como las humanas [traducción propia desde el original en inglés] (Showalter 1971: 856)

El texto de Showalter sobre la experiencia de las estudiantes de literatura y la relación que existe entre la mujer lectora y la cultura masculina hegemónica es revelador y describe una situación que cualquier mujer que haya estudiado literatura, filosofía, historia, arte o casi cualquier disciplina puede corroborar. Este tipo de trabajos ponen de manifiesto la preocupación que las autoras tienen con relación a estos hechos, pues son la base de los cimientos de la subjetividad femenina. La exposición permanente a este tipo de experiencia con los discursos confronta a la lectora con la falta de poder, que surge de no ver su propia experiencia

articulada y legitimada dentro del texto; al tiempo que la empuja a asumir lo masculino como universal y la sitúa ante la necesidad de enfrentarse a su propio ser femenino de manera negativa y conflictiva. En otras palabras, la lectora se ve involucrada en un proceso que la pone contra de sí misma. Antonia Cabanilles es rotunda al referirse al conflicto en el que la lectora se ve envuelta, señalando que: “La mujer lectora es invitada a participar en una experiencia de la que está excluida, se le pide que se identifique con una personalidad definida en oposición a ella. Se le pide que se identifique contra sí misma, ya que la mayor parte de la literatura insiste en su universalidad, al tiempo que define esa universalidad en términos específicamente masculinos.” (1989: 81).

Lo planteado en la cita de Cabanilles muestra una profunda coherencia con lo que se desprende de las citas de Lee Edwards y de mi propia experiencia como lectora, en especial, en lo referente a la forma en que las mujeres incorporamos referentes que asumimos como universales, con los cuales no podemos identificarnos de manera positiva. Me arriesgo a decir que todas las mujeres lectoras van a tener una experiencia de lectura disonante cuando leen textos masculinos, pero no todas van a enfrentarse y desafiar esta disonancia. Sin embargo, creo que cualquier mujer que toma la pluma para producir discursos literarios es de manera consciente o inconsciente una lectora feminista, ya que ha invocado la necesidad de proyectar su propia subjetividad a través de la creación literaria y, de esta forma, ha subvertido el mandato del texto patriarcal que la reduce a mero objeto del discurso.

Es por esto por lo que considero importante detenerme en la idea de la lectora feminista, puesto que este trabajo es principalmente sobre estas mujeres, tanto sobre las que han escrito textos poéticos como aquellas que los han leído y, a través de la lectura crítica, han sido capaces de otorgarles una existencia significativa.

1.2.1. La lectora feminista

La lectora feminista puede definirse como aquella que “ocupa una posición frente al texto literario que podría describirse como nómada, incómoda, distinta de lo que podríamos denominar una lectora femenina o una mujer lectora, porque supone una autoconciencia y una actividad reflexiva que exige una postura móvil ante el texto literario y un exilio metafórico con respecto a la literaturidad.” (Golubov 2011: 3). En otras palabras, la lectora feminista asume una postura ideológica frente al texto que opera como marco de interpretación y punto de vista específico que dirige su atención hacia los aspectos que marcan la diferencia genérico-sexual que subyace en el texto. En su proceso de lectura, la lectora feminista asume un rol activo, reconoce los sesgos patriarcales y es consciente de los aspectos éticos y estéticos que la condicionan. Estos mecanismos le permiten contrarrestar o al menos obstaculizar el proceso de inmasculación, exponiendo el androcentrismo de aquellos contenidos que habían sido leídos originalmente como universales.

En este punto surge la necesidad de una nueva subdivisión, esta vez basada en el sexo de quien produce el texto. Pues como dice Patrocinio P. Schweickart, “la historia feminista tendrá al menos dos capítulos: uno relacionado con las lecturas feministas de textos escritos por hombres, y otro relacionado con las lecturas feministas de textos escritos por mujeres” (Schweickart 1999: 124). Esta separación implica pensar en la relación entre sujeto y objeto, dinámica en la que la lectora ocupa el rol de sujeto y el texto el de objeto. Desde aquí, el esquema se complejiza al incluir un tercer elemento –el/la sujeto de la escritura, la figura del autor real, quien escribe el texto– pues en este caso vamos a tener una relación entre sujetos mediada por un mensaje. He, de antemano, aclarado que en este caso la recepción corresponde a una sujeto mujer, pero la emisión del mensaje o autor/a puede ser hombre o mujer. Esta tipología básica marca de manera importante la forma en que se relacionan la lectora y el texto y establece su capacidad de activar o desactivar diferentes mecanismos de respuesta en la lectora.

El primero de estos capítulos –la dinámica que se produce entre lectora feminista y los textos escritos por hombres¹²– se corresponde con lo expuesto al comienzo de esta sección sobre la lectora e implica la toma de

¹² Hablar de textos escritos por hombres en este sentido parece inapropiado y resulta incómodo, puesto que existen textos escritos por hombres que no reflejan una visión de mundo patriarcal o androcéntrica, sino por el contrario construyen realidades simbólicas que desde una masculinidad disidente, la homosexualidad u otras identidades de género, o la diferencia cultural radical, hacen tambalear los cimientos de la cultura falogocéntrica, esto no significa, por supuesto que estas “otras escrituras de hombre” sean siempre y en todos los casos, aliadas de las mujeres o que incluyan perspectivas o puntos de vista femeninos o cercanos a una subjetividad femenina. Tampoco es posible presumir de que todos los textos escritos por mujeres

control, por parte de la mujer-feminista-lectora, de su experiencia de lectura: “lo que significa leer el texto como no se debería leer, leerlo en contra de sí mismo. De forma más específica, una debe identificar la naturaleza de las oposiciones que el texto ofrece y, de manera igualmente importante, lo que el texto excluye” (Schweickart 1999: 140-141).

Hay que tener en cuenta que entre la lectora feminista y el texto masculino la lucha por el control va a ser un elemento importante. Esta es una más de las formas en las que se materializa la lucha general de las feministas por escapar de las discursividades opresivas. Esto se puede ver reflejado en el origen de este conflicto, entre la lectora y un texto masculino, que no se sitúa en la experiencia individualizada de ese encuentro particular, sino en lo paradigmático y regular de este tipo de encuentros. Si una mujer se encontrara frente a textos androcéntricos o misóginos de manera esporádica, al tiempo que tuviera experiencias reiteradas con otro tipo de lecturas, el problema no existiría. Por muy misógino, el texto no tendría el poder de inmascular a la lectora, es más, la lectora podría simplemente desechar esa lectura y ahorrarse el disgusto, optar por otro tipo de textos. Sin embargo, dentro de la cultura dominante, una lectora no puede negarse a leer textos patriarcales, ya que su lectura y el manejo de sus contenidos son requisito para su participación en el banquete de la alta cultura universal.

De igual forma, el aprendizaje centrado en los textos masculinos, primordialmente aquellos más importantes dentro del canon, no solo afecta o “contagia” a la lectora con sus contenidos, sino también con una forma de leer e interpretar, que solo cobra sentido dentro de un sistema de valores androcéntricos. Por lo tanto, la lectora feminista tiene que desaprender y desprenderse de los modos hegemónicos de lectura y ser capaz de trascender las directrices que dicta la comunidad de lectores autorizados (la crítica, la academia, los círculos intelectuales de influencia, los mercados, etc.). Este proceso de (des)aprendizaje, que exige una relectura de

sean femeninos y mucho menos feministas, aunque en mi experiencia como lectora debo confesar que no he leído ningún texto escrito por una mujer en el cual no existan al menos unos pocos atisbos de descontento o rebeldía, pues el hecho mismo de escribir un texto con la perspectiva de la difusión pública es un gesto que contradice los roles de género tradicionales, por esta razón, este trabajo es sobre las escrituras poéticas de las mujeres chilenas y no sobre escrituras femeninas. Teniendo en cuenta lo antes dicho, en lo que resta de este trabajo la nomenclatura usada para referirme a una y otra realidad tendrá estricto apego a la diferencia básica entre sexo y género, en donde hablar de mujer u hombre refiere en exclusiva a una condición biológica que diferencia a un sexo del otro y hablar de masculino y femenino contiene los elementos culturales y sociales que determinan una serie de aspectos relativos al comportamiento de los/las sujetos en sociedad, la subjetividad que encarnan y las relaciones de poder en las que participan. Por lo tanto, en lo sucesivo no me referiré a textos escritos por hombres a menos que simplemente quiera referirme a los rasgos anatómicos diferenciales del sujeto, y en este apartado y en los siguientes cuando me refiera a textos que representen una visión de mundo que refleja los valores y experiencias construidas y salvaguardadas a través del canon y la tradición por la comunidad histórica de hombres, me referiré a: TEXTOS MASCULINOS.

la tradición, no sólo actúa como una práctica intelectual, sino que toma un sentido mayor al ser usada como una estrategia de lucha contra una realidad (androcéntrica y patriarcal) que excede el texto.

1.2.2. Mujer lee a mujer

Los testimonios presentados anteriormente –de Lee Edward y el mío propio– son ejemplos de experiencias de mujeres que a partir de su relación con los textos producidos por la cultura patriarcal han experimentado un conflicto con el hecho mismo de ser mujeres. Estos testimonios dejan expuesto el impacto que tienen estos contenidos en la construcción de una sujeto mujer y, por ende, en las producciones discursivas generadas por dichas sujetos. Si bien es cierto que esta línea de investigación ha sido más propia de la teoría literaria feminista anglosajona ¹³ y no ha tenido un desarrollo demasiado amplio en los contextos hispanohablantes, en el caso de Chile podemos ver que existen registros en los que mujeres chilenas fuertemente vinculadas a la creación discursiva o simbólica al ser interrogadas sobre sus experiencias con la cultura, el conocimiento y la creación, demuestran tener consciencia de la falta de referentes con los que se formaron, y del ejercicio, muchas veces solitario que necesitaron, primero, para encontrarse a sí mismas en esas ausencias y, segundo, para asumir la búsqueda de las mujeres que les servirían como maestras o interlocutoras. Este es, por ejemplo, el caso de Lucía Guerra quien, en una entrevista hecha por Rubí Carreño, hace un recorrido a través de su propia experiencia, poniendo un énfasis muy especial en estas cuestiones:

En un curso para el doctorado en la Universidad de Kansas, leí por primera a María Luisa Bombal. (En la secundaria en Chile, no se la enseñaba y nos hacían leer, más que nada, a los escritores criollistas y su aburrida estética de lo varonil). En *La amortajada*, se da un detalle muy femenino que me conmovió porque cuando Ana María está embarazada desea tejer con lana amarilla. ¡Lo mismo que me pasó a mí cuando estaba esperando a mi hija! Hasta entonces, había leído novelas donde “lo femenino” era escrito por hombres. No sé explicar lo que sentí al ver que mi propia experiencia había pasado al plano de lo literario... Yo en parte estaba siendo dicha por otra mujer, proceso

¹³ Algunos textos destacados en este sentido son: Woolf, Virginia. "Un cuarto propio (traducción de Jorge Luis Borges)." *Alianza, Madrid* (1995); Showalter, Elaine. Showalter, "Women and the literary curriculum." *College English* 32.8 (1971): 855-862; el trabajo ya mencionado anteriormente: Edwards, Lee R. "Women, Energy, and "Middlemarch"." *The Massachusetts Review* 13.1/2 (1972): 223-238; Fetterley, Judith. *The resisting reader: A feminist approach to American fiction*. Vol. 247. Indiana University Press, 1978; Kolodny, Annette. "Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism." *Feminist Studies* 6.1 (1980): 1-25; Rich, Adrienne. *On lies, secrets, and silence: Selected prose 1966-1978*. WW Norton & Company, 1995; Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Vol. 52. Universitat de Valencia, 1998; Greenberg, Caren. *Reading reading: Echo's abduction of language*. New York, Praeger, 1980; y un largo etc.

de identificación que sólo puede ocurrir cuando un texto es escrito desde una perspectiva de mujer. (Carreño Bolívar 2010: 214-215)

La emoción que surge del encuentro con una textualidad que permite a la lectora identificar sus propias vivencias, tiene para Lucía Guerra un efecto transformador. Es un descubrimiento que propicia una grieta, a través de la cual la lectora se abre paso, una súbita verdad que se revela para ella y para su propia escritura futura. El encuentro con María Luisa Bombal es para Guerra el comienzo de un interés académico, pero también el descubrimiento de una sujeto discursiva, que tiene preocupaciones, sensaciones y un lenguaje de mujer que le permite la opción de decir: esto tiene sentido para mí, aquí hay un registro, una búsqueda posible para desarrollar una escritura propia. De esta forma, la autora destaca el encuentro de María Luisa Bombal y de su escritura con una lectora –Rubí Carreño– que a través de ejercicio académico devela contenidos que habían sido completamente ignorados por la crítica, aspectos imprescindibles para entender y valorar la obra de Bombal y la potencia de su propuesta estética. Estos encuentros trabajan a modo de revelaciones que hacen posible revalorizar y abrir nuevos diálogos intertextuales. En otras palabras, Lucía Guerra y María Luisa Bombal se encuentran mutuamente por la vía de la escritura, se crea un contrapunto entre ambas que va a ser productivo y enriquecedor en múltiples aspectos:

RC: Yo creo que ese libro contribuyó a que María Luisa Bombal ingresara al canon narrativo chileno. Es decir, no eras tú la única que no había leído a María Luisa Bombal. Ella no era una escritora que los estudiantes de literatura consideraran, sobre todo porque había muchos prejuicios en tanto era mujer y de la clase alta.

LG: Exacto. Cedomil Goic fue el primero que la rescató en su libro sobre la novela chilena y por primera vez, se la incluye en el canon chileno. Ahora mi aporte y en cierta medida el de Marjorie Agosín es que tratamos de ver los aspectos femeninos de su obra. Porque Goic, obviamente, desde su punto de vista estructuralista celebra las innovaciones literarias que hace María Luisa, pero no se refiere para nada a la perspectiva femenina. (Carreño Bolívar 2010, 215)

En esta dinámica de búsquedas y encuentros hay una tercera involucrada, la propia Rubí Carreño, quien al entrevistar y hacerse cargo de la testimonio-experiencia de Lucía Guerra descubre esta unión entre ambas autoras, crea un nuevo texto que, a su vez, nos aporta un material para reflexionar sobre la relación íntima entre dos historias que se imbrican en un ejercicio de construcción genealógica e influencias.

La entrevista de Carreño a Guerra y el testimonio de esta última sobre su encuentro con Bombal proponen un contrapunto interesante entre las experiencias locales de las mujeres creadoras de discurso en Chile. Así,

Patrocinio P. Schweickart en el ensayo “Leyéndonos a nosotras mismas”¹⁴, entre otros muchos ejemplos, nos remite al ensayo “Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson”¹⁵ escrito por Adrienne Rich. En este trabajo, Rich narra su experiencia de peregrinaje a la casa de la escritora Emily Dickinson, que, más allá de un gesto simbólico, funciona como una búsqueda personal de Rich en cuanto escritora, una necesidad de encontrar a Emily Dickinson y de encontrarse a sí misma en ese encuentro.

Lo primero que nota Schweickart en su ensayo es que Rich formula tres tipos de metáforas en su narración. La primera es legal “como una poeta que va encontrando sus propios métodos, he llegado a entender sus necesidades (de Emily Dickinson), podría haber sido testigo en defensa suya” (p.135). Aquí nos encontramos con la siguiente figura: una poeta da testimonio en defensa de una autora precedente, lo que es interpretado por Schweickart como la actitud de la lectora feminista, quien defiende a la autora en contra de aquellas lecturas patriarcales erróneas, triviales o que distorsionan su obra. En el caso de Lucía Guerra la defensa de María Luisa Bombal y su obra está implícita: “La verdadera dinámica de los textos de Bombal está en ese desencuentro básico que ella plantea entre hombre y mujer. Muy afín con la noción de su época, concibe a la mujer como íntimamente unida a la naturaleza y de carácter contemplativo mientras los hombres, como cultivadores de la “civilización”, son pura acción.” (cit. en: Rubí Carreño: 215). Esta dimensión defensiva se evidencia, igualmente, en el trabajo de Guerra sobre la obra de Mercedes Valdivieso: “en *Maldita yo entre las mujeres*¹⁶ “[Mercedes Valdivieso] no sólo tacha el mito de la Quintrala¹⁷ como emblema del No-Deber-Ser de la nación chilena, sino que además plantea una comunidad de mujeres, en un cuerpo a cuerpo genealógico donde lo mapuche se reivindica.” (p. 216).

La segunda metáfora es el viaje o visita al territorio de Emily Dickinson “viaje a la velocidad del tiempo en dirección a la casa y los edificios contiguos (...) Durante años no me he dedicado tanto en visualizar a Emily Dickinson, sino más bien a tratar de visitar, de penetrar su mente a través de sus poemas y cartas.” (Rich 1979. cit. en: P. Schweickart 1999: 135). Aquí lo que se puede notar es la importancia que la crítica feminista le otorga al contexto de producción, pero mucho más significativa es la “tendencia a interpretar el texto no

¹⁴ En Marina Fe, ed. *Otramente: lectura y escritura feministas*. México D.F.: Fondo De Cultura Económica, 1999.

¹⁵ En Adrienne Rich, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978*, Nueva York: W.W. Norton, 1979.

¹⁶ Valdivieso, Mercedes. *Maldita yo entre todas las mujeres*. Planeta, Santiago de Chile, 1991.

¹⁷ Catalina de los Ríos y Lisperguer (1604-1665), conocida popularmente como «La Quintrala», fue una aristócrata y terrateniente chilena de la época colonial, famosa por su belleza y la crueldad con la que trataba a sus sirvientes, se la acusó durante su vida de múltiples crímenes por los cuales nunca fue juzgada dada su riqueza y conexiones sociales, la leyenda dice que mantenía un pacto con el diablo. Para más información sobre la Quintrala véase: BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “Catalina de los Ríos y Lisperguer.” *Memoriachilena.cl*. BND Biblioteca Nacional Digital. Web. 04 nov. 2019. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97333.html>

como un objeto, sino como la manifestación de la subjetividad de la autora ausente, la “voz” de otra mujer” (Schweickart: 1999:136). Siguiendo en la línea de esta segunda metáfora vemos que, las lecturas feministas que Rich hace de Dickinson, como la de Lucía Guerra leyendo a Bombal, Valdivieso, o al escribir sobre Billy Holliday¹⁸ (en uno de sus textos ficcionales) establecen una búsqueda por las predecesoras que se inicia siendo genealógica, pero que se completa al develar elementos de la subjetividad de aquella que busca. Tanto Adrienne Rich como Lucía Guerra van a encontrar elementos de su propio ser mujer-escritora al embarcarse en la búsqueda de la voz interior de otras mujeres, que tienen en común con ellas ser mujeres-creadoras.

Carmen Berenguer en uno de los discursos inaugurales del *Congreso Internacional de Escrituras Femeninas Latinoamericanas*¹⁹, que se llevó a cabo en Chile durante 1987, dice: “Nuestro lenguaje será entonces una operación y reconstrucción textual de una historia abandonada a sus propios márgenes o al devenir de su periferia” (Berenguer 1990: 15). En este fragmento, la autora hace patente la relación de las escrituras de las mujeres con una búsqueda genealógica y arqueológica de la voz, no solo de una mujer-escritora en particular, sino de las mujeres y de otros colectivos silenciados. Me queda la sensación de que las poetisas asumen, en ciertos momentos de su reflexión, la responsabilidad o el llamado de esa “voz”, de ese “murmullo” que las lleva inevitablemente a mirar hacia su origen, hacia esos lenguajes que han quedado, como señala Berenguer, “abandonados”.

La misma Carmen Berenguer en su escritura poética es un buen ejemplo de esta necesidad de dar un espacio privilegiado a las voces silenciadas. En su Libro *Bobby Sands desfallece en el muro*²⁰, la poeta hace un ejercicio complejo y comprometido, en el que rescata la figura y la lucha del poeta y revolucionario irlandés²¹, su

¹⁸ Guerra-Cunningham, Lucía. *Frutos extraños*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1997.

¹⁹ Durante el año 1987 en Chile en el ocaso de la dictadura de Pinochet se presenta en nuestro país la ocasión de que escritores y escritoras intercambiaran y confrontaran sus posturas estéticas en torno al significado genérico-sexual, este espacio fue “El primer congreso internacional de literatura femenina latinoamericana”. Dicho congreso se realizó entre los días 17 y 21 de agosto en Santiago de Chile de 1987. Sin financiamiento institucional, logró reunir a una gran concurrencia de creadoras y estudiosos de la literatura, provenientes desde fuera y dentro del país. La organización del congreso estuvo a cargo de una comisión coordinadora, integrada por chilenas residentes en el país, Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Uruguay. Dentro de ellas estuvieron: Eugenia Brito, Verónica Zondek, Diamela Eltit, Nelly Richard, José Donoso, y Pilar Serrano, su esposa, entre muchas otras personas. Para más información sobre este congreso y sus implicaciones véase: Muñoz, Josefina. “Nota sobre el congreso internacional de literatura femenina latinoamericana.” *Revista Chilena de Literatura* 30 (1987): 207-208; Berenguer, Carmen, ed. *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987*. Santiago de Chile: Editorial cuarto Propio, 1990.

²⁰ La primera edición del libro *Bobby Sands desfallece en el muro* de la poeta Carmen Berenguer se encuentra disponible digitalizado de manera íntegra para consulta y descarga en la página web [memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl) de Biblioteca Nacional de Chile. en el siguiente enlace: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9331.html>. Accedido en 7/4/2018.

²¹ “*Bobby Sands desfallece en el muro* asume la expresión de la voz del huelguista de hambre irlandés Bobby Sands, muerto por inanición voluntaria en 1981 en la cárcel de Maze, en protesta por las condiciones de encarcelamiento a que estaban

rebeldía y valor, marcado por la tragedia y el sacrificio personal de aquellos/as que se enfrentan al poder; aun sabiendo que la única forma que tienen para levantar la voz es poner todo el cuerpo a disposición del mensaje, un acto de autoinmolación. En el libro de Berenguer, se deja ver el proceso de merma del cuerpo por la falta de alimento, que de forma inversamente proporcional va haciendo del lenguaje una herramienta más poderosa:

“Día 44”

Entrego mi vida como una acción de amor.
Me entrego a una agonía lenta
como único modo de cambiar
la pólvora por jardines de paz
como única forma de esperar la alondra
y nuevas primaveras
como único sostén para limpiar
las heridas de Cristo torturado” (1983; s/n)

Este gesto simbólico, expresado como entrega de la vida como acto definitivo de amor y compromiso, establece el vínculo entre Bobby Sands y la situación política de Chile. Este es el otro lado del ejercicio de Berenguer, donde la poeta usa una máscara, un icono foráneo, para escapar de la censura y para construir un discurso universal, una parábola que refleja la dictadura y los cuerpos de todos/as aquellos desaparecidos y mermados bajo el régimen de Pinochet y en todos los regímenes autoritarios del mundo, así como todos los discursos silenciados que resuenan, que no se callan, incluso asumiendo muchas veces el costo de la vida.

Pero no es el único ejemplo del compromiso de las poetas con la emergencia de las voces silenciadas, hay muchos textos escritos por poetas chilenas en donde, utilizando diversos recursos formales, se abre la posibilidad de que estas voces encuentren una forma de expresarse en los poemas. Por ejemplo, en “La huerta” que forma parte del *Poema de Chile*²² de Gabriela Mistral, se establece un diálogo entre el niño y la voz de la mujer que lo acompaña, quien a través de su narración le trasmite su conocimiento de huertera y le cuenta episodios sobre su vida, sobre cómo ella recibió de su madre estos mismos saberes, a través de una herencia oral que es transmitida por un susurro, por una presencia fantasmagórica, pero real, que pasa de una generación a otra:

sometidos los presos políticos –de hecho, no se les reconocía la calidad de tales– del Ejército Republicano Irlandés (IRA).” (Salomón Gebhard 2006: 157)

²² La primera edición del libro *Poema de Chile* (1967) de Gabriela Mistral se encuentra digitalizado en versión integral para consulta y descarga en la página web: www.memoriachilena.cl de la Biblioteca Nacional de Chile. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7917.html> Accedido en 29/6/2018.

-Chiquito, yo fui huertera.
Este amor me dio la mama.
Nos íbamos por el campo
por frutas o hierbas que sanan.
Yo le preguntaba andando
por árboles y por matas
y ella se los conocía
con virtudes y con mañas. (1967: 52)

Esta necesidad de buscar o más bien reencontrarse con esas voces, o en algunos casos, su hallazgo accidental, motiva un giro existencial en la lectora-creadora, en cuanto que logra reconocerse a sí misma en el texto sin la necesidad de travestirse o de asumir el rol inferiorizado y objetual que se le asigna, mientras le permite integrarse dentro de un universo signficante, estableciendo vías de comunicación entre subjetividades no iguales pero afines. Estos mecanismos relacionales actúan en el sentido de rizoma²³ o contrapuntos²⁴ y proponen una vía para la creación de un imaginario común, un universo simbólico capaz de crear genealogías²⁵, tradiciones, líneas de continuidad y fuga o, en otras palabras: una subjetividad histórica colectiva.

Siguiendo esta línea de reflexión, el caso de Mistral es significativo, en al menos dos sentidos: el primero, relativo a la voz(voces) que habitan los textos, principalmente femeninas (la de la hablante principal y sus dobles, la de otras mujeres y la de las memorias que se hacen presentes en estos como fantasmagorías, susurros, apariciones, o recuerdos) y, el segundo, vinculado con la escritora real y que se expresa en el permanente diálogo que mantiene con otras mujeres escritoras con las cuales construye verdaderas redes de comunicación e influencia. En el prólogo del libro *Modernidad en otro tono* (2004), se cita el artículo "Mujeres en la historia del pensamiento" (1997) de Rosa María Rodríguez Magda, en donde la autora señala que las escritoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX coincidieron en la "necesidad de establecer puentes e incluso ciertas alianzas entre mujeres intelectuales, que les posibilitaran ensayar instalaciones

²³ Ver sección: Saberes marginados, Cap.1, sección 1.1.3

²⁴ Ver nota nº 7

²⁵ Cuando me refiero al concepto de genealogía en este contexto, lo hago pensando en los tres campos en donde opera dicho concepto, según lo que propone Foucault: "Son posibles tres campos de genealogía. Para empezar una ontología histórica de nosotros mismos con relación a la verdad a través de la cual nos constituimos como sujetos de conocimiento: en segundo lugar, una ontología histórica de nosotros mismos con relación al campo de poder a través del cual nos constituimos en sujetos que actúan sobre los otros; en tercer lugar, una ontología histórica en relación con la ética a través de la cual nos constituimos en agentes morales. Foucault, Michel. "El sexo como moral: entrevista con Michel Foucault" *Saber y Verdad* (1985): 185-196.

nuevas frente a las estructuras de poder que determinan el acceso al saber y a la valoración/legitimación de sus discursos” (ctd. por: Salomone 2004: 14). En este mismo volumen Alicia Salomone, por su parte, hace una lectura sobre la relación escritural que mantuvieron Gabriela Mistral y Victoria Ocampo, ambas escritoras desde sus propias realidades y estilos dan cuenta de diversos aspectos problemáticos en la relación entre identidad genérico-sexual y autoría/autoridad intelectual e intercambian puntos de vista y reflexiones que crean un discurso dialógico vinculado con la situación de las mujeres y el posicionamiento activo desde el que ambas se sitúan y empoderan. (Salomone 2004).

La fuerza de los ejercicios de lectura, interpretación o creación que es generadora de diálogos, tal vez pueda explicarse, al menos de forma parcial, a través de las palabras de Sylvia Molloy: “Decir quién ha marcado mi escritura es decir quién soy cuando escribo. Y aun cuando no escribo: quienes me han marcado tiñen mi visión de mundo, me ayudan a recortar la realidad de que soy parte” (1985: 483). Puesto que, si asumimos que somos, al menos en parte, aquellos textos o discursos que nos han marcado, es fácil entender la enorme diferencia que puede representar encontrarnos con voces de mujeres que nos otorgan el protagonismo y que nos interpelan directamente. Además, si esas voces, en su ejercicio de escritural y político, son capaces de articular redes de colaboración e intercambio, las marcas e influencias se multiplican significativamente.

De la cita a Silvia Molloy, también llama mi atención el final: “recortar la realidad de la que soy parte”. Me tomo la libertad de interpretar estas palabras como una realidad amplia y compleja en la que existimos, pero en la que debemos reconocer nuestro propio lugar y separarnos para entrar a formar parte de un continuo indiferenciado. Si aplicamos esta idea de “recorte” a la lectura, nos lleva de vuelta al tema sobre el cual he estado divagando invariablemente en esta sección, y que me temo, será el asunto sobre el cual estaré dando círculos o espirales a lo largo de toda la investigación: el tema del sujeto-subjetividad de las mujeres y su relación con el lenguaje y los discursos. Este recorte implica para la lectora la posibilidad de escapar de los discursos universalizante creados por la cultura patriarcal, que nos reducen y aprisionan en roles y estereotipos, en objetos artísticos, en cuerpos reproductores o en musas, figura que condensa a la madre y a la puta-amante (Gilbert y Gubar 1998). Recortarnos significa delinear nuestro contorno, decir: “aquí termina el mundo y empiezo yo”. Definirse como un YO diferenciado es el asumirse como sujeto, como individuo, y, por ende, como conciencia y subjetividad capaz, primero, de leer desde esa propia interioridad arrancada violentamente del continuo (cortada, desprendida) y luego, potencialmente, de producir discursos también únicos y diferenciados. Si esa posibilidad es dada, según Molloy, por aquellos/as que la han marcado,

entendidas estas marcas como discursivas, textuales o emocionales, me atrevería a decir que el carácter de esas marcas es del todo relevante para este trabajo.

Esta última reflexión me lleva de vuelta a Patrocínio P. Schweickart y a la última metáfora usada por Rich: “me convierto otra vez en insecto, vibrando contra los marcos de las ventanas, aferrándome a los vidrios, intentando conectarme.” (P. Schweickart 1999: 135). Aquí Rich hace referencia a la imposibilidad de acceder a Emily Dickinson, ya comprende que, por mucho que vibre contra el cristal, existe una mediación, una barrera transparente, pero real, que la separa de la autora. La ausencia material y corpórea de la poeta impone una realidad que se asume como irreductible. Hay un universo, una subjetividad, una persona a la que no puede acceder, todo lo que queda es literatura, un indicio que le sirve a Rich como un puente para asomarse a Dickinson, consciente de que ella misma a través de un ejercicio de interpretación está construyendo una narrativa sobre Emily Dickinson. Lo que Rich está realizando no es otra cosa que un ejercicio de lectura feminista, en el cual interpreta las huellas dejadas como marcas de la existencia de una subjetividad, a partir de ellas re-escribe su propia versión, agregándose en este nuevo texto. En este sentido, Rich se sitúa a sí misma, se ambigua en tanto creadora de un discurso sobre Dickinson y ejerce, en última instancia, la posibilidad de una objetividad encarnada, sentimental y contextual. De esta forma puede decirse que Rich ha sido marcada por Emily Dickinson, pero más precisamente, por la lectura que ella misma ha hecho de la obra de la autora y por los indicios que en su búsqueda de la voz ha encontrado, a su vez, Rich deja una impresión en Dickinson, puesto que la interpreta, la rescribe y suma una capa más al entramado de su construcción discursiva.

Siendo osada, me atrevo a proponer que, en cierta manera, las tres metáforas expresadas por Rich, plantean los hitos de una teoría de la lectura feminista y/o, más concretamente, una de las influencias matrilineales o más concretamente: de sororidad. El primer hito es el reconocimiento de las escritoras que la antecedieron y una defensa activa de sus trabajos y figuras; un segundo hito es el reconocimiento de las influencias que se tejen entre mujeres creadoras, relación que no sigue la lógica freudiana propuesta por Bloom²⁶ en su teoría de las influencias literarias (1991), sino una lógica colaborativa y dialógica; y por último, la consciencia de que solo se puede hablar por las otras desde una subjetividad imperfecta, la imposibilidad de establecer verdades sobre aquellas no presentes o sobre sus obras, que solo es posible proponer interpretaciones, lecturas

²⁶ Para profundizar sobre la teoría de las influencias de Harold Bloom y su relación con la teoría literaria feminista, véase: cáp.2

posibles, conexiones, pero, sobre todo, ser consciente de que hay una voz que solo será escuchada en la medida en que se proyecte colectivamente: la voz de la poeta.

El mecanismo que identifica la manera en que se ha releído la tradición literaria masculina desde el feminismo, ha sido, sin duda, una de las piedras angulares de la “etapa crítica” a la que Showalter hace mención en su artículo “La crítica literaria feminista en el desierto” (1999). Sin embargo, estas relecturas no resuelven el problema de la búsqueda de referentes femeninos capaces de aportar visiones de mundo alternativas a las presentadas por los textos masculinos. En este sentido, la lectora feminista, probablemente, tenga el impulso de buscar textos más afines con su propia experiencia, y que presenten otras miradas, verdades, subjetividades, lenguajes, etc. Es aquí cuando nos encontramos con el segundo capítulo de esta historia, el de las lecturas feministas de textos escritos por mujeres. En los ejemplos antes comentados del ensayo *Vesuvius at home* de Adrienne Rich y de la entrevista realizada a Lucía Guerra por Rubí Carreño, podemos ver este segundo capítulo actuando de manera concreta en la práctica literaria y crítica. Ambos, determinan claves importantes para entender cuáles son las características que hacen de la práctica de las mujeres leyendo a otras mujeres una experiencia diferenciada.

La primera cosa que notamos es que este tipo de lectura implica un cierto grado de compromiso, una praxis emancipatoria que reconstruye la relación sujeto-objeto dentro de un marco dialéctico de comunicación y no de control como en el caso anterior, en el cual, la lectora debe luchar por superar una experiencia de lectura bifurcada –característica central del proceso de inmasculación—lo que significa que ella lee como hombre y como mujer al mismo tiempo, y en ambas situaciones la lectora se sitúan como el otro (P. Schweichart 1999; Fetterley 1978). Esta nueva relación de la lectora con el texto permite una hermenéutica positiva, cuyo objetivo es recuperar y cultivar la cultura de las mujeres. Como propone Showalter (1999) esta hermenéutica positiva es posible gracias a que entre la sujeto (la lectora) y el objeto (el texto escrito por una mujer) se dan ciertas condiciones:

- El reconocimiento de la dualidad de sujetos involucrados en esta dialéctica, dos mujeres (la lectora y la escritora del texto (la subjetividad reflejada en el texto)).
- El reconocimiento de que la dualidad de sujetos se ve amenazada por la ausencia de la escritora real y, por lo tanto, es un sujeto construido por el texto y por la interpretación, lo cual puede conllevar una objetualización, reconocimiento que es palpable en las palabras de Rich al usar la metáfora del insecto que vibra contra la ventana (de Dickinson) antes referida y de Lucía Guerra, al hablar de su intento de narrar un episodio de la

vida de Billie Holiday.

- El reconocimiento de que la dualidad de sujetos está asociada con la dualidad de contextos, en donde la lectura opera como mediación o puente entre el contexto de lectura y el de escritura. Nuevamente, en el caso de Lucía Guerra, vemos esta conciencia actuando y tendiendo estos puentes “me di cuenta que el hecho de ser latinoamericana y tan remota a Estados Unidos de la década de los treinta imponía una distancia y un núcleo teórico importante. Mi cuento no se trataba sencillamente de Billie Holiday sino de la dificultad de escribir lo desconocido.” (Carreño Bolívar 2010: 215).

Lo que salta a la vista es la identificación entre la sujeto y el objeto, que más que objeto aparece como un medio para acceder a la subjetividad de otra mujer, lo que se da en una dialéctica, ya no de lucha por el control de la experiencia, sino de comunicación “leer se transforma en un tratar de conectarse con la existencia detrás del texto” (Schweickart: 136).

Aun así, frente a todas estas estrategias de resistencia, la lectora feminista no siempre recibe los textos de otras mujeres de manera positiva. Son frecuentes los casos en que este afán emancipatorio pueda ser tergiversado o llevado a extremos en donde se exige un compromiso específico a las escrituras. Me gustaría agregar que, en este sentido hay también que ser cuidadosas y no caer en una actitud extremista que actúe de manera contraproducente. Con esto me refiero a los casos en los que vemos a la crítica literaria feminista atacando, devaluando o ignorando a aquellas mujeres escritoras que no asumieron un rol comprometido con la causa de las mujeres o que, de forma directa o indirecta, se situaron en contra del feminismo y a favor del canon androcéntrico. Un ejemplo de este tipo de actitud crítica frente a las escritoras consideradas “NO feministas” fue el de Virginia Woolf. Tan paradigmático resulta que Toril Moi dedica un capítulo entero a esta cuestión en su libro *Teoría literaria feminista* (1988), en el cual hace referencia a una serie de interpretaciones hechas por la crítica feminista a la obra de Virginia Woolf en las cuales se detecta la desaprobación, tanto de sus métodos como de sus intenciones. Destacan las opiniones vertidas por Elaine Showalter, en uno de sus libros más conocidos *A Literature of Their Own*:

El marco teórico de Showalter no llega a aparecer explícitamente en *A Literature of Their Own*. Sin embargo, por lo que hemos visto hasta ahora, parece razonable suponer que ella opina que un texto debe reflejar la experiencia del escritor y que, cuanto más auténticamente sienta el lector esta experiencia, más válido es el texto. Los ensayos de Woolf no llegan a transmitir ninguna experiencia directa al lector, según Showalter, principalmente porque, como mujer de clase social alta, Woolf carecía de la experiencia negativa necesaria para llegar a ser considerada una buena escritora feminista. Esto es especialmente evidente en *Three Guineas*, argumenta Showalter:

Aquí su propio aislamiento de la principal corriente femenina traicionó a Woolf. Muchas personas se enfurecieron por los supuestos clasistas del libro, así como por su ingenuidad política. Sin embargo, Woolf se distanció de una

comprensión de la vida cotidiana de mujeres a las que había pretendido inspirar, concretamente se rebelaba contra aspectos de la experiencia femenina que ella no había llegado a conocer y se negaba a describir su propia experiencia. (Moi 1988: 17-18)

En este mismo ensayo, Toril Moi cita a Patricia Stubbs, quien compartía las ideas de Showalter: “Stubbs se hace eco de la objeción de Showalter a la obra de Woolf afirmando que, no hay ningún intento coherente de crear modelos o imágenes de mujeres nuevas y, que su fracaso en llevar su feminismo a sus novelas es una consecuencia, al menos en parte, de sus teorías estéticas (Stubbs: 231)” (Moi 1988: 19). Hay que tener en cuenta que estas críticas fueron hechas en un contexto bastante concreto, específicamente en Estados Unidos durante la segunda mitad de la década de los 70, lugar y momento en que la crítica literaria marxista era la corriente de mayor influencia y se entendía que la literatura debía reflejar de forma realista a la sociedad y estar al servicio de su transformación.

Hoy en día es muy difícil pensar una crítica a Woolf aludiendo a una falta de compromiso político o falta de “realismo” y poniendo un acento negativo en las técnicas narrativas y el “exceso de subjetividad” en su obra. No obstante, aún encontramos que existen críticas destructivas hacia el trabajo literario de mujeres que no suscriben una ética feminista estricta, o se las acusa de cómplices del patriarcado. Creo que es importante no perder de vista nuestra genealogía y ver que de la misma forma en que Woolf fue duramente juzgada en el pasado por el hecho de ser burguesa y excesivamente personalista o subjetivista, se puede reprender a otras escritoras bajo otras banderas éticas o estéticas.

En el caso de Chile, hay hasta el presente un fuerte prejuicio hacia escritoras, poetas y narradoras, a las que se considera conservadoras o burguesas, a las que se desmerece por ciertos antecedentes biográficos o por el tipo de público al que se dirigen. Las poetas de la década del 50 son un ejemplo de ello, especialmente considerando el fuerte contraste que existe entre la recepción crítica que han tenido estas escritoras frente a aquellas situadas históricamente antes y después.

En comparación con las poetas y narradoras pertenecientes a la primera mitad del siglo XX²⁷, quienes fueron, en su gran mayoría, activas defensoras de la causa de la mujer y de otras minorías, las poetas de la década

²⁷ Según la clasificación hecha por Cedomil Goic en su libro *Historia de la novela hispanoamericana* (1972), estas autoras pertenecen a tres generaciones: generación de 1912 (aquellas 1875 y 1889) y que se identifican mayoritariamente con una estética “Mundonovista” entre las que se encuentra Gabriela Mistral (1889); generación de 1927 (nacidas entre 1890 y 1904) con autoras como: Teresa Willms Montt (1893), Miriam Elim (1895), Olga Acevedo (1895), Winétt de Rokha (1896), María Monvel (1899), Chela Reyes (1904), entre otras.

del 50²⁸ han sido vistas como tradicionales, poco rupturistas y carentes de un compromiso político y social explícito. A nivel estético estas poetas, aunque con algunas notables excepciones –Stella Díaz Varín entre otras–, se inclinaron por un registro que sigue las líneas de una poesía de corte confesional, romántica o incluso criollista.²⁹

En este período se genera una fuerte ruptura con los modelos tradicionales de la literatura chilena, tanto en poesía como en narrativa. Por ello, muchas de las poetas quedan fuera de los acalorados debates y, en cierta forma, marginadas de los círculos literarios de vanguardia. Sin embargo, no existen menciones explícitas en donde se evidencia el rechazo a las poetas del 50, ni por parte de la crítica literaria de corte feminista, ni de la tradicional, lo cual puede interpretarse de numerosas maneras –“caballerosidad” o respeto, falta de interés por lo irrelevante que resultan dentro de la escena cultural, desconocimiento, etc.— Tampoco, existe un rechazo implícito, sino que este se deduce de las escasas o superficiales menciones que se hacen sobre ellas y sus obras en los muchos trabajos sobre la generación del 50, al tiempo que en los artículos y publicaciones de época, incluso en el tratamiento que se les da en los prólogos a sus libros.

Por su parte, las teóricas que se han encargado de trabajar a las poetas chilenas de otros periodos históricos tampoco han dado cuenta de forma exhaustiva de las escritoras de este. A pesar de esta situación, que, si no es de rechazo, al menos sí de desinterés, existe una gran cantidad de mujeres poetas en el período que participaron activamente en la escena literaria y cultural, ejemplo de ello son las mujeres que fueron parte del “Grupo Fuego”³⁰: Ximena Solar, Irma Astorga, María Elvira Piwonska, María Silva Ossa, Eliana Navarro, Francisca Ossandón, Stella Díaz Varín, Mila Oyarzún. Estas lograron una cierta notoriedad dentro de escena literaria chilena, publicaron numerosos libros y participaron como miembros activos de los círculos intelectuales de la época, lamentablemente, por razones que pretendo analizar más adelante, sus obras no trascendieron y hoy en día es difícil encontrar material que dé cuenta de su trabajo poético o que las sitúe en el contexto histórico literario.

²⁸ Algunas de las poetas de esta generación son: Mila Oyarzún (1912), Stella Corvalán (1913), María Elvira Piwonska (1915), María Urzúa (1916), María Silva Ossa (1918), Irma Astorga (1920), Nina Donoso (1920), Francisca Ossandón (1923), Eliana Navarro (1923), Stella Díaz Varín (1926), entre otras. Para más profundizar sobre estas y otras autoras ver: Anexo 1.

²⁹ Para profundizar sobre la recepción crítica recibida por las poetas de los 50, ver cap.4, sección: 4.1.

³⁰ El Grupo *Fuego de la Poesía* se funda el día 28 de abril de 1955 en los comedores del Círculo de periodistas, Amunátegui 31. El propósito de crear un grupo poético-literario fue poder compartir asuntos comunes como: la publicación de sus obras, las lecturas públicas, impresiones sobre las obras de los miembros, ideas, etc. Para este efecto se acordó reunirse el segundo sábado de cada mes, después de un almuerzo de convivencia. La primera directiva del grupo la encabezan Carlos René Correa como presidente; José Miguel Vicuña como Vicepresidente y Mila Oyarzún como secretaria. El primer libro que se publica bajo el sello editorial del grupo es: *Antiguas voces llaman* de la poeta Eliana Navarro, el mismo año 1955. (Szmulewicz, Efraín. *Diccionario de la literatura chilena*, 1984)

Cuando analizamos la situación que enfrentaron –en cuanto mujeres escritoras– podemos ver que fue bastante “cómoda”, pues la figura de la poetisa ya estaba bien arraigada en la cultura chilena. Asimismo, muchas de las autoras de la época tienen como referente directo (amigas de la familia, parientes cercanos, mentoras, etc.) a mujeres con una sólida formación intelectual y con un pensamiento bastante progresista, como fue el caso de María Silva Ossa, sobrina de Elvira Santa Cruz Ossa (Roxane). En general, se puede decir que las mujeres pertenecientes a esta generación tuvieron la oportunidad de escribir, publicar sus obras, trabajar en el ámbito de la cultura y la educación, etc.; pero nunca fueron consideradas como poetisas relevantes, ni como pares en los espacios de la intelectualidad chilena, como sí lo fueron sus antecesoras.

Un ejemplo de esta situación lo representa Irma Astorga, quien publica su primer libro de poemas, *La muerte desnuda*, en 1948, bajo el sello editorial Diógenes. Sobre este libro Eleazar Huera, catedrático español, comenta lo siguiente: “es la obra de una poeta, no de una poetisa, por la extraordinaria fuerza que revela”³¹, este comentario, que más que ensalzar las cualidades de la obra de Astorga, actúa en desmedro de las “poetisas” de las cuales Astorga se diferencia por la “la extraordinaria fuerza que revela”. Esta cualidad que la diferencia del resto hace que el crítico le conceda el honor de desembarazarse del apelativo femenino de poetisa y adoptar el más honroso y serio de poeta. Además de estas desafortunadas palabras, poco es lo que se puede encontrar en los archivos con relación a este libro. Un año más tarde, Astorga publica su segundo conjunto de poemas *Viaje a la garganta de la luz*, en un volumen colectivo titulado *Tríptico*, junto con Víctor Sánchez Ogaz (Damaso Ogaz) y Manuel Rueda, a partir de este punto hay casi diez años en los que la autora no presenta un nuevo trabajo poético. No obstante, en 1961 vuelve con su tercer libro de poesía *El mundo en la frente*, publicado posteriormente con el título de *Ceniza Quebrada*, este trabajo obtuvo el primer lugar en el certamen “Alerce” otorgado por la Sociedad Chilena de Escritores, que compartió con el célebre Nicanor Parra. Pasadas ya varias décadas Irma Astorga lanza su último libro de poesía *Nido de Piedra*. A esta producción se suma la novela *La compuerta mágica* que en 1971 ganó el Premio Municipal de Novela, momento en el que recibió gran atención de los medios de prensa y de la crítica especializada. Esta obra, que se enmarca en el costumbrismo, fue bien recibida y obtuvo comentarios favorables, aunque, se repite el tópico de elogiar a la escritora separándola de las “otras”:

³¹ La fuente de esta cita no está disponible, se recoge de un artículo de prensa sobre la autora y su esposo, Hugo Goldsack, disponible en versión digital en el archivo de referencias críticas de la Biblioteca Nacional de Chile. Ramírez Capello, Enrique. “Una pareja de periodismo y poesía” *La Nación* (Santiago de Chile). 10 de mayo 1999. p.6. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/RC/RC0008008.pdf>. Accedido en: 07/04/2019

Una mujer que no es justamente lo que ha pasado a llamarse una poetisa, sino que es alguien en donde cunde una poética de extraordinario don humano, una palpación que la lírica femenina chilena (más dedicada a cantar intimidades o frustraciones de diverso orden) pocas veces comunica o logra hacer sentir.”(...) “Las poetisas tienen la extraña costumbre de ir acumulando lagrimas innecesarias, amores inventados, cuando no están haciendo la revolución desde su fundo en el sur o desde el departamento del centro y en cómodas pantuflas. (Castro 1973: 5).

El caso de Irma Astorga es uno entre muchos, pues si se revisa la trayectoria de las poetisas de la década del 50 es fácil encontrar similitudes, tanto en la forma en que producen su obra, como en la falta de visibilidad que tuvieron. Estos ejemplos, nos sirven para replantear la necesidad de mirar con más detención los casos que pueden resultar menos atractivos desde una lectura feminista militante, pero que, sin embargo, develan dinámicas culturales que son tremendamente esclarecedoras. El rescate de estas escrituras debe ser una prioridad para la crítica literaria con un enfoque de género, ya que representa un registro que permite ampliar la diversidad de voces e imaginarios femeninos, particularmente en un momento histórico en que los feminismos tuvieron un fuerte retroceso en el contexto chileno.

Retomando la idea de la lectora feminista, después de este largo paréntesis, y vinculándola con lo expuesto sobre las poetisas del 50, hay que reconocer que toda lectora se ha formado, en gran medida, con los grandes clásicos del canon masculino occidental, los cuales reconoce y aprecia por su calidad estética y por el aporte que han hecho al desarrollo de la cultura. Para las poetisas chilenas de la segunda mitad del siglo XX este ha sido también el caso, aunque han tenido la fortuna de contar con una lista abundante de mujeres escritoras latinoamericanas como antecesoras, entre las cuales se encuentran: Mistral, Ocampo, Storni, Ibarburu, Teresa de la Parra, que fueron ampliamente difundidas y que tuvieron presencia en los medios de comunicación de masas. La importancia de estas antecesoras (precursoras) y el interés que suscitan dentro de la academia y el público, se funda en una enorme y variada cantidad de hechos, tanto biográficos como literarios, pero hay dos aspectos que resaltan: el primero es la necesidad y la eficacia de la creación de redes entre mujeres intelectuales, el segundo es la demostración de que la historia no es una línea ascendente, de que no debemos dar por hecho que los avances realizados están asentados sobre bases inamovibles. En este último sentido, surge la urgencia de un aparato crítico feminista que se haga cargo de estas literaturas, puesto que una escritura que no dialoga, que no es recogida por la crítica, o que simplemente no es leída, difícilmente es capaz de sobrevivir al tiempo.

Esta última reflexión apunta a la importancia de los medios materiales de producción y al estatus mismo que las escritoras, en cuanto a profesionales, tienen dentro del contexto cultural. Estos aspectos que pueden resultar secundarios a la hora de hacer un análisis sobre literatura, en el caso de las mujeres escritoras

resultan centrales, como lo dejara bien asentado Virginia Woolf en su obra *Un cuarto propio*. Otro de los puntos que habría que considerar con detención, a la hora de delinear las estrategias de análisis sobre la situación de la poesía escrita por las mujeres en Chile, es la del registro, conservación y difusión de las obras poéticas. Todos estos temas se entrelazan en una trama que define tanto a las poetisas como a sus obras y que dialoga con la necesidad de una comunidad de lectoras feministas. Pues, como se pregunta Harold Bloom en su libro *A Map of Misreadings* (1975) “¿qué pasa si se lee, se enseña, o se escribe sin tener una noción de la tradición o, al menos, de un conjunto coherente de referentes culturales que nos aporten códigos válidos y compartidos para la interpretación?” (p.32) Podemos coincidir con Annette Kolodny en que la respuesta es simple, no pasa nada, absolutamente nada (1999: 155). Siguiendo el hilo de esta reflexión hay que determinar un simple hecho para que “algo” pueda suceder con las producciones poéticas de las mujeres: la aparición de la lectora feminista, aquella capaz de reconocer su papel activo en el proceso de lectura –en donde se hace presente la doble influencia que ejercen de manera diferenciada los textos escritos por hombres y los textos escritos por mujeres– presta a asumir el rol social y político que implica acercarse a los textos escritos por mujeres y hacer que ese “algo” suceda.

Es aquí donde parece haber una fuerte confusión, primordialmente, por parte de aquellos que creen que el feminismo es un dogma que pretende erradicar cualquier sesgo masculino de la literatura, o que intenta hacer una higiene correctiva en la literatura en donde solo puedan existir aquellas obras “políticamente correctas”. Aquello que busca la lectora feminista, al activar su capacidad de interpretar aspectos de las obras literarias o de otros géneros discursivos, es develar la parcialidad de los universos y los valores representados en la literatura masculina que se auto atribuye el estatus de universal. Esta busca abrir el espacio de la literatura y de los imaginarios a otras experiencias y representaciones discursivas, su pretensión no es censurar o erradicar textos literarios. Personalmente –y me sitúa a mí misma como ejemplo de lectora feminista– no creo que el valor artístico de las obras literarias escritas por hombres esté situada en su androcentrismo o en su misoginia, tampoco creo que la literatura deba ser “correcta” o renunciar a la transgresión o a la provocación, lo que intento explicar es que la literatura masculina despierta deseos auténticos en la lectora que se identifica con los valores, situaciones, y personajes presentados en el texto, a pesar, de la relación conflictiva que pueda tener con aquellos textos que le nieguen la posibilidad de encarnarlos.

La valoración estética y el disfrute debería ser posible sin el costo de la inmasculación, así como tener la oportunidad de contrastar los textos explícitamente androcéntricos con otros que representen otras subjetividades y visiones de mundo para no verse en la obligación de aceptar como único y universal un tipo de discurso que la niega o la menosprecia. Esta es de antemano la tarea de la crítica literaria feminista, así como de la crítica literaria latinoamericana, de la decolonial, de la postcolonial, de la crítica de género, de la crítica literaria feminista negra; así como de todas aquellos modelos de lecturas y corpus de textos que proponen la multiplicidad de sujetos autoriales, representados y visiones de mundo. Esta misión, no obstante, no resulta fácil en el contexto de un sistema cultural que promueve contenidos homogéneos y, a su vez, excluye o invisibiliza los discursos que presentan representaciones disidentes o fuera del canon. En este sentido, los mecanismos que prueban o excluyen las producciones discursivas tienen un rol fundamental en este entramado, es por eso por lo que resulta relevante hacer un diagnóstico sobre cuáles son los contenidos excluidos y cuáles son las formas materiales de estas exclusiones, con el objetivo de hacer patente la necesidad de esforzarse en promover la diversidad y la inclusión de sujetos periféricos y sus propuestas discursivas y estéticas.

1.3. Los dispositivos de la recepción crítica

Ahora bien, una vez trazadas algunas ideas para reconocer las implicaciones que la diferencia genérico-sexual tiene en la recepción de los textos literarios, creo que es necesario establecer que las relaciones de género no son estáticas, que existen factores histórico-social que las afectan y que incluso las determinan. Teniendo esto en consideración, voy a definir dos aspectos importantes que se relacionan directamente con una de las problemáticas que plantea este trabajo: la invisibilización de las poetisas y sus obras en Chile. Estos son:

1. Los dispositivos de recepción crítica y el vínculo que mantienen con la poesía escrita por mujeres en Chile en diferentes momentos históricos desde la década del 50 hasta el 2015.
2. El registro de la actividad poética de las mujeres en Chile y el rol que esta materialidad reviste a la hora de construir un relato común, una genealogía, una historia de las mujeres chilenas, así como la formas en que la carencia de registros puede favorecer la reproducción de las prácticas misóginas en el campo cultural.

Vale aclarar que en el contexto de esta investigación he acotado aquello que llamo recepción crítica de las obras literarias a aquellos discursos y prácticas que surgen como resultado de una lectura “profesional” o “analítica” de textos literarios y que se despliega en la esfera públicas e intelectuales en sentido amplio³². Dentro de estos dispositivos críticos y de consolidación he identificado tres grandes categorías, que han modelado la escena literaria chilena en los últimos setenta años:

- La academia: dentro de esta categoría voy a ubicar las revistas académicas especializadas o no, las ediciones comentadas o anotadas, los conversatorios, charlas, congresos, y también las cátedras universitarias;
- La crítica literaria periodística que se dirigen a un público más general y que se expresa en términos de opinión sobre las obras, valorándolas según el criterio personal del crítico, “persona entendida en la materia”. Dependiendo del prestigio del crítico en cuestión, estas opiniones pueden ser más o menos relevantes y pueden dar cabida a diálogos o incluso iniciar verdaderas luchas discursivas. Una de las características que hacen de este dispositivo de suma importancia es que, por lo general, se despliega a través de medios masivos, como periódicos, o en la actualidad internet y, como antes señalo, permite el diálogo o el intercambio de opiniones. La forma más tradicional de este dispositivo crítico es el artículo, pero existen otras: la reseña, los rankings, las antologías, las entrevistas e, incluso, las crónicas de eventos sociales o de ciertos aspectos de la vida personal de algún personaje relevante de la escena literaria.
- Los diversos dispositivos estatales, que van desde publicaciones hasta las adjudicaturas de diversos puestos gubernamentales, pasando por becas y premios, apariciones públicas, etc.
- Por último, aunque no menos importante, voy a referirme brevemente a la valoración que se genera dentro de los mismos círculos literarios, o sea, entre pares, que en el contexto chileno resulta fundamental. No la he definido como una cuarta categoría en sí misma, ya que es un aspecto que cruza todos los ámbitos anteriormente descritos. Los y las escritoras han oficiado como críticos literarios, tanto en la academia como fuera de ella, y han participado de los organismos estatales, como miembros del *establishment* cultural, asumiendo cargos públicos, interviniendo como jurados en los concursos, coordinando antologías o investigaciones financiadas por el estado, etc. Por esta razón, me parece que podría resultar redundante ofrecer una visión separada de las influencias que la percepción de los y las pares tiene y ha tenido en los procesos de validación de las autoras y sus obras. No obstante, no puedo desconocer este impacto y creo necesario dedicarle un espacio para el análisis.

³² No me refiero a la recepción en general o de manera amplia, puesto que es un tema que excede el ámbito de la literatura y requeriría hacer un estudio acucioso sobre la industria editorial, el sistema educativo, las bibliotecas, etc.

El interés de hacer una descripción y un análisis de los dispositivos “consagatorios” radica en que, a pesar del evidente machismo que impera en la escena poética y de la escasísima notoriedad que han alcanzado las poetisas en comparación con sus pares hombres, no existe una consciencia sobre la necesidad de cambiar ciertas prácticas misóginas que siguen existiendo y que, como comento al comienzo de este capítulo, están alojadas en todas las fases de la creación literaria.

El ejercicio propuesto pretende identificar las tres categorías de recepción y consagración, anteriormente sugeridas, para analizar cómo se materializan las prácticas androcéntricas y misóginas en los espacios de la cultura y la intelectualidad chilena. El objetivo de este es, por un lado, visibilizar las formas en que se manifiesta la exclusión y, por otro, destacar cuáles son las consecuencias para las poetisas y el desarrollo de su obra.

Estos dispositivos están estrechamente vinculados con la idea última de trascendencia y, en conjunto, diseñan un entramado de discursos que se imponen desde la hegemonía cultural, pero también social y política, modelando un canon. El ser reconocido dentro de esta institucionalidad asegura al escritor/a un registro amplio, tanto de su obra como de aquellos materiales que se producen a consecuencia de dicha obra, pero también promueve la disponibilidad y la circulación de estos, lo que incentiva a que más personas lean o conozcan al autor/a, hace que aquel nombre sea requerido por las casas editoriales, y así hasta el infinito, en un circuito que se retroalimenta.

El hallazgo de los registros relacionados con las poetisas chilenas y sus obras no ha sido, en el contexto de esta investigación, sencillo. Es más, en muchas ocasiones, ha resultado sumamente complejo. Me he encontrado con que los registros que se han hecho de esta presencia son prácticamente inexistentes, especialmente con respecto a las décadas del 50, 60 y 70. Tampoco ha sido sencillo hallar trabajos críticos sobre las obras o, tan siquiera, encontrar los datos precisos sobre las publicaciones y los datos biográficos básicos de las autoras, por lo que estructurar un relato solo ha sido posible a partir de una recolección de datos provenientes de fuentes heterodoxas, generados por las mismas preguntas que nacen de silencios, huecos y ausencias.

En relación con lo metodológico, el análisis de estos dispositivos presenta una oportunidad para cotejar los datos materiales sobre la presencia de las poetisas en las esferas en donde se establece el canon literario nacional. Es interesante contrastarlos con la producción enorme y variada de poesía escrita por mujeres en Chile, pues sirve para descubrir, o simplemente para corroborar, que no existe equivalencia entre lo que se produce y el lugar que se le otorga dentro de la escena literaria nacional. Otra de los aportes de un análisis de estos mecanismos críticos y consagatorios es que posibilita hacer una lectura diacrónica de los datos, lo

que permite observar las variaciones que se han dado en los últimos setenta años, un período de gran interés para un estudio sobre las desigualdades basadas en las diferencias genérico-sexuales, ya que abarca un espacio temporal situado entre la obtención de sufragio femenino en Chile hasta la actualidad, pasando por una época de apertura ideológica y progresismo, una dictadura de 18 años y la transformación de los paradigmas epistémicos que marcan la entrada al mundo postmoderno, su capitalismo salvaje y la revolución tecnológica. La observación de las variantes temporales me ha permitido ver que, a pesar de los avances que existen en materia de igualdad en el discurso público y privado, no se ha producido una mejora sustantiva de la valoración de la poesía de mujeres.

1.3.1. Primer dispositivo: LA ACADEMIA

Las universidades siempre han tenido un rol destacado en la producción de conocimiento y en la construcción de aquello que consideramos como “verdad histórica”. En las aulas universitarias se imparten cátedras que tienen como objetivo perpetuar unos contenidos considerados imprescindibles para las diversas disciplinas del saber, en desmedro de otros considerados “menores” o simplemente no considerados. Los académicos/as, por su parte, desarrollan investigaciones que indagan en temas relevantes para el avance de las disciplinas, en diálogo con los trabajos realizados anteriormente y con aquellos en circulación contemporánea, así se forma una red o cadena de eslabones en que va forjando una construcción colectiva. Todo esto es, sin lugar a duda, un ejercicio necesario e incluso bello. Sin embargo, dentro de sus dinámicas internas existen multitudes de reglas no escritas que describen una estructura altamente jerarquizada, en donde el privilegio de la autoridad está al alcance de unas cuantas voces santificadas que imponen sus criterios y preferencias.

Dentro del ámbito de la literatura, la academia ha tenido un rol fundamental en la configuración de lo que conocemos como el canon literario, que problematizo de manera más extendida en el siguiente capítulo. Por el momento, baste con la definición de canon literario aportada Enric Sullà³³ en su libro *El canon literario*,

³³He escogido la definición de Sullà ya que ofrece una visión simplificada y clara del concepto de canon e incluye la dimensión normativa y excluyente que opera él. El hecho de ser una definición básica, pero que problematiza la relación del canon con el poder, me permite la posibilidad de ir complejizando el concepto en base a diversas visiones y reflexiones que se han hecho de este y a la vez intentar la deconstrucción de la idea de canon tradicional, utilizando las críticas que han surgido principalmente desde el feminismo y de los estudios postcoloniales y decoloniales.

¿Qué es el canon literario? Responderé de una manera sencilla y práctica: una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas. Esta caracterización conlleva sobreentendidos y consecuencias. Entre aquéllos, que no todas las obras son lo bastante buenas para ser recordadas, es decir, unas son mejores, más dignas de memoria, que otras, y sólo las que muestran la necesaria calidad, estética o de otro tipo, deben ser conservadas, mientras que el resto cae en el olvido. Además del olvido, entre las consecuencias se cuentan, por un lado, que el elenco de obras y autores sirve de espejo cultural e ideológico de la identidad nacional, fundada en primer lugar en la lengua, y, por el otro, que esa lista es el resultado de un proceso de selección en el que han intervenido no tanto individuos aislados, cuanto las instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas. Por eso suele postularse una estrecha conexión (1998: 11).

En las academias de letras, así como en otros espacios prescriptivos y consagratorios, vamos a encontrar que existen dos formas básicas de ingreso, la primera es como sujeto que lee, reflexiona, interpreta y genera discursos sobre ciertos objetos de estudio. La segunda es, precisamente, como objeto. Ambas opciones han representado históricamente un importante desafío para las mujeres, tanto en sus roles de estudiantes o académicas, como en el de productoras de discursos literarios. El primero de los casos resulta fácil de sistematizar, ya que existe un momento concreto en que las mujeres adquieren el derecho legal de estudiar en las universidades, no sin una infinidad de dificultades, como bien lo describe Showalter en su ensayo "Women and Literary Curriculum" (1971), citado anteriormente, comienzan a ocupar esos espacios. En primera instancia solo como asistentes a clases, y luego, pasado el tiempo, como docentes e investigadoras. No he tenido la oportunidad de averiguar quiénes fueron las primeras catedráticas de la facultad de humanidades de mi casa de estudio, ningún texto consultado lo refleja y las personas a las que he preguntado tampoco lo sabían. Existe una explicación que puede excusar esta falta de información y es que durante los primeros años del golpe militar la facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile fue registrada y saqueada, para posteriormente ser trasladada a una nueva sede alejada del centro de la ciudad. En este período se perdió muchísimo material bibliográfico y administrativo de la universidad. En el caso de Chile, el hito legal que marca este comienzo de la historia de las mujeres como parte de espacio académico es el Decreto Amunátegui (1877)³⁴, que les permite a realizar estudios universitarios. Pese a ello, desde ese punto, hasta encontrar mujeres en los departamentos de literatura, produciendo conocimiento, dando cátedras, o tomando decisiones sobre la distribución de los presupuestos o los programas de estudio, hay un recorrido muy largo, que hasta el día de hoy no deja de tener dificultades.

³⁴ "Considerando: Que conviene estimular a las mujeres a que hagan estudios serios y sólidos; Que ellas pueden ejercer con ventaja algunas de las profesiones denominadas científicas; Que importa facilitarles los medios de que puedan ganar la subsistencia por sí mismas; Decreto: Se declara que las mujeres deben ser admitidas a rendir exámenes válidos para obtener títulos profesionales con tal que ellas se sometan para ello a las mismas disposiciones a que están sujetos los hombres. Comuníquese y publíquese" Decreto N°547, 6 de febrero de 1877, Santiago de Chile.

El segundo de los casos resulta, sin duda, más complejo de analizar, dada la dificultad de obtener una panorámica completa de lo que se enseña en cada curso de literatura chilena o de cada texto recomendado para lectura, de cada tesis de grado, postgrado y doctorado, etc. Por otro lado, la simple incorporación de obras de autoría femenina no basta para contrarrestar un sistema interpretativo que se rige por una matriz androcéntrica de sentido y que decodifica los discursos siguiendo dichas pautas. La transformación de estas pautas implica la generación de herramientas de interpretación que propongan puntos de partida alternativos y que aseguren la valoración de aspectos que no han sido rescatados o, como señala Sullà, “dignos de consideración”.

Dadas estas dificultades, creo que una forma de evaluar la situación de las mujeres en la academia y de cuál ha sido la recepción de las obras poéticas de las chilenas en estos espacios es por medio del análisis de las publicaciones periódicas institucionales de las universidades más prestigiosas de Chile; con el fin de observar, , cuántas mujeres escriben artículos críticos en estas revistas, cuántas obras de mujeres han sido tema de artículos académicos publicados en ellas y cuál es la proporción que existe entre mujeres académicas y artículos de divulgación científica sobre obras poéticas de mujeres chilenas. Me parece que un simple análisis cuantitativo de estas características puede ser muy locuaz a este respecto y puede arrojar luces sobre los avances y retrocesos que han existido en esta materia, además de permitirme tener una idea sobre la situación actual.

Las revistas que he analizado son: *Anales de la literatura chilena* (pontificia Universidad Católica de Chile); *Revista Mapocho* (Biblioteca Nacional de Chile); *Taller de Letras* (Pontificia Universidad católica de Chile); *Revista de Estudios Filológicos* (Universidad Austral); *Universum* (Universidad de Talca); *Revista de Literatura Chilena en el Exilio*; *Revista Chilena de Literatura* (Universidad de Chile)³⁵. A continuación, incluyo una serie de tablas y gráficos que representan la presencia de las mujeres dentro de la academia literaria chilena:

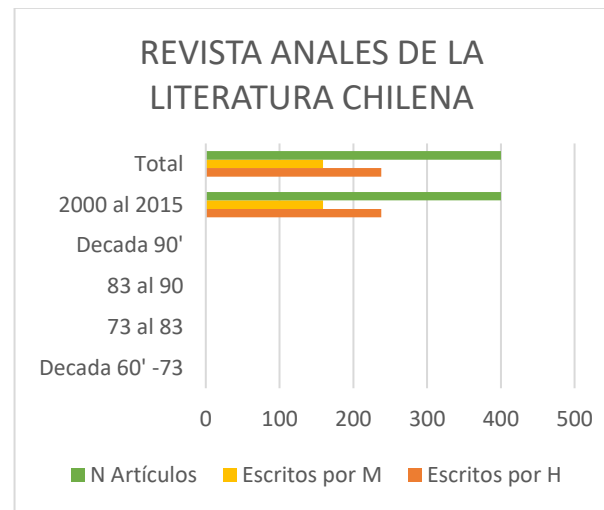
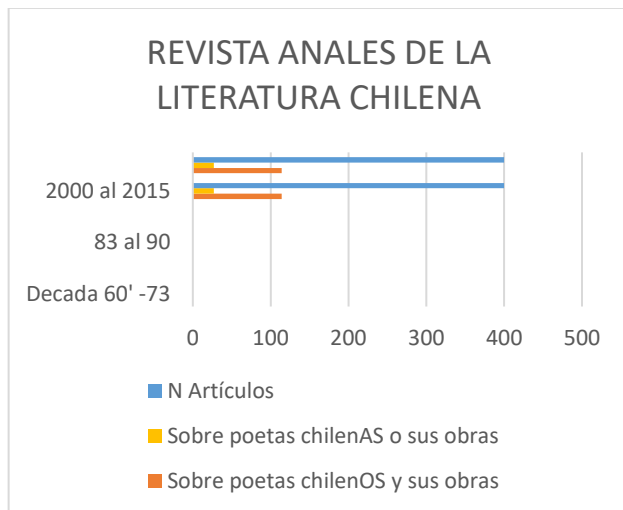
³⁵ La *Revista de Literatura en el exilio* no puede considerarse una revista académica propiamente tal, ya no tuvo ninguna afiliación institucional, sin embargo, la incluyo, ya que una gran parte de la intelectualidad chilena exiliada escribió en esta revista, dedicada enteramente a la literatura y a la cultura chilena de la diáspora.

que representan la presencia de las mujeres dentro de la academia literaria chilena:

ANALES DE LA LITERATURA CHILENA ³⁶							
	Nº Artículos	Escritos por (M)	Escritos por (H)	Sobre poetas (M) y sus obras	Sobre poetas (H) y sus obras	Sobre poetas (M) y (H)	Sobre poesía chilena
Decada 50'	0	0	0	0	0	0	0
Decada 60' -73	0	0	0	0	0	0	0
73 al 83	0	0	0	0	0	0	0
83 al 90	0	0	0	0	0	0	0
Decada 90'	0	0	0	0	0	0	0
2000 al 2015	400	159	238	27*	114	14**	3
TOT	400	159	238	27*	114	14**	3

* En este periodo se observan artículos sobre Gabriela Mistral (12), Violeta Parra (3).

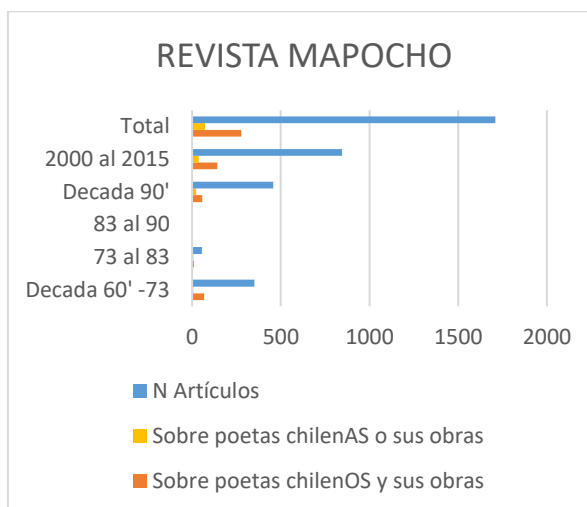
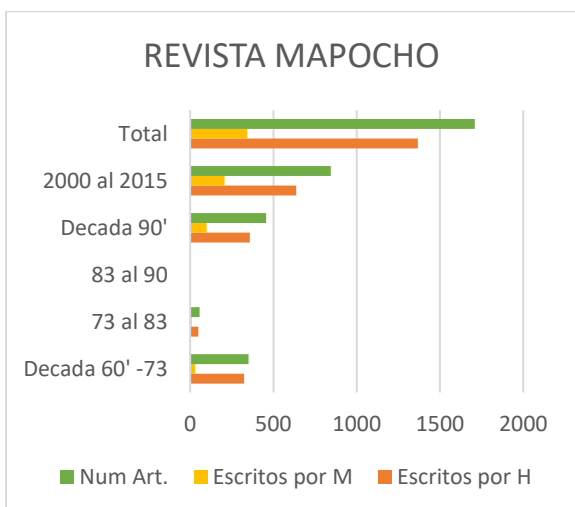
** María Monvel y Francisco Contreras; Mistral, Martí y Darío; Mistral y Melfi.



³⁶ Revista semestral del Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile, cuyos objetivos principales son el estudio, la investigación, la difusión y la conservación patrimonial de la literatura chilena. Se incluyen en sus páginas artículos, notas, documentos y reseñas sobre todos los géneros literarios, tradicionales y modernos, buscando a su vez un diálogo con estudios de otros países hispanoamericanos. Comienza a editarse en el año 1990. (información obtenida a través del Portal de Revistas Académicas Chilenas. <https://revistaschilenas.uchile.cl>)

REVISTA MAPOCHO ³⁷							
	N Artículos	Escritos por M	Escritos por H	Sobre poetas chilenAS o sus obras	Sobre poetas chilenOS y sus obras	Sobre poetas H y M	Sobre poesía chilena
Decada 50'	0	0	0	0	0	0	0
Decada 60' - 73	351	29	323	6	68	0	3
73 al 83	56	8	48	6	10	0	0
83 al 90	0	0	0	0	0	0	0
Decada 90'	457	98	358	23	57	0	9
2000 al 2015	845	207	637	38	142	1*	22
TOT	1709	342	1366	73	277	1*	34

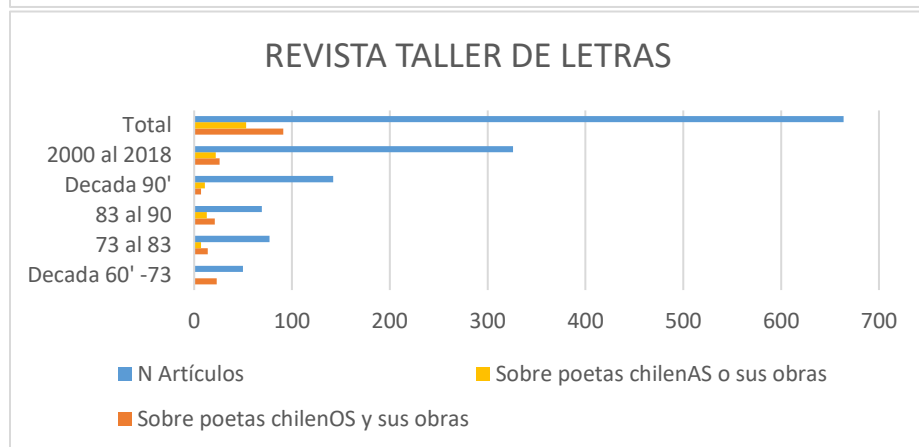
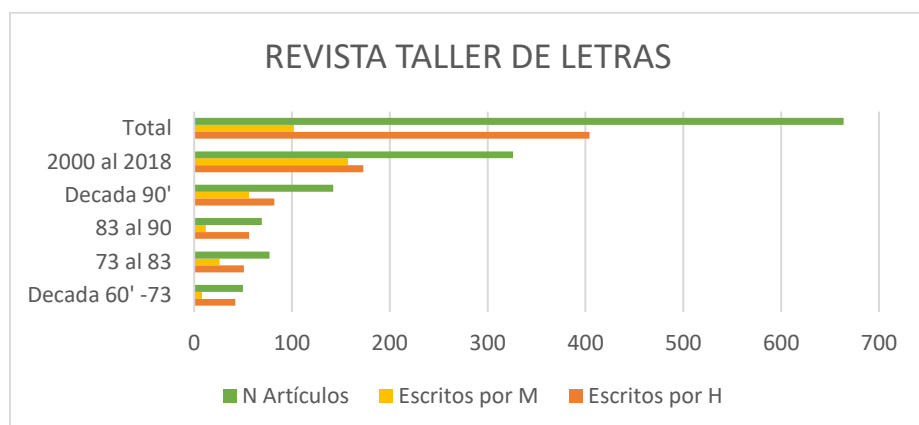
*Mistral y Edwards Bello



³⁷ La Revista *Mapocho* existe desde 1963 y continúa hasta el presente. Es un órgano de difusión de la Biblioteca Nacional de Chile, dedicada a las humanidades. En este contexto particular se escapa de lo que formalmente se entiende como publicación académica ya que no pertenece a una universidad, sin embargo, por su carácter de dispositivo cultural y de generación de contenidos intelectuales, me parece que puede situarse en esta categoría. Lo cierto es que también, podría ser entendida como un dispositivo estatal, y lo es, pero en lo estricto las universidades públicas también podrían estar dentro de esta última categoría, creo que la diferencia es el carácter autónómico, que tanto la universidad, como la Biblioteca Nacional han tenido a lo largo de la historia de Chile, en cuanto a órganos dedicados a la conservación del patrimonio y a la generación de conocimiento, a pesar de depender financieramente y políticamente del estado de Chile. (información obtenida en Memoria Chilena. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95583.html>)

TALLER DE LETRAS (UC) ³⁸							
	N Artículos	Escritos por M	Escritos por H	Sobre poetas (M) y sus obras	Sobre poetas (H) y sus obras	Sobre poetas H y M	Sobre poesía chilena
Decada 50'	0	0	0	0	0	0	0
Decada 60' - 73	50	8	42	0	23	0	0
73 al 83	77	26	51	7	14	0	2
83 al 90	69	12	56	13	21	1 ¹	0
Decada 90'	142	56	82	11	7	0	0
2000 al 2018	326	157	173	22	26	0	15
TOT	664	259	404	53	91	11	17

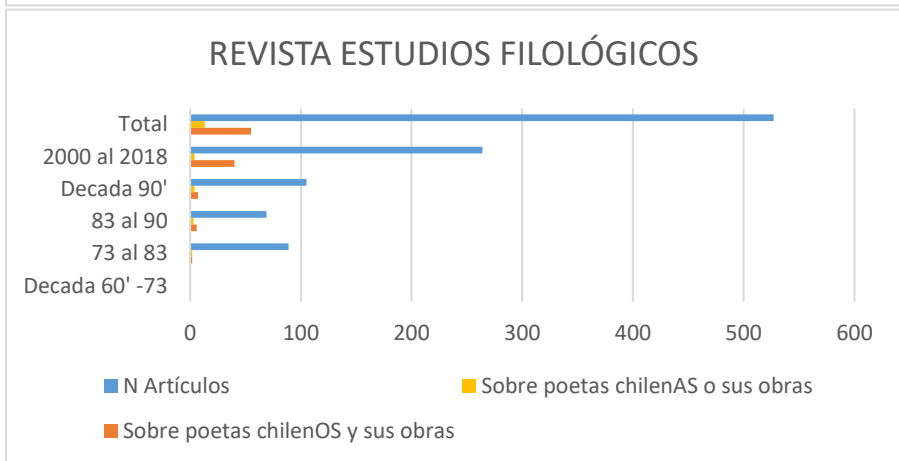
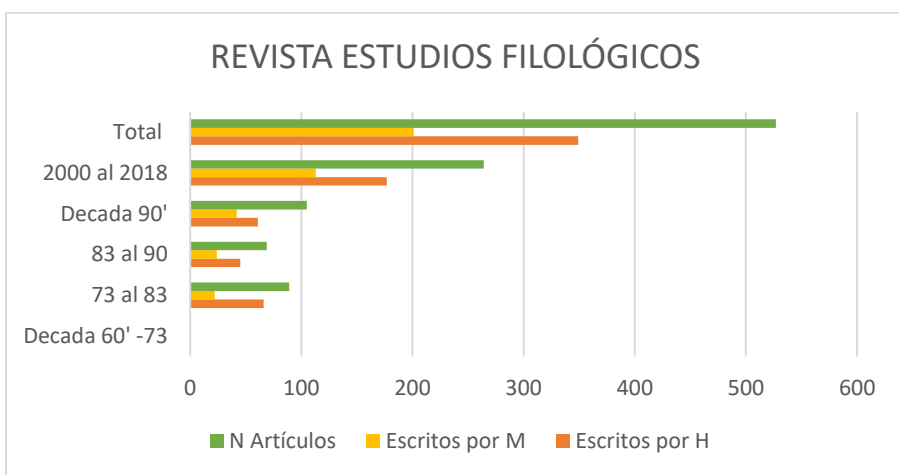
¹ Mistral y Neruda



³⁸ Revista bianual del Departamento de Literatura. Facultad de Letras. Pontificia Universidad Católica de Chile. Tiene como propósito la difusión de estudios que incentiven el diálogo entre discursos literarios y culturales, desde un contexto hispanoamericano. Incluye artículos, documentos, entrevistas y reseñas que involucran géneros literarios tradicionales y modernos, además de nuevos enfoques y material crítico. Se edita desde 1971. (información obtenida a través del Portal de Revistas Académicas Chilenas. <https://revistaschilenas.uchile.cl>)

REVISTA ESTUDIOS FILOLÓGICOS ³⁹ (UNIVERSIDAD AUSTRAL)

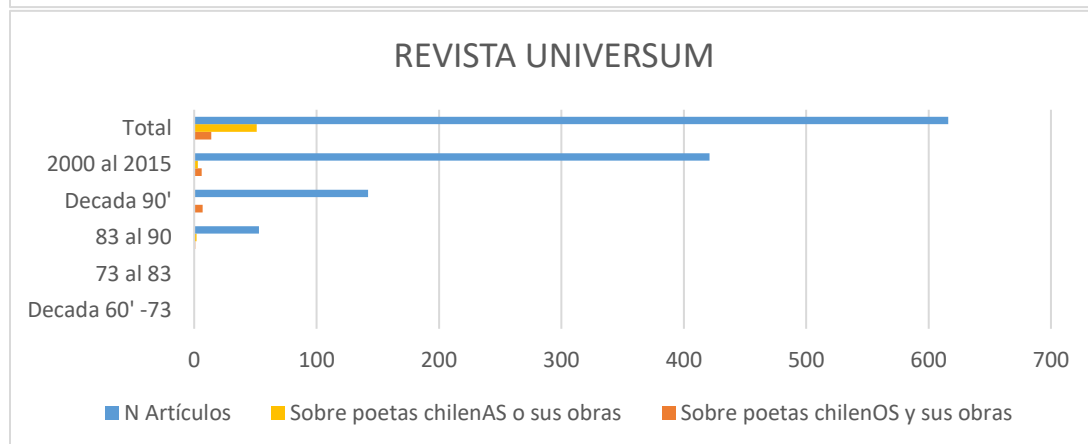
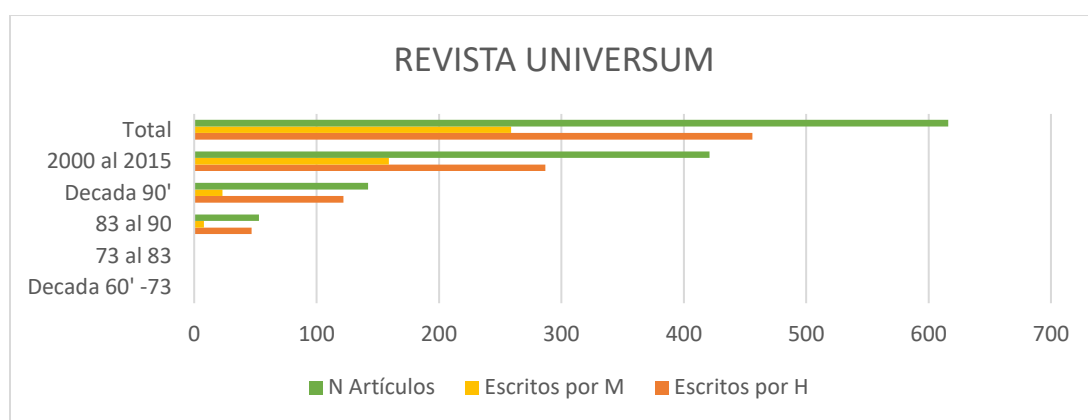
	Nº Artículos	Escritos por (M)	Escritos por (H)	Sobre poetas (M) y sus obras	Sobre poetas (H) y sus obras	Sobre poetas (M) y (H)	Sobre poesía chilena
Decada 50'	0	0	0	0	0	0	0
Decada 60' - 73	0	0	0	0	0	0	0
73 al 83	89	22	66	2	2	0	3
83 al 90	69	24	45	3	6	0	5
Decada 90'	105	42	61	4	7	0	2
2000 al 2015	264	113	177	4	40	0	18
TOT	527	201	349	13	55	0	28



³⁹ Revista semestral de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Austral de Chile. Su objetivo es difundir estudios sobre lingüística y literatura, especialmente, relativos a la lengua y literatura española e hispanoamericana. Editada desde 1997. (información obtenida a través del Portal de Revistas Académicas Chilenas. <https://revistaschilenas.uchile.cl>)

UNIVERSUM (UNIVERSIDAD DE TALCA) ⁴⁰							
	Nº Artículos	Escritos por (M)	Escritos por (H)	Sobre poetas (M) y sus obras	Sobre poetas (H) y sus obras	Sobre poetas (M) y (H)	Sobre poesía chilena
Decada 50'	0	0	0	0	0	0	0
Decada 60' - 73	0	0	0	0	0	0	0
73 al 83	0	0	0	0	0	0	0
83 al 90	53	8	47	2	1	0	0
Decada 90'	142	23	122	0	7	0	0
2000 al 2015	421	159	287	3	6	0	2
TOT	616	259	456	5 ¹	14	0	2

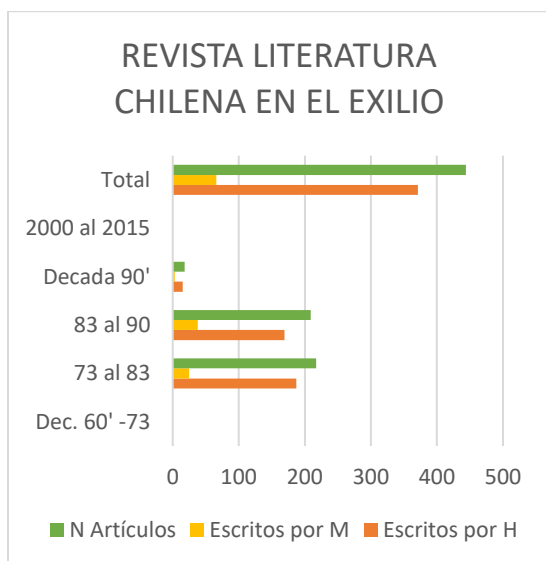
¹ durante este periodo se observan artículos sobre Gabriela Mistral (5).



⁴⁰ Revista semestral del instituto de Estudios Humanísticos. Universidad de Talca. Su objetivo es estimular la reflexión y la discusión en torno a investigaciones originales, realizadas tanto a nivel nacional como internacional, centradas en los diversos ámbitos de las Humanidades y las Ciencias Sociales, con especial énfasis en la literatura, la filosofía, la historia, las artes y los estudios culturales y sociales, así como favorecer la difusión de los resultados de tales investigaciones. Se edita desde 1986. (información obtenida a través del Portal de Revistas Académicas Chilenas. <https://revistaschilenas.uchile.cl>)

REVISTA LITERATURA CHILENA EN EL EXILIO/ LITERATURA CHILENA.
CREACIÓN Y CRÍTICA⁴¹

	TEXTOS LITERARIOS			ARTÍCULOS TEÓRICOS						
	Nº de textos	Escritos por M	Escritos por H	Nº Art.	Escritos por M	Escritos por H	Sobre poetas (M) y sus obras	Sobre poetas (H) y sus obras	Sobre poetas (M) y (H)	Sobre poesía chilena
73 al 83	123	16	105	217	25	187	7	34	0	9
83 al 90	555	65	466	209	38	169	5	34	0	16
Decada 90'	36	14	20	18	3	15	0	3	0	1
2000 al 2015	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
TOT	714	95	591	444	66	371	12	71	0	26

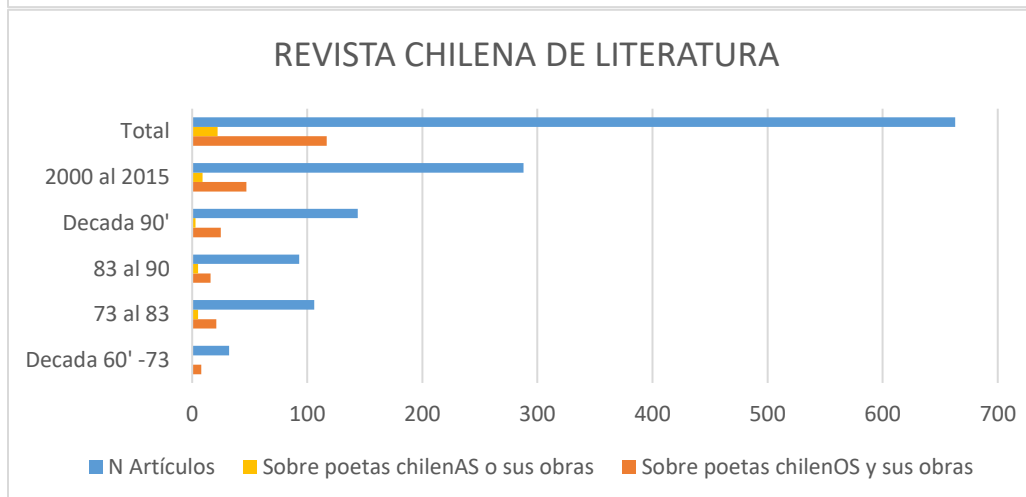
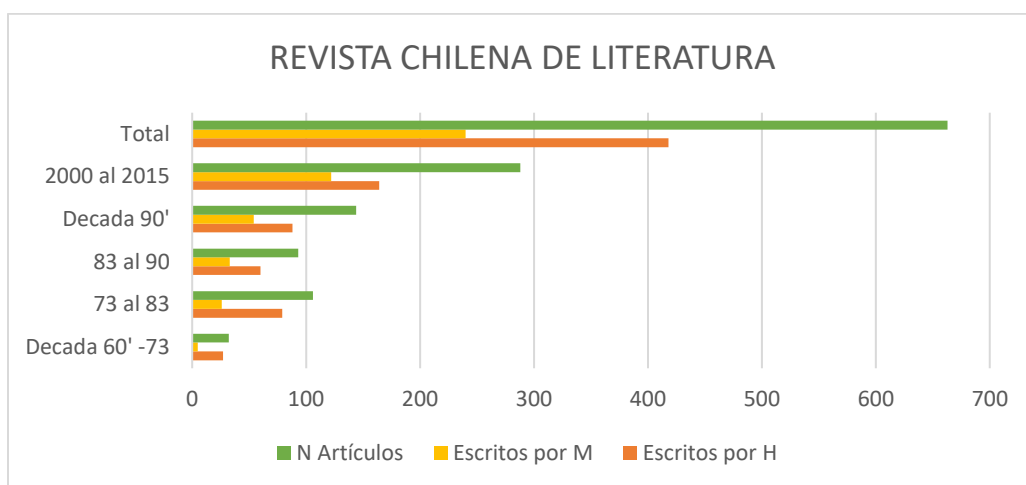


⁴¹ Esta revista fue fundada en 1977 en California por David Valjalo y posteriormente en 1981 cuando fue reeditada en España pasó a llamarse *Literatura chilena, creación y crítica*. Su contenido fue preferentemente de carácter literario. Se publicaron muestras de escritores tanto del exilio como colaboraciones desde Chile. Uno de los aspectos más significativos de esta revista, fue recoger gran parte de la creación dramática de la época, dispersa en revistas o que se encontraba inédita hasta ese momento. (información obtenida en Memoria Chilena. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95583.html>)

REVISTA CHILENA DE LITERATURA ⁴²							
	Nº Artículos	Escritos por M	Escritos por H	Sobre poetas (M) y sus obras	Sobre poetas (H) y sus obras	Sobre poetas (M) y (H)	Sobre poesía chilena
Decada 50'	0	0	0	0	0	0	0
Decada 60' - 73	32	5	27	0	8	0	0
73 al 83	106	26	79	5	21	0	4
83 al 90	93	33	60	5	16	0	6
Decada 90'	144	54	88	3	25	2	9
2000 al 2015	288	122	164	9	47	2	7
TOT	663	240	418	22*	117	4**	26

*Durante este periodo se observan artículos sobre Gabriela Mistral (14).

**Mistral y Vallejos; Mistral, Uribe y Quezada; Mistral y Luis Oyarzun; Mistral, Bello y Hostos.



⁴² Revista semestral del Departamento de Literatura. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. Es temática amplia en el campo de la investigación literaria y de las humanidades, en cuanto abarca el estudio de escritores y obras literarias tanto de Chile como del extranjero, de épocas anteriores o actuales. Se edita desde 1970.

1.3.2. Segundo dispositivo: LA CRÍTICA LITERARIA PERIODÍSTICA

Creo que la crítica de medios masivos es muy importante en una sociedad, es la que con más propiedad podría cumplir la función clave y necesaria de conectar al público lector con el saber literario, con la valoración crítica de los textos y promover la potencialidad de la lectura que el público culto en su natural curiosidad podría desarrollar. (Olea 2010: s/n)⁴³

Para poder hablar sobre la relación que históricamente ha existido entre los textos poéticos escritos por las mujeres chilenas y la crítica literaria periodística, hay que comenzar retratando, al menos brevemente, la fisonomía de este dispositivo en el contexto chileno. Lo cierto es que en Chile la crítica literaria periodística no ha sido un fenómeno de una gran magnitud y, en general, han existido pocos críticos importantes durante la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, la influencia de los críticos “oficiales”, aunque pocos en número, ha sido enorme, así lo deja patente Ignacio Valente a referirse a Alone⁴⁴, en el artículo “Alone y su época” aparecido en el diario *El Mercurio* el 9 de mayo de 1971.

Confío en que la distancia refuerce la afirmación, que aquí propongo, del papel que ha cumplido Alone en medio siglo de literatura chilena. Es un reconocimiento que hago desde la frialdad analítica del desacuerdo. Mis elogios serán sinceros y no ditirámicos; mis reparos, efectos naturales de la distancia generacional. Comenzaré por el tópico: la figura de Alone domina ampliamente el panorama de las letras chilenas de este siglo. Domina por talento, por calidad, por eficacia. Es un hecho que reconocen sus enemigos más enconados (numerosos, como los de todo crítico exigente y sincero): la opinión del grueso público, y por tanto el éxito o fracaso de obras y autores dependieron en Chile –bien o mal—del dictamen de este imprevisible juez.

⁴³ Texto leído en la mesa de crítica realizada en la universidad Alberto Hurtado, en Santiago de Chile, con motivo de la visita del destacado crítico y profesor de literatura peruano, residente en EE.UU., Julio Ortega. Disponible en: <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/los-espacios-de-la-critica-literaria-en-chile-hoy-en-dia/>. Accedido en: 03/05/2019.

⁴⁴ Hernán Díaz Arrieta (Alone) (1891-1984). En 1913 adoptó el seudónimo Alone, para firmar dos cuentos que publicó en la revista *Pluma y lápiz*. Desde entonces se consagró a la crítica literaria, actividad que desarrolló ininterrumpidamente por más de 60 años en diversos periódicos y revistas, siendo su "Crónica Literaria" de *El Mercurio* la que alcanzó mayor continuidad y la que le valió el reconocimiento y prestigio. El año 1954 publicó su más renombrada obra *Historia personal de la literatura chilena*, para seguir con una interminable lista de trabajos críticos y su particular visión de su tarea en *Leer y escribir* y *El vicio impune (50 años de crónica literaria)* y sus memorias en *Pretérito imperfecto*. Hernán Díaz Arrieta (Alone), murió en Santiago el día 24 de enero de 1984. Algunas trabajos sobre el crítico y su obra son: Leyton Soto, *Mario. Alone, 65 años de crítica literaria*. Santiago: C.P.E.I.P. 1973. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8300.html>. Accedido en 7/10/2019 y Cortés, Hugo Rolando. *Conversaciones con Alone*. Valparaíso: [s.n.], 1974. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7760.html>. Accedido en 7/10/2019.

La lógica del crítico único o del poeta único es frecuente en la escena literaria chilena, esta dinámica monológica ha hecho que cada grupo o frente literario tenga una, alrededor de la cual orbitan las poetas menores y voces críticas de admiración y de rechazo. Esta dinámica ha generado enclaves cerrados e impermeables al diálogo y a la colaboración, incluso bandos en abierto conflicto. Algunos de los nombres más relevantes en la escena crítica chilena se convirtieron en verdaderas figuras dentro del mundo literario, especialmente por su capacidad de generar polémicas, de atraer la atención farandulesca sobre el campo literario nacional, resaltando, en muchos de los casos, a los personajes por encima de la literatura.

Ningún movimiento literario se produce espontáneamente. Las circunstancias y la presencia de valores que están incrustados en la tradición son el punto de partida. Con mayor razón cuando se trata de situaciones polémicas. La polémica que giré en torno a la Generación del 50 no escapa a lo afirmado. El donante fue un artículo que apareció en un diario de la capital chilena que, cual reguero de pólvora, se extendió por toda nuestra geografía. Aflora, así, un interés inusitado por la literatura, como no había sucedido antes de 1959 y como no ha sucedido hasta hoy. Al revisar la década que va del 50 al 60, se palpa que algo nuevo sucede en el ámbito literario nacional. Junto a autores representativas de generaciones anteriores — Manuel Rojas, Nicomedes Guzmán, Eduardo Barrios, Mariano Latorre, Marta Brunet ... por mencionar algunos — nuevos nombres aparecen en el escenario chileno que van creando una sensibilidad renovadora que comienza a cuestionar la razón de ser de la literatura nacional. Entre los hechos considerados claves en la formación de esa nueva sensibilidad, pueden señalarse:

[...]

El patio, ante cuya lectura Gabriela Mistral expresa una perplejidad moral al no encontrar en esta joven literatura ni fe ni esperanza; Alone, el crítico más significativo de la época expresó, a su vez, perplejidad literaria ante esta nueva escritura. En 1954, Claudio Giaconi publica *La difícil juventud* en que prima el escepticismo, la incomunicación, la soledad, el desencanto, la desorientación. El juicio de Alone es decidor: «El arte de Giaconi no es nada tranquilizador. Si traduce, como afirman, el alma de las nuevas generaciones y revela el futuro, ya podemos ir preparando ropajes fúnebres. — ¡Que gran enterrador!» (Godoy 1998: 369)

La cita es explícita al referir que ningún movimiento literario nace espontáneamente, por lo que requiere, en primer lugar, de un grupo afín de subjetividades que reaccionan frente a un modo anterior de comprender y cultivar la literatura y, en segundo lugar, de unos mecanismos para generar una crisis en el sistema literario vigente y, de esta forma, crear espacios para el ingreso de los nuevos discursos. Estos mecanismos deben provocar impacto y reacciones, es por esta razón que las polémicas han sido una herramienta que ha servido bien para cumplir con estos objetivos.

En este entramado, aparece en escena una serie de libros con una similar sensibilidad, visión de mundo o estética, en un periodo relativamente corto de tiempo, con prólogos que refuerzan la idea de grupo; después surge la antología de autores que viene a consolidar los nombres de la nueva camada, habitualmente acompañada por un prólogo incendiario y combativo. Más tarde, y aquí es donde se va a resolver si la estrategia de esta nueva generación tiene o no éxito, es el momento en que la crítica periodística se hace eco

de estas provocaciones y toma partido públicamente, a partir de este punto, las réplicas y contra-réplicas no se hacen esperar. Este esquema o dinámica cultural no es nueva en Chile y, los medios de prensa han sido siempre su vehículo predilecto, su origen se puede rastrear hasta la Polémica entre Bello y Sarmiento, a mediados del siglo XIX, como narra Torrejón:

Fue en estos mismos años [1840 a 1855] que, al mismo tiempo que con otros refugiados argentinos enarbó desde el exilio la bandera de la resistencia a la tiranía de Rosas a través de la prensa chilena, se enzarzó en acaloradas polémicas literarias y filológicas con los discípulos de Andrés Bello. Su pluma vehemente y sincera lo convirtió en el adalid de los jóvenes chilenos que a través de las ideas románticas entonces en boga manifestaban su rechazo a los ideales literarios dieciochescos representados por la escuela del sabio venezolano. (1989: 153)

Pero vamos por partes, puesto que el período de tiempo comprendido en este trabajo abarca 65 años, parece imprescindible distinguir entre diferentes etapas o momentos históricos, me inclino por proponer cuatro momentos para visualizar el desarrollo de la crítica de corte periodístico y las interacciones que ha tenido con la escritura de las mujeres. El primer momento lo sitúo entre el año 1950 y 1969, tomando como referencia la fecha de publicación del libro *La literatura crítica de Chile* (1969), antologado por el famoso crítico Raúl Silva Castro. He utilizado este criterio puesto que creo que el surgimiento de este tipo de volúmenes evidencia un momento de revisionismo, que indica la existencia de un corpus contundente que permite proponer ciertas sistematizaciones con el objetivo de consolidar nombres y discursos, como un esfuerzo “canónico”. La antología de Raúl Silva Castro marca el final de un período o, al menos, aún un importante número de trabajos que son, según el criterio del antologador, los textos imprescindibles para la formación de la crítica literaria chilena.

En la introducción, Silva Castro define la labor del crítico literario de la siguiente manera: “Historiadores de las letras y de los fenómenos literarios y críticos de libros son no solo unas mismas personas, sino que unos y otros trabajan en pro de una sola causa: esclarecer el hecho literario, ponerlo en el nivel del lector común, aclararlo, entenderlo para hacerlo inteligible a otros, y una parte de su labor, en consecuencia, pertenece a todos por igual.” (Silva Castro 1969, 11). Según esta descripción el crítico literario es quien ilumina el texto, lo traduce a un lenguaje común, da las pistas para la interpretación y, en última instancia, es quien actúa como puente entre la literatura [en cuanto a lenguaje excluyente] y un público general. En este sentido, la labor del crítico literario es de cierta forma una labor pedagógica (normativa y prescriptiva), ya que establece para ese público “no experto” los parámetros interpretativos de una obra literaria. Así, las opiniones e

interpretaciones de un crítico se van a transformar en la verdad sobre un texto, especialmente para aquellos que no leen aquel texto, lo leen de manera superficial o lo hacen influidos por la lectura crítica previamente recibida.

El volumen comienza con Andrés Bello (1781-1865) y termina con Fernando Durán (1908-1982) y, en relación al amplísimo período que abarca, señala que la crítica literaria chilena es una actividad que se ha desarrollado poco y de manera más bien *amateur*, haciendo ver que la gran mayoría de los exponentes del género han llevado a cabo su labor como actividad secundarias; puesto que, muchos de ellos fueron, entre otras cosas, escritores, funcionarios públicos, académicos o profesionales liberales de diversas áreas. “La crítica literaria chilena, como en muchos otros países, no pasa de ser una profesión secundaria o paralela, llamada a ejercerse en horas que dejan libre otras ocupaciones propiamente lucrativas” (Silva Castro 1969: 43). Uno de los casos que escapan a esta caracterización fue el de Hernán Díaz Arrieta, más conocido por su pseudónimo: Alone, quien ejerció la crítica literaria periodística durante 65 años, siendo su columna “Crónica Literaria” de *El Mercurio*, la que lo consagró en el oficio. Tanta relevancia tuvo dentro de la literatura nacional que fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura en 1959. Sus opiniones, para bien o para mal, fueron determinantes dentro de la escena literaria chilena, se dice que fue quien “descubrió” a María Luisa Bombal, que fue uno de los grandes comentaristas de la obra de Gabriela Mistral, a quien conoció de manera cercana, así como de Mariana Cox⁴⁵. Ignacio Valente, el sucesor de Alone en el periódico *El Mercurio*, escribe:

Confío en que la distancia refuerce la afirmación, que aquí propongo, del papel que ha cumplido Alone en medio siglo de literatura chilena. Es un reconocimiento que hago desde la frialdad analítica del desacuerdo. Mis elogios serán sinceros y no ditirámicos, mis reparos, efectos naturales de la distancia generacional. Comenzaré por el tópico: Alone domina ampliamente el panorama de las letras chilenas de este siglo. Domina por talento, por calidad, por eficacia. Es un hecho que reconocen sus enemigos más enconados (numerosos, como los de todo crítico, exigente y sincero): la opinión del grueso público, y por ende el éxito o fracaso externo de obras o autores, dependieron -bien o mal- del dictamen de este imprevisible juez. Deben reconocerlo sus propias víctimas y también aquellos escritores que viven denigrándolo, pero cada domingo acuden a leerlo, quizás en la secreta esperanza de haber merecido su atención. (Valente, Ignacio. *El Mercurio* 9 de mayo 1971)

Alone y posteriormente Ignacio Valente, conocido como: “el cura Valente”, fueron dos de los representantes más visibles este período. Valente siguió ejerciendo el oficio de crítico durante los años que siguieron y fue durante la dictadura militar cuando alcanzó la consagración definitiva, lo cual no es de extrañar dada las

⁴⁵ Escritora feminista chilena, principalmente de novela y ensayo, conocida con su seudónimo literario: Shade, nacida en 1871 y fallecida en París en 1914.

restrictivas políticas de censura y control que se ejercieron sobre los medios de comunicación. En este contexto, Valente, vinculado a la iglesia católica, aparece como un exponente inocuo y fácilmente controlable.

No obstante, en el período que estoy intentando bosquejar (1950 -1969) encontramos que la crítica literaria es un oficio que se desarrolla de manera vital, a pesar de la reducida escala del escenario cultural y literario de Chile. En la gran mayoría de las publicaciones periódicas existe un suplemento de arte y literatura o una columna dedicada a la crítica literaria, se ve el surgimiento, especialmente en la segunda mitad de la década del sesenta, de una cantidad no despreciable de revistas literarias, principalmente de vinculación universitaria. Se podría decir que, durante las décadas del 50 y 60, existe en Chile un aparato crítico estable y que dialoga, de manera más o menos fluida, con la sociedad de la época.

Ejemplo de la vitalidad de la crítica literaria de esta época es la llamada polémica del 1959, ya antes referida, que se desarrolla en torno a la joven narrativa chilena, que se posiciona en abierta oposición a las corrientes de corte criollista que les antecedieron⁴⁶. Esta polémica ha sido considerada por Eduardo Godoy (1998) como uno de los tres momentos decisivos de la literatura chilena y me parece significativa para este apartado, ya que se inscribe en una tradición de polémicas literarias que se generan a partir de artículos de prensa y se desarrollan a través de este medio de comunicación a la vista de un gran número de lectores, que se involucran y toman partido por una de las partes.

En este contexto, cabe ahora preguntarse por el lugar que ocuparon las mujeres, tanto por las escritoras, que fueron potenciales objetos de análisis de este aparato crítico, como por aquellas que ejercieron el oficio de críticas de literatura.

Con relación a las primeras Haydee Ahumada explica que: “entre los múltiples riesgos que acechan desde la crítica literaria al discurso producido por las escritoras, puede que el más peligroso y a la vez el más frecuente, sea el de la anulación de las diferencias. Durante siglos, las mujeres han sido pensadas como un *otro* con relación al hombre y como *igual* con relación a ellas mismas” (Ahumada 1995: 125). La demostración de que

⁴⁶ La llamada polémica del 1959 tiene su origen en una serie de hitos entre los que destacan: La publicación en 1954 de la *Antología del cuento chileno nuevo*, compilada por Enrique Lafourcade y en donde se incluyen obras de Edward Bello, José Donoso, Claudio Giaconi, Enrique Lihn, Margarita Aguirre, etc. (el texto completo se puede encontrar en: Lafourcade, Enrique, ed. *Antología del nuevo cuento chileno*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1954. Disponible para consulta y descarga libre en: “Enrique Lafourcade” *Memoriachilena.cl*, Biblioteca Nacional de Chile. Web. 15 ene. 2019. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-81851.html> . Accedido en 15/6/2018.). Para ahondar en la generación del 50 y en la polémica del 1959, véase: Gallardo, Eduardo Godoy. "La Generación del 50 en Chile: razones y efectos de una polémica" *América: Cahiers du CRICCAL* 21.1 (1998): 369-375.

las palabras de Ahumada describen de manera precisa la situación de las mujeres en este espacio se encuentra en los mismos textos de crítica periodística que se escribieron en referencia a ellas o sus obras:

Cultiva por decisión natural la brevedad, dentro de ella caben algunas maravillas, algunas ternuras, sobre todo las ternuras con que rodea a sus personajes Rosa Azul quien los entenece hasta transformarlos en ser de bondad o contemplación. Seres que Cecilia Casanova va juntando, como una coleccionista patética a veces, otras como aquella que reúne el mundo a su alrededor, con soledades, dramas, obsesiones: minutos de fulgor o infinita soledad, todo lo cual se diría que cabe en la palabra justa, en el giro acertado, en la frase que se inunda de poesía, no porque la poética este allí, requerida, sino que devine, cae como desde una copa colmada por la gota del corazón. Víctor Castro, El Mercurio 21 de enero 1970 “cuentos de Isabel Edward y Cecilia Casanova”

Es necesario reconocer en esta poetisa un armonioso talento para obtener brillo y contenido de las cosas simples, sus cantos a la sal, al mimbre, a la lluvia, la luz y el aire, al algodón y a la nieve, están preñados de ternura e irradian juicios que nos acercan a la grandeza que no solemos ver en el entorno. Su voz toca acertadamente a la naturaleza y la devela. Sus poemas intimistas en los que refleja vida de relación no alcanzan la depuración de los primeros. José Luis Rosasco, “*Jubilo de las sombras* de Elisa de Paut.” *Revista Que Pasa* (Santiago de Chile), 01 ene. 1980

Revelando su oficio de poeta, ella captura el mundo íntimo, los pequeños gestos de la vida cotidiana, a través de juegos de palabra y giros cómicos de doble sentido (...) todo el libro se sostiene en un ingenioso tinglado de asociaciones que nos da la oportunidad de reírnos de nuestras propias calamidades. El aspecto más inédito (y polémico) reside en la aventura de presentar muchos relatos como crónicas íntimas, en las cuales la protagonista es Teresa Calderón. (...) Estas crónicas efectivas tienden a ser poéticas y lúdicas, y en muchos casos, ejercitan una picaresca femenina particular. Rodrigo Cánovas, ““Crónicas íntimas” sobre el libro *Vida de perras*.” *El Mercurio* (Santiago de Chile) 08 jul.2000.

Santiago Waria (1992) amplifica los mecanismos verbales utilizados antes por Elvira Hernández, al sensibilizarse por lo cotidiano, o si bien, destilar ironía despiadada ante lo vernacular falsario, así la propia biografía aparece surcada por paradoja y desacato lingüístico, indicándonos el mestizaje entre dos mundos -bajo la tutela de Pessoa y Pezoa Véliz- recorridos con la lucidez más descarnada y más privada, de que es capaz. Marcelo Novoa, “Poeta que Naufraga sirve para otra travesía” *El Mercurio* (Valparaíso) 25 nov. 1992. (Los subrayados son míos)

En esta muestra de fragmentos de críticas y reseñas periodísticas pretendo demostrar, primero, que no es un fenómeno particular de un período concreto o la característica de un crítico particular, sino que estamos frente a una práctica que se ha desarrollado a lo largo de las décadas y por prácticamente todos los críticos del *stablishment* literario. Es fácil observar, siguiendo las frases destacadas, como en todas las críticas encontramos los clásicos clichés de la escritura femenina (la naturaleza, lo cotidiano, lo simple, lo tierno, sensible, espontáneo, etc.); como en la última cita se hace mención a que la poeta es “tutelada” por poetas “importantes”, el crítico en este caso no habla de influencia o de que la poeta pueda ser una continuadora, sino que se la infantiliza y se la pone bajo “tutela”. Es difícil imaginar como obras tan diversas pueden reseñarse usando los mismos elementos tópicos; al tiempo que es sorprendente descubrir la falta de

profundidad, la ceguera con que estos críticos leen a las mujeres, aun cuando pretenden hacer una crítica positiva a los textos.

Las palabras de Haydée Ahumada resuenan en estos ejemplos y se evidencia que los críticos leen los textos de las mujeres como si fueran todos iguales, que los abordan desde un horizonte de expectativas que solo les permite ir buscando elementos estereotípicos de lo femenino. Una lectura planteada desde esos parámetros, difícilmente se detendrá en las diferencias, las especificidades, en las lecturas comparadas con textos de la tradición literaria, o intentará realizar el esfuerzo de escarbar en las capas menos superficiales de sentido, en los usos del lenguaje subversivo, etc. Estos críticos, asimismo, carecen de herramientas de análisis adecuadas para abordar las escrituras de las mujeres, puesto que desconocen los aportes del feminismo y de la teoría literaria de género y, por lo que demuestran en sus análisis, tampoco conocen la literatura de las mujeres en Chile, en Latinoamérica y en el mundo etc.

En caso de que quede la impresión que la crítica actual ha dejado esta práctica que denuncia Ahumada, voy a referirme al artículo que Camilo Marks de *El Mercurio* dedica a dos libros de poesía: *Lyrics* (2004) de Sergio Coddou y *Gran Avenida* (2005) de Gladys Gonzales. Reproduzco completos los párrafos que Marks dedica a cada texto para que quede constancia no solo del contenido, sino de la extensión de cada uno.

Gran Avenida recurre a un tono corrosivo, lacerante, por momentos vulgar y, lejos de encandilarse con la purificación del dialecto de la tribu, González parece gozar con las incongruencias, las comparaciones y metáforas mezcladas, las interrupciones que constantemente desbordan nuestros pensamientos o los episodios con los cuales tratamos de dar sentido a la vida (...)

Lyrics, ya lo dijimos, es más cerebral, y sus fuentes van de Whitman a Eliot, de una tomadura de pelo a Baudelaire hasta Wallace Stevens. Con todo, Coddou desarrolla un medio expresivo por el cual los diversos matices idiomáticos que estructuran nuestra interioridad nos remiten al encantamiento tan caro a los autores románticos, con quienes, mal que le pese, está emparentado. En esta antología se advierte una vasta gama de técnicas, que recrean una aguda percepción acerca de los tipos de discurso que nos rodean, en un amplio abanico, que abarca desde los más toscos clichés o refranes de la publicidad, hasta los intentos genuinamente literarios por dar una figuración a lo inefable. Coddou ignora, quizá a propósito, el carácter escurridizo, confuso, incierto de algunos vocablos y encuentra, en su misma imprecisión, una manera paradójica de establecer una comunicación silenciosa, oblicua con el lector. Los versos de *Lyrics* son "resbalones emocionales", según la frase con la cual Ezra Pound denunciaba a la versificación angloamericana de fines del siglo XIX; si emplean a veces lo trillado, el lugar común, ello se debe a que, cuando las personas tratan, con muchas dificultades, de comunicarse, el resultado es siempre desordenado, insatisfactorio, lleno de oraciones incompletas. Y Coddou es algo conmovedor en esa clase de estrofas quebradas. (Marks, Camilo. *Revista de Libros de El Mercurio*, 17 de junio de 2005)

En este caso, vemos que el crítico parece no saber qué decir sobre el texto de Gladys Gonzales o no tener interés en hacer, por ejemplo, una lectura intertextual como hace con el texto de Coddou, o en referirse en profundidad

al contenido del texto, tampoco hace un esfuerzo por situar a la autora dentro de algún movimiento estético o generación. En este sentido, podemos decir que Marks asimila implícitamente a Gladys Gonzales al no prestarle atención y no dedicarle más que un comentario superficial, relacionado con lo más evidente del texto, comentario que, por lo demás, no cumple con lo mínimo requerido para poder decir que esto es una crítica o una reseña literaria. Por otro lado, vemos cómo la sitúa como lo “Otro” frente a Coddou, a quien presta atención. En *Lyrics*, Marks es capaz de descubrir elementos que hacen posible una lectura en profundidad: detecta diversas fuentes de inspiración, matices idiomáticos, lo emparenta con los autores románticos, menciona la gran gama de técnicas escriturales que abarcan un amplio espectro de registros. Ahora el crítico se ha detenido a analizar el texto, le ha dedicado su atención ¿Por qué Marks hace esta clara distinción entre los dos libros que propone analizar? Parece que, *Lyrics* es un libro que vale la pena ser leído, porque se inserta en el canon, en la tradición, aporta indicios para su lectura dentro de un esquema bien trazado y reconocible para él. Gladys Gonzales, por el contrario, no le da las coordenadas que necesita para llevar adelante una interpretación que se inscriba cómodamente dentro de los códigos que maneja.

Asimismo, Alicia Salomone y Gilda Luongo (2007) plantean que existen “ciertas regularidades presentes en el discurso crítico, las que evidencian modos de lectura preferencial sobre los textos y dejan entrever las relaciones de poder que ligaron a las escritoras con los críticos: unos sujetos, en general varones, que desde distintos emplazamientos leyeron, interpretaron, juzgaron y legitimaron (o no) el discurso de aquéllas.” (2007: 60). Las teóricas, cuando escriben estas palabras están pensando en la recepción que tuvieron las autoras de la primera mitad del siglo XX, aunque este diagnóstico pudiera aplicarse de la misma forma en el siglo XXI. Desde aquí, Salomone y Luongo observan que “la lectura crítica ofrece otras tonalidades cuando es ejercida por las autoras para referirse a sus colegas o a la producción propia, desde una práctica que, aunque generalmente no alcanza carta de ciudadanía en la fraternidad de varones críticos, suele llevar inscrita una marca diferenciadora en términos sexo - g e n é r i c o s.” (p.60)

La historia narra la vida de Zulema, una niña -que ante el lecho de muerte de su madre promete casarse con un hombre que no ama y ni siquiera conoce. Pero no se crea que se trata de una novela plantea un tema recurrente y trivial, es más bien una novela en donde este motivo pareciera ser que sirve como pretexto para dotar al personaje de una personalidad de características peculiares, transformándolo súbitamente en niña-mujer con un tremendo sentido de su lugar en el mundo, donde “esta toma de conciencia” de la realidad hace que Zulema – por una parte – sea un personaje claramente delimitado que va moviendo la acción y, - por otra – que la novela bordee los límites de lo que se ha llamado novela de formación. Nadya Rojo, “Cadáver del incendio hermoso.” Suplemento Cultural, *Diario La Tercera* (Santiago de Chile) 01 jul. 1990.

Gran Avenida nos señala la doble ruta que habremos de transitar como lectores de poesía. Para ello, la poeta nos introduce con un epígrafe de la Mistral. Poniendo en evidencia ese sutil lazo que une la escritura de las poetas chilenas. Hilvanando esa historia velada de la literatura nacional, poderosa, innovadora en sus apuestas estéticas y políticas, desde el postmodernismo Mistraliano hasta nuestros días. Esta *Gran Avenida* a que nos enfrenta González, no es una avenida cualquiera. Es una gran avenida signada por la contracultura de los ochenta, y "el baile de los que sobran"... Una "Gran" avenida sin *glamour*, que no es el paraíso, pero tampoco el ante paraíso, sino un lugar intermedio que podría, tal vez, constituir una especie de purgatorio contemporáneo de fuga." (Urriola, 2005)

En estos dos fragmentos, esta vez escritos por mujeres sobre textos literarios de sus contemporáneas, vemos que existe una clara predisposición a una lectura más detenida y compleja, que escapa de los estereotipos y de las generalizaciones, a pesar de ser textos de formato corto y que solo pretenden hacer una semblanza hay una preocupación por hacer una lectura detenida que pueda iluminar aspectos importantes para la interpretación. He querido incluir el fragmento que Malú Urriola hace de libro de Gladys Gonzáles para contrastarlo con el de Camilo Marks, escrito el mismo año y sobre el mismo poemario: *Gran Avenida*. Al leer ambas reseñas se puede ver que donde Marks no encuentra nada que decir, Malú Urriola descubre un sinfín de elementos a rescatar, es capaz de identificar intertextos y significaciones que pasan totalmente desapercibidos para Marks.

Continuando con esta última reflexión, quisiera detenerme ahora en analizar la segunda forma en que las mujeres escritoras se relacionan con la crítica periodística, que es precisamente ejerciendo el oficio, escribiendo crítica. En este sentido, remontándonos a la antología *La Literatura crítica de Chile* de Raúl Silva Castro, texto de 533 páginas, lo primero que podemos observar es que en el estudio preliminar aparecen mencionadas cinco mujeres, pero ninguna de ellas es recogida posteriormente en la antología,

Amanda Labarca Hubertson (1886), que adoptó ese nombre como definitivo a raíz de su matrimonio con el novelista Guillermo Labarca Hubertson, comenzó sus labores editoriales con un volumen de crítica titulado *Impresiones de Juventud* (1909). Hay allí estudios sobre Baroja, Trigo, Valle Inclán, Rueda, Medina, los Machados y otros autores, todos los cuales revelan buenas lecturas y diligente atención. Fuera de ello, ha hecho campañas críticas en *Familia* (1914), *La Información* (1928), *Lecturas* (1932-33) y otros periódicos. No es crítica literaria exclusiva, como hacia esperar la bella iniciación de *Impresiones de Juventud*, pero en su obra escrita, de grande amplitud en los temas, suele aparecer, de vez en cuando, interés por el comentario de libros. (Silva Castro, 1969: 30)

María Carolina Geel (1913), con obra de cuentista y de novelista, es también autora de semblanzas literarias en *Siete escritoras chilenas* (1953) y de artículos sobre libros publicados en P. E. C. (p.38)

Margarita Aguirre (1925) vecindada en Buenos Aires, autora de cuentos y novelas, se ha distinguido por su conocimiento de la vida de Neruda, patentizado en *Genio y figura de Pablo Neruda* (1965). Más adelante este libro fue objeto de segunda edición en Chile, pero con otro título, *Las vidas de Pablo Neruda* (1967). (p.41)

Entre los comentaristas de libros pueden mentarse, asimismo:

Alejandro Gumucio (1913), Mahfud Massís (1916), Graciela Illanes (1917), Edmundo Concha (1918), Estela Lorca de Rojo (1918) ...” (p.42)

Estas citas son todo lo que se puede encontrar en la antología en relación con la actividad de las críticas chilenas desde comienzos del siglo XIX hasta el año 1969. Es difícil entender que en un trabajo de estas características se omita el aporte a la crítica literaria chilena hecha por las mujeres, especialmente, aquella que se produjo durante la primera mitad del siglo XX, momento en que la prensa femenina tiene un gran auge, que se enmarca en las luchas feministas por el sufragio y otras reivindicaciones que afectan a las mujeres de la época, incluida la lucha por la voz pública en los medios de comunicación, Darcie Doll comenta sobre la presencia en los medios de comunicación escritos de la época y hace un breve sumario de nombres, que aunque solo considera a aquellas más conocidas, excede por mucho a aquellos recogidos por Silva Castro, “Entre las mujeres que ejercen la crítica literaria, podemos mencionar a Inés Echeverría Bello (Iris), Mariana Cox Stuken (Shade), Laura Jorquera F. (Aura), Amanda Labarca, Sara Hübner, Gabriela Mistral, Elvira Santa Cruz Ossa (Roxane). Y a fines de la década del treinta, Magda Arce, Georgina Durand, Lenka Franulic, Ester Matte Alessandri, Henriette Morvan, Pepita Turina, entre otras.” (2007: 83). Los nombres citados son algunos de los más representativos de las décadas del 20 y el 30, y su número comprueba la existencia de un aparato crítico con rasgos feministas, un discurso específico que, no solo intentó dar cuenta de un fenómeno literario que debía leerse de manera diferenciada, sino de una interpretación de la literatura general desde la perspectiva de las mujeres en cuanto lectoras informadas.

Recientemente ha sido publicado el libro *Y también hicieron periódicos, Cien años de prensa de mujeres en Chile* de la investigadora Claudia Montero. En este volumen se analiza el fenómeno de la prensa de mujeres en Chile desde 1850 a 1950, y se reúne información sobre más de 67 publicaciones. La autora señala en la introducción que, así como la memoria tiene género, el archivo también “Si durante tanto tiempo el trabajo de historiadoras/es, críticos/as literarios o estudiosos/as de la cultura no consideraron otros periódicos más que los reconocidos, no era necesariamente por que hubiera una intensión de omisión. En realidad, la omisión comenzó a producirse en el momento mismo en que fueron publicadas las revistas y periódicos” (2018: 13). Esta reflexión es de gran importancia, ya que ayuda a comprender que la invisibilización de las mujeres chilenas, sus discursos y sus ideas, no tiene directa relación con la poca presencia que han tenido y tienen en la vida pública, y tampoco atiende a una deliberada omisión de los historiadores, sino que, más bien, obedece a una dinámica que ha permaneció intacta, en la cual las mujeres que han creado discursos, han hecho

literatura, han tenido publicaciones periódicas para la difusión de sus ideas, han tenido círculos intelectuales, etc. y lo han hecho al margen de la cultura oficial “seria” y de interés general. En este sentido, parece ser que las mujeres en Chile siempre tuvieron, la posibilidad de ejercer la práctica discursiva, pero desde un lugar secundario.

Lo cierto es que hubo mujeres que tuvieron una presencia en los medios de comunicación de circulación masiva y se posicionaron dentro de los espacios masculinos, y que desde estos intentaron dar cuenta de las producciones literarias de las mujeres y, al mismo tiempo, manifestar sus opiniones sobre las obras y autores más consagrados, pero no ha habido un trabajo de investigación que reúna ese material para poder leerlo en contraste con la producción discursiva de aquellas que escribieron en medios feministas o dirigidos a una audiencia femenina y con una circulación menor.

Dentro del material crítico que existe catalogado y digitalizado en el Archivo de referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile⁴⁷, he podido comprobar que entre el año 1950 y 1960 no existen artículos sobre poetisas chilenas, con las únicas dos excepciones de un texto a propósito del libro de poesía *El tiempo se reúne*, de Ximena Adriasola, y un segundo sobre una niña de la ciudad de La Serena quien escribe poesía y ha ganado un premio literario⁴⁸. Tampoco encontramos a ninguna mujer chilena autora de artículos de prensa sobre literatura, solo existe mención a un par de trabajos en revistas académicas, como el caso de Helena Percas, en 1958.

Estos antecedentes son coherentes con lo que se evidencia en antología de Silva Castro y en otros documentos memorísticos, documentales e iniciativas de archivo que tienen como intención loable la preservación del patrimonio cultural y una, tal vez menos loable, pero igual o más importante: asegurar la trascendencia, construir un canon. Parece ser que en todas las áreas la presencia de las mujeres ha sido obviada desde el comienzo, no por un deseo consciente de invisibilizarlas, sino por la aparente certeza que tienen quienes controlan estos espacios simbólicos de consagración de que las acciones y producciones de las mujeres no son relevantes o no alcanzan una calidad que justifique prestarles atención y, menos aún, preservarlas para la posteridad. Al menos esto es lo que indican las constantes omisiones de sus aportes.

Si nos remontamos a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX podremos encontrar que, incluso en esa época en que la literatura nacional era un fenómeno incipiente, las mujeres cumplían un rol importante en la

⁴⁷ Biblioteca Nacional de Chile. *Archivo de referencias críticas*. BND. Web. 10 may. 2019.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-channel.html>

⁴⁸ Información obtenida en: Biblioteca Nacional de Chile. *Archivo de referencias críticas*. BND. Web. 04 jun. 2018.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-channel.html>.

vida cultural y su presencia y valor en el campo cultural era reconocida, pero, sin importar lo influyentes o visibles que hayan sido, se transforman con el paso del tiempo en presencias secundarias o figuras sociales cuyo valor está en su calidad de nexo y mediación entre los productores simbólicos y los grupos dirigentes, como señala Gonzalo Catalán en su ensayo “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890-1920” (Catalán 1985). Frente a esta visión de la función de las mujeres intelectuales de la alta burguesía chilena en el periodo de consagración de los círculos literarios nacionales, Darcie Doll comenta:

La postura del autor mencionado solo considera el papel de las mujeres en cuanto a su destinación para otros. Es decir, como efecto de mediación, la intelectual o escritora deja de ser sujeto y se convierte nuevamente en objeto intercambiado. Lo anterior implica como consecuencia que pase a segundo plano el hecho de que, además de pertenecer a la alta burguesía y tener intereses ‘artísticos y literarios’, se trata, realmente, de escritoras, poetas y críticas, y no solo de damas cultas curiosas por la literatura y los literatos.

Lo dicho no implica que las tertulias no sean ese factor de mediación que Catalán señala, pero no es solo en función de objeto (nexo) en que ha de apreciarse este fenómeno respecto de las mujeres, sino en cuanto a que ellas son sujetos que están construyendo discursos y prácticas que van más allá de estar dirigidas a coadyuvar en la construcción del espacio público masculino. (2007: 95)

Teniendo en cuenta este antecedente, además del anteriormente mencionado de la antología de Silva Castro, se puede apreciar que existen diversas manifestaciones del mismo fenómeno: aportes de mujeres escritoras relegados al comentario al margen, a la mención anecdótica o simplemente al olvido ¿es esta situación producto de la escasez de mujeres con el suficiente poder simbólico y material de influir en la construcción del canon literario nacional? o es más bien ¿Qué esa escasa presencia se debe a estas exclusiones? Cualquiera sea el caso, el problema parece no tener solución, ya que existe en una dinámica que se retroalimenta.

Si bien han existido mujeres con influencia, que han quedado plasmadas en los anales de la historia nacional. Aparecen principalmente ligadas al rol de gestoras o de nexo, que fue posible a través de sus vínculos con los círculos intelectuales y burgueses. En este sentido se las recuerda como figuras que permiten el acceso, o que ponen de moda ciertos textos y autores/as. Sin embargo, no se las reconoce como productoras de obras literarias, ni se les atribuye ninguna creación discursiva. Es el caso de Mistral, que ha sido puesta en valor por sus aportes como figura pública más que por su obra poética.

Ya hacia la mitad del siglo XX encontramos a críticas tan prolíficas y reconocidas como Josefina Turina (Pepita Turina), olvidada igualmente por Silva Castro. Pero más allá de las razones de esta omisión, puedo decir que Pepita Turina representa un excelente ejemplo de que existieron mujeres que hicieron periodismo y crítica literaria feminista, ya que no sólo se interesó por las escritoras chilenas y por mujeres escritoras de otras

latitudes, sino que, en sus artículos, sin importar el sexo del autor reseñado, incluye autoras como referente crítico. Así mismo, su estilo de escritura destaca por incluir la experiencia personal como un elemento que aporta a la lectura analítica del texto. Un ejemplo de esto es el artículo titulado, “La delicada y armoniosa Katherine Mansfield” la periodista decide compartir su propia vivencia y nos narra su encuentro con la obra de la escritora inglesa y cuál fue su impresión al leerla,

Había empezado a saber de Katherine Mansfield sólo a leer lo que André Maurois escribió de ella en *Nueve Maestros Ingleses*. Su nombre, por ciertos detalles de su vida y de su manera de escribir se me hizo inolvidable, pero no la busqué. Y en casa de un amigo de lecturas poco selectas encontré por primera vez, entre los libros rezagados y no gustados, algo que no logró interesarme hasta el punto de sostenerla en mi recuerdo como una escritora inglesa predilecta.

Después de esa primera lectura, creí haberla olvidado y no era cierto. Katherine Mansfield en verdad se había apoderado de mí, En un pequeño rincón de anaquel cabe toda su obra. Su estructura espiritual es ingravida, tal como fue la física. 34 años como ella los vivió, no pesan sobre la tierra.” Pepita Turina, *Diario el Imparcial* (Santiago de Chile) 11 sep. 1949.

Una de las cosas que más me llama la atención de una intelectual como Pepita Turina es su capacidad de deslizar sutilmente indicios o comentario que hacen patente su apoyo irrestricto a las mujeres escritoras, así como su conciencia de género. Sin hacer declaraciones abiertamente políticas o dogmáticas, logra dejar claro su interés y preocupación por las causas de las mujeres. Este aspecto hace que no resulta extraña una cierta vinculación entre Turina y Amanda Labarca⁴⁹, a pesar de que esta última hiciera una dura crítica a la primera novela de Turina, *Diálogo de Almas* (1934). Décadas más tarde, en 1978, en el contexto de la serie de conferencias radiofónicas “*Quien es quién en las letras chilenas*”⁵⁰, la periodista recuerde este episodio, que quedó registrado en el volumen: *¿Quién soy? Pepita Turina*: “El juicio privado condenatorio (de Amanda Labarca) no es tan objetable. Mi novela de los veinte años era un balbuceo y solo la imaginación desbordante de una jovenzuela pudo generar esa prosa tan pobre de adjetivos, en que el entusiasmo narrativo era su único mérito” (Turina 1978: 19).

⁴⁹ fue una destacada profesora, escritora, feminista, embajadora y política chilena. Su obra se orientó principalmente al mejoramiento de la situación de la mujer latinoamericana y al sufragio femenino en Chile. Existe una amplia bibliografía disponible sobre Amanda Labarca y su legado, por ejemplo, la entrada sobre ella en la página web de la Universidad de Chile desde donde es posible acceder a trabajos de la autora, «Amanda Labarca Huberston - Universidad de Chile». www.uchile.cl. Consultado el 1 de marzo de 2018.

⁵⁰ La grabación de la participación de Pepita Turina en “*Quien es quién en las letras chilenas*” se encuentra disponible en los siguientes enlaces: Turina, Pepita. Pepita Turina [grabación] parte 1. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-76575.html>. Accedido en 26/6/2018. Turina, Pepita. Pepita Turina [grabación] parte 2. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-72419.html>. Accedido en 26/6/2018.

Este primer encuentro entre ambas, a pesar de no haber sido del todo feliz, no genera en Pepita Turina ningún tipo de rencor, por el contrario, en el año 1940 la escritora publica en el diario *La Nación* una entrevista realizada a Labarca, la cual se efectúa en la propia casa de la entrevistada y se centra en su estancia en los Estados Unidos. Este hecho, aunque pueda parecer intrascendente, permite ver que entre ambas mujeres existe una relación cordial y de respeto profesional que se extiende durante décadas.

Esta anécdota, que puede parecer intrascendente, es una muestra del tipo de relación que se establece entre mujeres intelectuales en Chile, estos antecedentes, a pesar de ser escuetos, dejan entrever que entre Pepita Turina y Amanda Labarca existe un diálogo, en el cual ambas se leen y sienten cierto interés mutuo. Menciono este aspecto, ya que me parece importante indagar en las relaciones que se dan entre las mujeres creadoras e intelectuales en Chile, pues es un trabajo que no se ha realizado de manera sistemática. Encontramos indicios que pueden abrir toda una línea de reflexión en este sentido, como, por ejemplo: la correspondencia que existe entre Mistral y una gran cantidad de escritoras y mujeres vinculadas al arte y la cultura, las interacciones que se dieron entre poetisas en el contexto del Grupo Fuego o la SECH, etc.

En la década del 50 y el 60 el panorama parece tornarse estéril, situación que puede entenderse teniendo en cuenta dos factores: el primero, relativo a la situación histórico-política en que se enmarcan los movimientos feministas y de mujeres en Chile, que Julieta Kirkwood⁵¹ va a llamar periodo de “caída” y “silencio”⁵², refiriéndose a la etapa inmediatamente posterior a la obtención del derecho a voto en 1949, momento desde el cual el aparato político montado por las mujeres de la primera mitad del siglo XX se desintegra y da lugar a una participación de las mujeres en la vida pública a modo individual o como parte en movimientos políticos

⁵¹ Vale la pena destacar que el equipo encargado de la edición del libro *Ser política en Chile, las feministas y los partidos*, está constituido exclusivamente por mujeres. “Se encargó de la edición: Ana María Arteaga; Coordinación general: Teresa Valdés; Compaginación de textos: Rosita Aguirre; Transcripción de manuscritos: María Antonieta Luna; Corrección de pruebas: Eliana Largo; Bibliografía: María Inés Bravo; Portada y diagramación: Magali Meneses.” Destaco este hecho por la gran importancia que Julieta Kirkwood atribuye a la imprenta como herramienta emancipatoria de las mujeres chilenas, ella señala que, no solo escribir es relevante, sino también poseer el control de los mecanismos materiales de producción y distribución de la palabra escrita, sin esto las mujeres, sus luchas, sus ideas y sus textos quedan invisibilizados y condenados al olvido.

⁵² “La caída: periodo de breve participación política pública, de partidos políticos femeninos autónomos; su disolución y desmembramiento. Abarca desde 1949 a 1953.

El silencio (hasta 1973): después de la presencia pública autónoma, atomización del movimiento; disolución de todas las organizaciones que no fueran estrictamente de caridad o asistenciales; abandono del concepto feminista. Declinación de la participación pública femenina; sumergimiento en partidos políticos; auge de “departamentos femeninos”, y esporádicas asambleas de mujeres al interior de las tiendas políticas. Este periodo podría caracterizarse (o ser el inicio de un largo período) porque las mujeres políticas estarán siempre cerca de las máquinas de escribir, pero lejos de la imprenta. Las mujeres dejan de escribir, no editan diarios, apenas ensayos y novelas, pero se gran cantidad de poesía, a decir de los críticos superflua. ni creativa ni valiente (salvo nuestra premio Nobel y 2 o 3 excepciones).” (Kirkwood 1986, 81-82)

más amplios, divididos básicamente entre partidos conservadores de derecha y partidos de izquierda, volcados en la lucha de clases⁵³.

El segundo factor está relacionado con el propio quehacer literario que durante los últimos años de la década del 50, pero con mayor énfasis, durante la del 60, va a estar vinculado con las universidades que se transforman en los espacios donde emergen grupos literarios, que organizan talleres, encuentros y promueven revistas especializadas⁵⁴, lo que genera que la actividad crítica relacionada con las escrituras de las generaciones de poetas más jóvenes encuentre su espacio principal de difusión en un ambiente que se podría considerar “semi académico”, donde va a ser desarrollada principalmente por otros escritores, compañeros de generación, y por algunos académicos sensibles a las nuevas tendencias escriturales.

El segundo período que distingo abarca entre el año 1970 y 1989. Las razones de esta elección son extraliterarias, aunque influyen de forma importante en la producción y difusión de discursos. Durante esta época se produce un desplazamiento de todas las formas discursivas y culturales hacia las preocupaciones de corte político, en primera instancia el discurso revolucionario y marxista va a permear casi todas las producciones artísticas, tanto de aquellas personas que se posicionan a favor de una literatura comprometida, como de aquellas que abogan por un arte despolitizado y liberado de una función propagandística o pedagógica. En este contexto los discursos de género o las problemáticas asociadas a la mujer se diluyen hasta casi desaparecer por completo dentro de la lucha de clase. (Kirkwood 1986).

Ya durante la dictadura militar de Pinochet, la situación de la crítica literaria va a estar en manos de unos pocos representantes que van a imponer una visión; sino explícitamente afín al régimen, al menos no polémica con relación a los dispositivos oficiales, como se tratará más adelante en esta investigación.

El último período que va desde 1990 al año 2015 presenta una serie de complejidades que resulta difícil de analizar en el contexto de esta investigación, pues los medios de difusión de la crítica periodística sufren incontables transformaciones, que hacen que el escenario de la crítica literaria se vuelva extremadamente heterogéneo, especialmente debido a la irrupción de las nuevas tecnologías que abren un espacio para el desarrollo de nuevas prácticas y estrategias de difusión. Como parte de esta tendencia han surgido una serie

⁵³ Para profundizar en el contexto social y político de las décadas del 50 y 60, véase: Julieta Kirkwood. *Ser política en Chile, las feministas y los partidos*, Santiago de Chile: Flacso, (1986).

⁵⁴ Sobre los grupos literarios de la década del 60, véase la sección dedicada al quinto dispositivo de recepción crítica en este mismo capítulo: los pares.

de espacios críticos en internet que han dado la posibilidad a la crítica joven, y menos institucional, para proponer lecturas y promover un tipo de literatura no comercial o de poca circulación en los medios tradicionales⁵⁵. De igual forma, la crítica literaria existente en los medios tradicionales también sufre modificaciones profundas debido a los cambios de paradigma económico, y en consecuencia “La crítica de los medios está conectada al ámbito editorial, que en Chile está -al menos en lo que se refiere a narrativa- cada vez más centralizada por los grandes consorcios editoriales, quienes a través de sus operaciones de relaciones comerciales, promueven el comentario acerca de sus ediciones, orientando -de este modo- el gusto del lector y el éxito de ventas en un solo movimiento”(Olea 2010: s/n). Otra de las características de la crítica literaria de medios o periodística es que la figura del crítico literario oficial en los medios de prensa ya no existe como tal, más bien, lo habitual son los artículos de escritores o académicos provenientes de espacios diversos, que ofrecen sus servicios de forma esporádica a modo de colaboración, atendiendo principalmente a los fenómenos en boga o la experticia temática del crítico/a, más que a una línea editorial o el estilo-gusto de una figura singular.

El análisis de estos fenómenos y las diferentes miradas que se entregan de la literatura desde estos nuevos formatos es un trabajo que ha comenzado a ser realizado solo recientemente, pero que augura una línea de indagación de un gran valor, ya que pone en relación diferentes ámbitos de competencia; al tiempo que propone la necesidad de un mirada multidisciplinar. Patricia Espinosa ha sido una de las primeras en examinar el fenómeno de la crítica literaria contemporánea, especialmente en su artículo “Crítica literaria en el Chile neoliberal: la invisibilización de la disidencia” (2016) en donde señala:

El campo literario nacional, reproduce las tramas de posicionamientos sociales. Por lo mismo, el ejercicio de una crítica que se manifieste disidente a pertenecer a camarillas, tribus, “carteles”, grupos informales de sujetos con alta presencia mediática, orientados a posicionar las producciones literarias de los miembros de tal elite, se ve constantemente sometida a estrategias de violencia invisibilizadora. El objetivo es, en última instancia, la eliminación de las hablas del disenso, del desacuerdo, no complacientes con la hegemonía del mercado y las tramas de poder. (p.9).

⁵⁵ Dos de los proyectos de literatura crítica chilena que se han consagrado en la red son: www.letrasmysite.com y www.lacallepassy061.cl. Si bien estos dos espacios virtuales no son estrictamente de crítica literaria periodística, los tipos de textos críticos que contienen tampoco pueden ser considerados estrictamente académicos. Estaríamos en frente de un formato híbrido que adapta el formato académico a un público amplio y reduce la extensión de los textos, intentando no sacrificar una cierta rigurosidad en los comentarios, usando referencias bibliográficas y evadiendo la crónica impresionista.

La mirada de Espinosa pone énfasis en los procesos integrados que afectan al texto literario en sus diferentes aspectos, en donde se incluye su dimensión discursiva, así como su realidad material en cuanto objeto de consumo. De esta manera, la institución de la crítica literaria aparece en una tensión que se establece entre su función de agente promotor de modelos y discursos comerciables “agente constituido por una subjetivación líquida, que le permite adecuarse con naturalidad a un campo donde las reglas están impuestas por la lógica de mercado [...] Lo anterior implica la negación de toda politicidad del texto literario tanto en su metatextualidad como en cualquier vínculo con la realidad y la historia.” (p.9) y discursos que se posicionan desde visiones disidentes, que operan desde la resistencia a la norma o “en la posibilidad de operar en la crisis de la discursividad hegemónica. Este accionar implica, por tanto, que la crítica literaria, aunque subsumida en las lógicas de poder, puede intentar una rearticulación de la práctica crítica” (p.10). Dentro de estos últimos, podemos encontrar, en las últimas décadas, un aparato crítico que ha buscado “desplazar el androcentrismo y la heteronorma” (p.11) y ampliar la diversidad “a escrituras de minorías como mujeres, homosexuales, sujetos pertenecientes a pueblos originarios” (p.12) lo que ha permitido que una serie de propuestas discursivas surgidas desde los márgenes hayan sido visibilizadas y que emerjan nuevos diálogos en los que se reconoce la existencia de un contingente textual diferenciado.

A modo de resumen, se puede decir que durante el período que analiza (1950 -2015) la crítica ha recibido de manera “positiva” una cantidad no despreciable de textos poéticos escritos por mujeres en Chile. Sin embargo, esta recepción ha tenido una serie de limitaciones que han ayudado a crear una imagen distorsionada de la escritura poética de las mujeres en el país. Así, lejos de ayudar a que exista un verdadero interés y reconocimiento de las obras reseñadas, fomenta una serie de estereotipos de género.

Entre los mecanismos de exclusión de las escrituras de las mujeres más recurrentes y utilizados por la crítica androcéntrica chilena se pueden encontrar, según observa Ana Traverso (2013): la “masculinización”, “infantilización”, “reducción autobiográfica”, “uniformización”, “deshistorización” y “deceso” de la escritora (p.69). Noni Benegas en su trabajo *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura* (2017) coincide con Traverso en el uso de estas estrategias de desacreditación, a lo que la identificación que se hace de la poeta con una escritura sentimental, excesivamente emocional y espontánea. (p.28-38) o como dice Russ (1983) “un modo de marcar la escritura realizada por mujeres es justamente su sistemática interpretación como personal o confesional” (p.31) “la vinculación de la escritura femenina con la *espontaneidad* y la *naturalidad* [...] constituye uno de los elogios envenenados más recurrentes de la crítica decimonónica e incluso contemporánea [...] aunque esta misma afirmación de una *facilidad natural* está al servicio una vez más de su identificación con el ámbito inferiorizado de la naturaleza, de su *desautorización* y de la consiguiente

desartificación de sus escritos.” (Pérez Fontdevila 2019: 39). Esta última autora va a llamar a estos mecanismos “desautorizaciones” y los explica utilizando las frases “ella lo escribió, pero...” y “escribir como...” que ilustran de manera cabal el modo en que se incluye y excluye simultáneamente a las escritoras, otorgándoles un espacio que se pone en tela de juicio en la misma oración y que en última instancia las sitúa en una categoría inferior, en donde no son reconocidas sin ese “pero...” y la comparación del “como...” que en caso de atribuirse un logro literario inmediatamente es minimizado al atribuirlo a la imitación o a un carácter desajustado o excepcional, raro, es el caso del ya mencionado mecanismo de la masculinización en donde la frase sería: “escribe como hombre”.

En resumen, tomando a las tres autoras citadas, podríamos decir que los mecanismos de desautorización que afectan a las escrituras de las mujeres son:

1. Falta de profundidad en los análisis de las obras (exceso de generalidades superfluas)
2. Exceso de preocupación por aspectos biográficos de las poetisas (estado civil, nombre del marido en caso de ser esta una figura pública, número de hijos, cualquier relación extraliteraria con personalidades masculinas del mundo de la cultura, anécdotas morbosas, etc.)
3. Descontextualización, que presenta a las poetisas desvinculadas de la tradición literaria y de los sistemas literarios vigentes
4. Ignorancia o desinterés por los aspectos de las obras que se corresponden a los estereotipos tradicionales de poesía femenina.
5. Masculinización de aquellas escritoras o textos que se consideran excepcionalmente buenos o que se consideran a la par de los textos poéticos escritos por hombres. “con la aparición de la mujer como posible escritora (y rival) la imagen del literato se fue virilizando cada vez más al punto de transformarse en el epíteto del oficio, independientemente del sexo de su autor. (Traverso 2013: 70).
6. Identificación con una escritura irracional, emocional, sentimental, espontánea y, por ende, “negación de la intención artística o la verdadera creación” (Pérez Fontdevila 2019: 39)

Vale aclarar que estas características no abarcan la totalidad de las estrategias o de los modos en los que se han leído tradicionalmente los textos poéticos de las mujeres en Chile, por lo que es necesario hacer un trabajo mucho más minucioso para poder tener una valoración detallada de estos mecanismos textuales de

invisibilización, especialmente dentro de los textos de crítica literaria periodística o de medios masivos, puesto que, son productos que, a diferencia de los textos académicos no requieren de una revisión por parte de especialistas, ni explicitar las fuentes o antecedentes sobre los que basan las opiniones vertidas, y por otra parte, son recepcionados por una masa lectora más amplia y no especializada, por lo que su influencia puede tender a ser mayor.

1.3.3. Tercer dispositivo: EL ESTADO

El estado cumple un rol trascendente en el desarrollo cultural de un país; puesto que determina las líneas maestras de lo que se entiende como cultura; al tiempo que fija la “contracultura”. Por ello debemos preguntarnos ¿cuál es el lugar que la cultura ocupa dentro de las preocupaciones de un estado?, ¿cuál es el tipo de política cultural que el estado aplica? Por ejemplo, habría que preguntarse ¿Cuál es el tipo de discurso que el estado promueve con sus políticas culturales? o, por el contrario, ¿Cuáles son los discursos que son censurados de manera explícita o soterrada? ¿existe verdadera libertad de expresión? ¿Las personas encargadas de las políticas culturales son personas vinculadas con la escena cultural o son simplemente burócratas? ¿Cuál es el estatus social del artista dentro del país en términos del apoyo que reciben artistas y escritores/as por parte para desarrollar una obra de manera sostenible? ¿se apoya los discursos emergentes o, por el contrario, se privilegia solo lo consagrado?; ¿se apoya el arte experimental o se prioriza el espectáculo masivo?

En fin, son casi infinitas las preguntas que podemos hacernos con relación a este tema, pero en lo concreto, lo que me importa revisar en esta sección es ¿cuál ha sido el papel que el estado ha cumplido en cuanto a la situación de la poesía escrita por las mujeres? Sin hacer un diagnóstico profundo, podemos constatar una falta de interés de las políticas estatales chilenas en relación con este punto, aunque “gracias” a esta ha habido etapas, como la dictadura, donde la obra poéticas de las mujeres ha escapado con más facilidad de la vigilancia de la censura. Sin pretender negar con esto las numerosas persecuciones y exilios que sufrieron autoras como Elvira Hernández y Stella Díaz Varín, entre otras.

Esta política queda ilustrada de forma clarísima al revisar la lista de quiénes han obtenido los premios literarios otorgados con fondos públicos. El Premio Nacional de Literatura, creado el año 1942, es el mayor galardón a nivel nacional, durante el tiempo de su existencia solamente ha reconocido el trabajo de cinco mujeres escritoras; Gabriela Mistral (poeta) en 1951; Marta Brunet (novelista y cuentista) 1961; Marcela Paz (novelista infantil) 1982; Isabel Allende (novelista) 2010 y a Diamela Eltit (novelista y ensayista) 2018. Salta a

la vista que la única poeta premiada es Gabriela Mistral, a la que se le otorga el premio seis años después de haber ganado el Premio Nobel Literatura. La escasísima presencia de mujeres en esta lista, que abarca más de medio siglo de reconocimientos estatales a la labor literaria, tiene una arista que pocas veces se menciona; pues este premio es creado por la exigencia de la Sociedad Chilena de Escritores Chile (SECH). La demanda nace de la precariedad económica del oficio, los escritores no contaban con un fondo de pensiones o con dinero suficiente para enfrentar los años de la vejez. El Premio Nacional se crea como un reconocimiento a la trayectoria literaria y al aporte a la cultura nacional.

En este contexto, son las mujeres poetas las que han estado más precarizadas y en la más absoluta orfandad. Primero, porque el género poético tiene una limitada salida comercial; pero también, porque como refleja la estadística del Premio Nacional, han sido las menos favorecidas con este tipo de reconocimiento.

Otro de los premios literarios importantes o prestigiosos es el Premio Municipalidad de Literatura de Santiago. Este galardón es el más antiguo y valora las obras editadas el año anterior. Está dividido por géneros literarios y en su historia, que comienza 5 de febrero de 1934, solo se interrumpe dos veces durante el periodo de la dictadura de Pinochet. Al analizar cuántas mujeres escritoras recibieron este premio, me encuentro con algunas sorpresas, que creo que vale la pena abordar⁵⁶.

- La primera mujer en ganar este premio fue Magdalena Petit, en el año 1937 en la categoría Novela, con su libro *Don Diego Portales, un hombre sin concupiscencia*. La segunda ganadora fue María Luisa Bombal, en 1942 en la misma categoría, con la novela *La amortajada*.
- Durante la primera década de la existencia de este premio ninguna mujer lo ganó en la categoría de poesía y no fue hasta 1945 que Olga Solari es premiada por su libro *Selva*.
- Durante la década del 40 encontramos que, además de Solari, también recibe el premio Silvia Moore en 1947, por su obra *Delicias Morenas*. Magdalena Petit, ese mismo año, lo gana en categoría novela con el libro *Caleuche*. En 1949, Olga Acevedo obtiene el galardón en categoría de poesía con *Donde crece el Zafiro*. Podemos suponer que el hecho de que la cantidad de nombres femeninos haya aumentado de forma tan notoria en esta década se debe a la gran presencia pública y al empoderamiento de las mujeres en todas las áreas que fue una de las características que marca de forma especial la década del 40 en Chile.

⁵⁶ Voy a analizar los datos de las categorías de poesía, novela, cuento y teatro o dramaturgia, que son las categorías que existen desde el comienzo de certamen

- En la historia de este certamen literario solo 12 veces se ha entregado el premio a una mujer en la categoría de poesía, lo que representa solo un 15% del total. Además, de entre las 12 veces que el premio en poesía fue para una mujer, cuatro veces fue compartido con hombre, es el caso de Silvia Moore, quien comparte el premio con Víctor Castro en 1947; de María Elvira Piwonska, que lo hace con Carlos Sander en 1950; de Rosa Cruchaga quien es premiada junto con Alfonso Calderón en 1978; y de Eugenia Brito que comparte el premio con Nelson Torres en 1994. Lo que significa que solo 8 oportunidades una mujer fue escogida como ganadora del premio en solitario.
- Desde 1990 hasta la fecha (año 2018) se han realizado 28 ediciones del certamen, el premio se ha entregado en diferentes categorías (novela, cuento, dramaturgia, poesía) a 22 mujeres, lo que representa un 48% del total de premios entregados a mujeres durante toda la historia de este concurso (en total 77 ediciones), lo que es un aumento importante si observamos que en las 49 ediciones celebradas hasta el año 1989 solo se otorgaron 23 premios a mujeres. Sin embargo, este aumento no es lo que podríamos desear, puesto que en los años anteriores al 1990, el país estuvo dieciocho años en una dictadura militar, en donde las mujeres estaban llamadas a mantener los roles femeninos más tradicionales, y también tenemos un período de quince años, al comienzo de la historia del premio, en que las mujeres no tenían derecho al voto, en otras palabras, las últimas tres décadas han sido ligeramente más paritarias que las cinco anteriores al 1990, momento en que las mujeres prácticamente no eran consideradas ciudadanas o sujetos de pleno derecho.
- Solamente una mujer ganó el premio en categoría de poesía en la década del 50, lo mismo sucedió en la década del 60 y el 70. Durante toda la década del 80 ninguna poeta recibió este galardón.
- Durante la década del 90 sólo se premió en la categoría de poesía a una mujer: Eugenia Brito; en la década del 2000 a dos mujeres y del año 2010 hasta 2018 solo tres, lo que representa la misma cantidad de premios a mujeres en categoría poesía que se otorgaron durante la década del 40.
- Este premio nunca lo ganó ninguna de las más importantes poetas chilenas, nombro solo a algunas de las ausentes: Gabriela Mistral, Winétt de Rokha, Delia Domínguez, Stella Diaz Varín, Cecilia Vicuña, Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Elvira Hernández, Nadia Prado, Alejandra del Río, etc. Todos los poetas que se

consideran parte del canon de la poesía chilena sí lo obtuvieron, incluidos Neruda, de Rokha, Parra, Lihn, Tellier, etc.

- Algo que sorprende gratamente es la presencia de bastantes mujeres dramaturgas y que, en la categoría de ensayo, instaurada en 1941, ha habido un claro aumento en la presencia de nombres de mujeres ganadoras, siendo la primera en obtener el premio en esta categoría Esperanza Aguilar en 1963 con el ensayo “Eliot, el hombre, no el gato viejo”. Una posible explicación podría ser el masivo ingreso de las mujeres a las universidades chilenas durante la década del 60 y desde ahí su lento ingreso a la docencia universitaria:

AÑO	AUTORA	OBRA
2017	VERÓNICA JIMÉNEZ	LA ARIDEZ Y LAS PIEDRAS
2013	GLORIA DUNKLER	SPANDAU
2012	ROXANA MIRANDA RUPAILAF	SHUMPALL
2004	MALÚ URRIOLA	NADA
2003	MARINA ARRATE	TRAPECIO
1994	EUGENIA BRITO	EMPLAZAMIENTOS
1979	ROSA CRUCHAGA DE WALKER	BAJO LA PIEL DEL AIRE
1969	OLGA ACEVEDO	LA VÍSPERA IRRESISTIBLE
1950	MARÍA ELVIRA PIWONKA	LLAMARLO AMOR
1949	OLGA ACEVEDO	DONDE CRECE EL ZAFIRO
1947	SILVIA MOORE	DALLAS MORENAS
1945	OLGA SOLARI	SELVA

Toda la información, que se puede obtener a partir del análisis de un premio literario tan antiguo como el de Municipalidad de Santiago, sirve para hacer una lectura diacrónica y crítica de la evolución que ha tenido la valoración de las escritoras a un nivel institucional.

Además de estos dos premios, los más antiguos y reconocidos, existen otros índices que pueden servir para ilustrar cómo se dan, proporcionalmente según sexo de autor/a, los reconocimientos y las ayudas estatales a la producción y difusión de obras poética, los siguientes cuadros⁵⁷ solo dan cuenta de la situación durante los últimos años, pero creo que pueden ser ilustrativos:

⁵⁷ Todos los cuadros fueron elaborados con datos obtenidos de las resoluciones anuales de obras premiadas de MINCAP. Disponibles para consulta pública en la página web del ministerio. <https://www.cultura.gob.cl/>

- Premio Mejores Obras Inéditas MINCAP (Ministerio de la cultura, las artes y el patrimonio): esta distinción es otorgada por el Estado de Chile anualmente a obras publicadas e inéditas en cinco categorías: novela, cuento, poesía, dramaturgia y ensayo. El premio consiste en una asignación única de dinero y la compra de ejemplares de la obra premiada para ser distribuidos en bibliotecas públicas. En un análisis realizado desde el año 2009 y 2017, sobre la distribución de este premio según el sexo de los/as autor/a queda claramente establecido el desbalance que en porcentaje equivale a un 81,5% varones y un 18,5% mujeres.

AÑO	MASCULINO	FEMENINO
2009	8	1
2010	8	2
2011	9	0
2012	8	1
2013	8	1
2014	6	3
2015	8	1
2016	4	4
2017	7	2
TOTAL	66	15

En la categoría de poesía, se otorgaron 18 premios (9 para obras inéditas y 9 para obras publicadas) de los cuales solo 3 fueron concedidos a mujeres. Lo que representa un 16,7% del total. Las autoras premiadas son: Lourdes Barria (2016) con su libro inédito *La danza del cangrejo*; Natalia Figueroa (2015) con *Una mujer sola siempre llama la atención en un pueblo* y Damaris Calderón (2014) *Las pulsaciones de la derrota*.

- Premio Roberto Bolaño a la Creación Joven del MINCAP: este premio reconoce las mejores obras inéditas de autores/as jóvenes de forma anual. El premio se otorga para los géneros de cuento, novela y poesía y se consideran dos categorías según edad (entre 13 y 17 años y entre 18 y 25). Una vez más, al hacer un diagnóstico sobre cual son los porcentajes de distribución de este premio teniendo en cuenta la variante de sexo, me encuentro con que no hay novedades y, aunque hay una ligera mejora con respecto a al premio de mejor obra literaria. El primer cuadro corresponde a los premios totales otorgados considerando todos los géneros y categorías, también incluye las menciones honoríficas, en este primer sondeo la distribución estadística es de 28,4% mujeres y 71,6% varones. El segundo cuadro refleja solo las obras premiadas con el primer lugar, en este segundo caso los porcentajes se distribuyen de manera similar con un 28,3% mujeres y un 71,7% varones.

AÑO	TOTAL	MASCULINO	FEMENINO
2009	14	11	3
2010	14	13	1
2011	14	9	5
2012	14	10	4
2013	14	12	2
2014	20	14	6
2015	18	13	5
2016	20	12	8
2017	20	12	8
TOTAL	148	106	42

AÑO	TOTAL	MASCULINO	FEMENINO
2009	5	3	2
2010	5	5	0
2011	5	3	2
2012	5	3	2
2013	5	4	1
2014	5	3	2
2015	5	4	1
2016	5	3	2
2017	5	4	1
TOTAL	46	32	13

Al considerar la categoría de poesía de manera aislada, de un total de 18 premios en nueve años (considerando ambas categorías de edad) los resultados son que seis mujeres obtuvieron el primer lugar, un porcentaje de 33,3% versus un 66,6% de varones. Las jóvenes premiadas fueron:

AÑO	CATEGORÍA	NOMBRE	OBRA
2017	CATEGORÍA A	DANITZA MARTÍNEZ CALFULEF	VUELO ALTO CON PLUMAS Y UN TINTERO
2016	CATEGORÍA A	ANDREA ALCAÍNO PIÑA	POEMARIO DEL MAL NACIDO
2016	CATEGORÍA B	VICTORIA RAMÍREZ	RITOS
2013	CATEGORÍA A	ANGELA SILVANA MUÑOZ JUÁREZ	SUSPENSIÓN
2012	CATEGORÍA A	TAMARA FRANCISCA MÁRQUEZ GÁLVEZ	ACTUALIZACIÓN DE PAISAJES
2009	CATEGORÍA B	MARGARITA IRIARTE CARRASCO	VERDE CELESTIAL, QUE ES EL PEOR DE LOS VERDES

Estos ejemplos reflejan de manera concreta las disparidades existentes en cuanto a la distribución de ayudas, reconocimientos e incentivos a la producción de obras literarias. Las mujeres en el mejor de los casos obtienen un tercio de los recursos, aunque la norma se establece muy por debajo de esa cifra. Los premios y fondos públicos no son los únicos mecanismos públicos estatales que pueden hacer una diferencia dentro del espacio de la poesía, existe una serie de maneras con las que el estado puede intervenir para promover o desincentivar la presencia de un tipo de discurso y de un tipo de sujeto del discurso. Ejemplo de esto son las iniciativas editoriales estatales, las políticas de conservación, los fondos para investigación sobre temas de género y literatura, la promoción de eventos de visibilización, subsidios para publicaciones periódicas o colecciones, la creación de cátedras o departamentos en las universidades, etc. las opciones son múltiples.

No obstante, no existen fondos para una fundación Gabriela Mistral que se encargue de estudiar, preservar, y difundir su obra y la de otras poetisas. Tampoco existe un sello editorial estatal que asegure que se editen y publiquen libros que pueden resultar poco atractivos para la empresa editorial, pero que son importantes

por su valor patrimonial, histórico o porque provienen de minorías poco representadas. Frente a este panorama de abandono, se impone una lógica editorial eminentemente comercial⁵⁸, con excepción de editoriales independientes⁵⁹ que apuestan por la publicación de libros de poesía y de poesía de mujeres⁶⁰, muchas de estas editoriales postulan anualmente a los fondos concursables que ofrece el estado para promover la edición. De esta manera es posible que se puedan financiar volúmenes como *Actas urbe* de Elvira Hernández⁶¹ que recoge gran parte de su obra, especialmente aquellos textos de los que no existían ya ejemplares físicos.

La Biblioteca Nacional de Chile, por su parte, ha sido uno de los pocos espacios institucionales que ha tenido la visión para hacer un rescate de la memoria de las escrituras poéticas de las mujeres, “en el 2011 se crea el

⁵⁸ El libro no recibe un tratamiento especial como producto cultural, que merece atención, protección y fomento por ser un instrumento estratégico de difusión de la cultura y de transmisión y producción del conocimiento. Paga los mismos impuestos, las mismas tarifas de transporte y está sometido a la misma especulación de precios que otros productos. Su suerte está completamente entregada al mercado, con el agravante que implica la ausencia de normativas que sancionen los delitos atentatorios contra el libro, como son la piratería y la reprografía. El libro en Chile no goza de ninguna exención tributaria como las que benefician otras industrias o servicios (construcción o deporte, por ejemplo) ni tiene un trato preferencial para acceder a financiamiento ni se beneficia con ninguna “discriminación positiva”, como en los países que han optado por reconocerle su función estratégica. (Brodsky 2005:36)

⁵⁹ La emergencia de la edición independiente en Chile se produce durante los años 1990, como correlato de la “vuelta a la democracia” en este país, tras un período de 17 años de fuertes restricciones culturales, políticas y sociales ejercidas por la dictadura militar. Los nuevos proyectos de edición independiente aparecen entonces como un actor que viene a conectar el campo cultural y político, puesto que pone en discusión las iniciativas culturales propuestas por los gobiernos de “transición”, allí donde se perpetúan o interrumpen determinadas políticas instauradas por la dictadura, o bien, se heredan lógicas económicas de carácter neoliberal que van en desmedro del libro, considerado éste como “cualquier otra mercancía”, sin que se le asigne un estatuto diferencial que lo considere un bien simbólico y cultural (Symmes 2015).

Dentro de las editoriales que pertenecen a la Cooperativa de Editores de la Furia se encuentran: Ayún, Oxímoron, Imbunche, Emergencia Narrativa, Narrativa Punto Aparte, Letra Capital, Edicola Ediciones, Libros del Perro Negro, La Calabaza del Diablo, La Polla Literaria, Montacerdos, Cuneta, Alquimia, Mediagua, La Pollera, Sangría, Eleuterio, Nadar Ediciones, Una temporada en Isla Negra, Das Kapital, Balmaceda Arte Joven, Asterión, Sherezade, Libros de Mentira, Ceibo, Ediciones Puro Chile, Ajiaco Ediciones, Editorial Águila Azul, Cinco Ases, Grafito, Cuadro de Tiza, Descontexto, Libros del Cardo, Ediciones Overol, Estruendomudo CL, dibujame, Pequeño Dios, Garceta, Laurel. Información obtenida en: www.editoresdelafuria.cl. Accedido en 22/04/2018.

⁶⁰ Uno de estos proyectos editoriales es Cuadro de Tiza que se ha planteado también acercar la reflexión filosófica y estética al público, mediante la publicación de ensayos y traducciones de diversos filósofos y críticos contemporáneos que acentúan los vínculos entre poesía y pensamiento. Asimismo, el catálogo de esta editorial ha apostado no solamente por la publicación de los recientes trabajos de escritores jóvenes o emergentes, sino que además en él es posible visibilizar un “rescate” de diversas obras de poetas mujeres chilenas que han tenido una escasa difusión a nivel nacional. (Farias Becerra 2017)

⁶¹ *Actas urbe*, es un volumen que recoge los “textos idos” de Hernández, esto es, buena parte de los libros y poemas sueltos que publicó durante años en revistas dispersas, en ediciones limitadas o en otros países, por lo que en su mayoría apenas fueron conocidos en Chile. Editado y prologado por Guido Arroyo –que apunta con razón que esta es una poesía que “ha evitado reproducir itinerarios programáticos”–, reúne ocho conjuntos escritos desde fines de los 70 hasta este año, siendo el primero *¡Arre! Halley ¡Arre!*, luego vienen, entre otros, *Meditaciones físicas por un hombre que se fue* (1987), *Carta de viaje* (1989) y un inédito, *Bestiario*, escrito entre 1978 y 1991. Además, en un apéndice, se incluye un lote de poemas sueltos, unos pedazos de entrevistas, una auto entrevista que define ciertas posiciones mínimas en materia literaria– y su definitoria “Arte poética”. Undurraga, Vicente. Reseña publicada en: “The Clinic” en diciembre de 2013. Disponible en: [www.letras.mysite.com](http://letras.mysite.com), archivo Elvira Hernández. <http://letras.mysite.com/eher081115.html>

Archivo Nacional de Chile Mujeres y Géneros, como una contribución para la superación de las inequidades y de todas las formas de discriminación, tanto simbólicas como materiales, que afectan y han afectado históricamente a las mujeres” (Marticorena 2017: 3). Para levantar esta iniciativa se llevaron a cabo diferentes instancias de reflexión y planificación estratégica en las que se contó con el apoyo de mujeres de diferentes campos intelectuales y del activismo entre las cuales destacan: Gilda Luongo (La Morada), Kemy Oyarzún, Olga Grau y Julia Antivilo (Universidad de Chile), Cecilia Sánchez (Universidad de Santiago de Chile). (De Ramón, Emma et. al. 2016). Así como con la activa participación y el compromiso de Emma de Ramón (coordinadora del Archivo Nacional Histórico), Paula Palacios (encargada del Sistema Equidad de Género) y Marcela Morales, (primera encargada de esta experiencia inédita en Archivos del Estado). (Marticorena 2017:4). Otras iniciativas de la Dibam que menciono en otros apartados, ha sido la labor de digitalización de libros de autoras de los que ya no existen copias en circulación, así como también se han creado páginas individuales con los perfiles de muchas poetisas, en los que se incluye información biográfica de la autora, bibliografía y documentos de diversa índole (fotografías, trabajos académicos, recortes de prensa con reseñas de libros, libros completos digitalizados para consulta y descarga gratuita, entre otros materiales). Todos estos materiales se encuentran reunidos en dos plataformas de acceso libre: www.memoriachilena.cl y el archivo digital de referencias críticas. Sin ese material esta investigación hubiera sido imposible, ya que un número importante de textos utilizados no está disponible más que en la propia biblioteca en donde se conservan las pocas copias existentes.

El escenario literario en Chile es vibrante, pero no por la política de apoyo cultural del estado, es y existe gracias al sacrificio diario de cientos, miles de personas, que viven la vocación de la escritura como un voto de pobreza. Esta es una realidad y para las mujeres es un costo enorme, puesto que, frente a las labores de cuidados, y a la necesidad de sostener económicamente una familia, muchas se retiran de la vida literaria, este es otro de los mecanismos que el patriarcado tiene en Chile para mantener a las mujeres fuera de la escena pública, porque donde la vida familiar se transforma en un bastión de tranquilidad y estabilidad para el poeta, para la mujer se vuelve una imposibilidad.⁶² “La invisibilidad y los mecanismos de poder que obran sobre las mujeres forman parte de las estrategias más sutiles y dolorosas, por cuanto no son sólo superestructurales sino que se entretajan de forma indisoluble en las mismas relaciones de amor y deseo, y en la raíz íntima de la subjetivación.” (Rodríguez Magda 1997: 42). Estos aspectos que no suelen ser tenidos en cuenta por la crítica literaria, incluso en aquellos trabajos que enfatizan en las condiciones de producción

⁶² Ver cap. 3, sección 3.1

o difusión, peso estos son determinantes a la hora de construir la historia de la literatura escrita por las mujeres, aspectos como: “la importancia del derecho a voto, la planificación familiar, la incidencia de la doble jornada o triple de la escritora “profesional”, los modelos androcéntricos de educación y su influencia en la autoestima de las mujeres, la configuración de los modelos de pareja y las formas de la intimidad amorosa y erótica” (Doll 2002: 88), puesto que afectan de manera decisiva la experiencia, los imaginarios y las posibilidades concretas de las que escriben.

Como última reflexión sobre el estado como dispositivo que afecta la construcción de un canon poético chileno con características eminentemente masculinas, me gustaría apuntar que la descripción del escenario de la cultura en Chile hace alusión a una forma de entender el rol del estado que se impone durante el régimen militar de Pinochet, pero esto no ha sido siempre así, habría que recordar que anterior al 11 de septiembre de 1973, el estado chileno tenía un rol muchísimo más activo, y que, desde las universidades estatales, se daba apoyo a iniciativas culturales relacionadas con la literatura y la poesía. Los grupos literarios Trilce, Tebaida, Arúspice, así como los encuentros de poetas que organizaron a lo largo de Chile, los talleres literarios y sus publicaciones periódicas, eran apoyadas y financiadas, en gran parte, por las casas de estudio con dinero público⁶³.

Otro ejemplo, lo representa la mítica Editorial Nacional Quimantú⁶⁴, creada en 1971 durante la Unidad Popular. Así encontramos diversos ejemplos en que el rol del estado ha tenido momentos de más y menos presencia en el escenario cultural chileno; sin embargo, incluso en los momentos de más presencia, las mujeres poetas no han sido parte de este aparato estatal. Esto nos hace volver a la convicción de que es evidente que el contexto histórico es determinante para entender los fenómenos culturales y sociales, pero que, a pesar de los cambios de gobierno, de ideología, de siglo, de modelo económico, el lugar de las mujeres siempre ha sido un lugar secundario, invisibilizado y que ha requerido de una conciencia específica que reivindique derechos y posiciones específicas de género.

⁶³ Ver capítulo 2, sección 2.2.1.

⁶⁴ Para más información véase: <http://www.quimantu.cl/>

1.3.4. Los/as pares

Hablar de la recepción crítica entre pares implica considerar dos tipos de relaciones, las que se establecen entre hombre y mujeres que comparten el oficio de la poesía, y aquellas otras que se articulan entre mujeres poetas. En este sentido, durante la década del 50 una gran mayoría de las poetas pertenecían a la clase media o media alta y solían mantener vínculos familiares con hombres respetados dentro de los círculos artísticos, culturales o políticos. Al parecer, en esta época, existía una verdadera necesidad de contar con un “padrino” de letras, lo que, en muchos casos, permitió a estas mujeres ser publicadas y consideradas por la crítica. Este mecanismo de patrocinio, sin embargo, esconde un obstáculo, ya que las poetas que establecían este tipo de relación de dependencia rara vez obtuvieron un reconocimiento que haya trascendido las formalidades sociales o haya sido capaz de escapar a la vinculación con sus mentores o padrinos. Esto comienza a cambiar a partir de mediados de la década del 60 y 70, momento en que el movimiento poético se traslada de los salones a los clubes de las universidades, mientras los principales órganos de difusión de la palabra poética son las revistas literarias antes que los libros individuales. Aquella dinámica de “apadrinamiento”, que tan claramente prospera hasta la década del 60, habla de una relación jerárquica y desigual, en donde las mujeres escritoras, requieren de un hombre que las habilite en su entrada a los espacios literarios y les de acceso a los dispositivos de producción, difusión y reconocimiento (editoriales, periódicos, círculos literarios, tertulias, participación en antologías, etc.).

De igual forma, es notorio que gran parte de los cambios positivos en cuanto al rescate de obras y autoras olvidadas, la relectura de textos que fueron leídos de formas incorrectas y deficitarias, el realce y valoración de las poetas de las generaciones pasadas y presentes, el trabajo de reedición y, en general, la visibilización de las producciones poéticas de las mujeres chilenas, ha sido el resultado del trabajo y del empeño de las propias mujeres y no de una apertura real o espontánea de los espacios o las prácticas existentes *a priori*.

De los documentos que dejan más claramente reflejada la valoración entre pares en la escena cultural chilena, sin duda, las antologías son un referente obligado. Existe en Chile un verdadero gusto por las antologías, en cada generación ha existido al menos una gran polémica literaria iniciada por la publicación de un volumen de estas características. Está claro que el gesto de antologar es un gesto canónico, una antología define un corpus de textos y autores que representan lo mejor o más destacable de un período temporal, de un espacio geográfico y, a veces, de un estilo o un género. Es por esta razón que la antología se ha transformado en Chile

en una especie de institución en sí misma y han sido los propios escritores los que han hecho suyo este privilegio. Las mujeres no se han quedado del todo fuera de esta tradición, existen una cuantas antologías de poesía femenina o escrita por mujeres. La primera de la que tengo registro es la antología realizada por María Monvel en 1929, *Poetisas de América*⁶⁵, texto en que incluye a diecinueve de sus contemporáneas. Esta antología, entre otras cosas, demuestra el conocimiento que la poeta chilena tiene de las obras de las mujeres del continente y, a su vez, la clara conciencia de la necesidad de leerse entre ellas, de generar redes y de visibilizarse mutuamente que desde muy temprano tienen las escritoras chilenas.

Ya, en el estricto plano nacional, la primera antología que he registrado es *Siete escritoras chilenas* (1949) de María Carolina Geel. Me refiero a este texto, a pesar de ser anterior al período que describo en este trabajo, pues considero que es un trabajo digno de mención, además de tremendamente adelantado a su momento histórico. Lo es por la audacia de Geel para crear su propia antología y, asimismo, por el gesto rebelde y al mismo tiempo político subrayar los logros y méritos de las autoras compiladas, usando un lenguaje grandilocuente y universal, sin la modestia o falsa humildad obligada de los discursos femeninos en esa época. Dice, por ejemplo sobre Mistral: "uno de los más ilustres poetas del habla castellana de la primera mitad de nuestro siglo" (p.13); describe a María Luisa Bombal como: "la más depurada prosista de nuestras letras"(p.33); a Marta Brunet: "la más relevante de nuestros escritores criollistas" (p.47); de Amanda Labarca comenta: "pocas personas en Chile han tenido una mayor injerencia en la vida literaria que ella" (p.9); caracteriza a María Monvel por su poesía: "siempre clara, transparente, melódica por excelencia y, por tanto, sencilla"; sobre de Chela Reyes observa: "tiene el poco común el equilibrio entre el acento eterno de la poesía pura con las modernísimas formas que inquietan nuestra época", y, por último, compara a Luz de Viana con Virginia Woolf.⁶⁶

No deberíamos extrañarnos del gesto de Carolina Geel, ya que se trata de unos años donde los discursos emancipatorios, la prensa de mujeres o la fundación de partidos políticos estuvo a la orden del día. Una anécdota que refleja la relación de aprecio que existe entre las poetas de la generación de Geel es que cuando esta es detenida y encarcelada, por disparar a su amante en el Hotel Crillón⁶⁷ (1955), la propia Gabriela Mistral sale a su defensa. La premio Nobel escribió al presidente Carlos Ibáñez del Campo, solicitándole el indulto presidencial para la escritora, que le fue concedido. Mistral es quien escribe la presentación a María

⁶⁵ Brito de Donoso, Tilda, 1899-1936. *Poetisas De América*. Santiago: Nascimento, 1929.

⁶⁶ Todas estas citas están reunidas en la reseña de la publicación contenido en la base de datos Memoria Chilena, de la Biblioteca Nacional de Chile. el texto completo se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94231.html>. Accedido en: 18/11/2018.

⁶⁷ La novela *Cárcel de mujeres* (1956) refleja la experiencia de la escritora durante el tiempo que estuvo en prisión.

Monvel en la antología *Poetisas de América* (1929) en donde la compara con Storni y Juana Ibarburu. Estos gestos de reconocimiento entre las escritoras dan cuenta de un ambiente de buena disposición y de ánimo de cooperación entre ellas, lo que permite que la primera mitad del siglo XX sea un momento especialmente fructífero para las letras femeninas en América Latina como bien señala Alicia Salomone “Entendemos este período [1920 a 1950] como altamente significativo pues en él se hace evidente la presencia de voces portadoras de visiones alternativas a los discursos oficiales que constituyeron nuestras sociedades en el siglo XIX desde la perspectiva de las elites dominantes” (Salomone., et al. 2014: 10) y continúa diciendo “son las propias escritoras que hemos privilegiado en para este estudio quienes dejan evidencia de una conciencia acerca de la necesidad de establecer puentes e incluso ciertas alianzas entre mujeres intelectuales, que les posibiliten ensayar instalaciones nuevas frente a las estructuras de poder que determinan el acceso al saber y a la valoración/legitimación de los discursos” (p.13-14).

Aquellos puentes y alianzas entre mujeres intelectuales a los que se refiere la autora quedan bien ilustrados en el caso de la relación entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo, que mantuvieron una comunicación permanente durante décadas y que ha quedado registrada en documentos como: cartas, textos testimoniales, fotografías, recados y otras formas⁶⁸. Elizabeth Horan y Doris Meyer, en el prólogo al libro que reúne la correspondencia que intercambiaron las escritoras, *Esta América nuestra: correspondencia 1926-1956* (2007), se refieren a la relación entre Mistral y Ocampo de la siguiente manera:

Es difícil imaginar a dos escritoras más disímiles, tanto por sus orígenes y su formación como por sus hábitos y costumbres, por no mencionar sus carreras literarias. Sin embargo, por sus logros, ambas llegaron a convertirse en celebridades, tanto en patria como a nivel internacional. Podría argumentarse que han sido las mujeres más influyentes en Latinoamérica del siglo XX, especialmente considerando que lo fueron por sus propios méritos y no por haberse casado con hombres poderosos o famosos [...] Compartieron también la pasión por el género epistolar. Ambas sostuvieron numerosas correspondencias, llegando a escribir más de una docena de cartas diarias. Pero lo que vuelve único este epistolario es el desarrollo de una amistad inusual. (p.11-12)

Las representantes de la Generación del 50 no siguieron los pasos de sus antecesoras, tristemente, o al menos no queda registro de que hayan creado redes para posicionarse como mujeres poetas frente a un ambiente

⁶⁸ Con respecto a la correspondencia entre ambas autoras Alicia Salomone escribe a modo de nota en su ensayo “subjetividades e identidades. Diálogos entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo” (2004): “el epistolario de Mistral-Ocampo aún sigue inédito. Pude consultar muchas de las cartas de Mistral en Buenos Aires, por gentileza de la Academia Argentina de Letras, pero no tuve acceso a las de Ocampo. Unas pocas de estas cartas fueron publicadas o aparecen citadas en textos de la autora y en trabajos críticos y biográficos de investigadores/as que tuvieron acceso directo a ellas” (p.20). Solo tres años más tarde, el año 2007, se publica el libro *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956 de Gabriela Mistral y Victoria Ocampo*. Trabajo compilatorio y de análisis llevado a cabo por las especialistas en el tema Elizabeth Horan y Doris Meyer. Este trabajo, logra por fin, poner a disposición del público este material valiosísimo para la historia de las mujeres escritoras latinoamericanas.

literario y cultural eminentemente androcéntrico. La ausencia de estas estrategias de respuesta y apoyo mutuo resulta un factor que va a ser determinante en la cada vez menor presencia de mujeres entre las figuras prominentes dentro de la escena literaria chilena hasta finales de la década del 80, momento en que surge una nueva generación que activa estos espacios colectivos de resistencia, sororidad y afinidad intelectual.

Después de la antología de María Carolina Geel, encontramos la antología *La mujer en la poesía chilena (1784-1961)* de María Urzúa y Ximena Adriasola, de 1963, en donde se reúnen textos de treinta y seis autoras, entre las que se incluyen las dos compiladoras⁶⁹. Esta contiene un breve prólogo en el se comentan rasgos de estilo y temas que cada una de las autoras compiladas trabajó en su obra. Cada entrada del libro tiene una breve nota biográfica y bibliográfica, lo que es, a pesar de lo escueto, un documento que me ha servido como punto de partida para indagar sobre ciertos nombres poco conocidos o recordados. Este libro es un trabajo de gran dedicación, ya que incluye textos de registros muy variados en donde se puede ver la diversidad de las poetas. Se recogen ejemplos de gran calidad que sorprenden por su vigencia, pero sobre todo permiten observar una cierta evolución, que va desde textos clásicos y apegados a una formalidad retórica o a unos estereotipos de feminidad serena y recatada, hasta otros combativos, eróticos y de gran experimentación formal.

De esta forma, el esfuerzo de Urzúa y Adriasola demuestra el interés y la necesidad de las mismas poetas por buscar, sistematizar y visibilizar una historia que les pertenece y, a la cual es difícil, cuando no imposible, acceder a través de las antologías generales de la poesía chilena. Esta, como es costumbre en este tipo de libros, va a conceder un lugar privilegiado a las poetas contemporáneas de las compiladoras, en otras palabras, a aquellas pertenecientes a la década del 50.

Ya en 1974 encontramos la *Antología de la poesía femenina chilena* de Nina Donoso, en la cual se reúnen cincuenta y seis poetas⁷⁰. Lo que más me ha llamado la atención sobre esta son las reseñas que se le

⁶⁹ Las autoras reunidas en este volumen son: Sor Tadea de San Joaquín, Mercedes Marín del Solar, Rosario Orrego de Uribe, Quiteria Varas, Laura Bustos, Gabriela Mistral, Teresa Wilms Montt, Miriam Elm, Olga Acevedo, María Antonieta Le-Quesne, Winétt de Rokha, María Monvel, María Tagle, Victoria Contreras Falcón, Chela Reyes, María Isabel Peralta, Mila Oyarzún, Stella Corvalán, María Elvira Piwonska, María Urzúa, María Silva Ossa, Irma Astorga, Nina Donoso, Carmen Castillo, Francisca Ossandón, Eliana Navarro, Stella Díaz Varín, Cecilia Casanova, Luisa Johnson, María Angelica Alfonso, Maruja Torres, Ximena Adriasola, Sara Vial, Anamaría Vergara, Delia Domínguez, Ximena Sepúlveda.

⁷⁰ Mercedes Marín del Solar, Rosario Orrego de Uribe, Quiteria Varas Marín, Gabriela Mistral, María Monvel, María Isabel Peralta, Olga Acevedo, Winétt de Rokha, Chela Reyes, Gladys Thein, María Cristina Menares, Victoria Contreras Falcón, Patricia Morgan, Stella Corvalán, María Silva Ossa, Mila Oyarzún, Escilda Grave, Nina Donoso, María Elvira Piwonska, Carmen Avalos, Stella Díaz Varín, Irma Astorga, Carmen Castillo, Cecilia Casanova, Rebeca Navarro de Castro, Zulema León, Eliana Navarro, Ester Matte, María Esperanza Reyes, Francisca Ossandón, Delia Domínguez, Ximena Adriasola, María Urzúa, María Angélica Alfonso, Sara Vial, Carmen Gaete Nieto, Rosa Cruchaga de Walker, Victoria Orjikh, Luisa Johnson, Berta Aguirre

dedicaron en el momento de su publicación, pues si bien, como antes he subrayado, las antologías en Chile siempre han despertado polémica dentro de la escena literaria y crítica, en el caso de esta antología no se escriben más que palabras de aprobación, aunque si bien en un tono tremendamente condescendiente. En ninguna de las notas revisadas se hace referencia al corpus de textos aparecido en la antología y tampoco se la compara con la anterior de Urzúa y Adriasola, sino que se fijan en aspectos que sorprenden:

Desde la misma portada “Poesía femenina chilena” es muy atractiva y ese grupo de aves en vuelo, en medio de la celeste inmensidad, es otro poema de este grato libro que acaba de entregar Nina Donoso, como notable contribución a la mujer chilena, quien ama, sufre, ríe y sabe expresarlo con emocionado acento en su poema. (Billa Garrido 1975)

Nos habría gustado haber encontrado una explicación inicial. Nina Donoso esta sobradamente capacitada para intentar, en un enfoque femenino, el estudio y análisis de la mujer a la lírica nacional, tanto en una contribución directa, como en su colaboración con los hombres de letras del país. También habría sido aconsejable completar las fichas biográficas de las poetisas, con respecto a sus publicaciones o ubicación en el tiempo, aunque eso contrariase la femenina reserva sobre la edad (“Donoso, Nina. Poesía femenina de Chile” *El Mercurio* (Santiago de Chile) 12 jun. 1975. p.4).

Esta antología fue encargada por Gobierno de Chile a Nina Donoso, en un momento donde la dictadura y el patriarcalismo de los 60 habían hecho mella. La compiladora se adapta a su contexto, por lo que resulta complejo valorar este volumen, ya que representa una iniciativa que visibiliza el trabajo de las poetisas; al mismo tiempo que refuerza el estereotipo peyorativo de la mujer escritora centrándose en textos románticos que están lejos de reunir lo mejor de la producción poética de las antologadas. Asimismo, tampoco representa un gran aporte a la frente a la antología de Urzúa Y Adriasola, pues si bien incluye más autoras, entre las nuevos nombres solo hay unos pocos dignos de mención. Por último, Nina Donoso no hace un prólogo adecuado o un estudio preliminar, no hay una investigación que entregue nuevos antecedentes sobre las autoras o sus obras. Posterior a esta, encontramos la *Antología de la nueva poesía femenina chilena* (1985) de Juan Villegas, una selección de diecinueve poetisas: Margorie de Agosín, Francisca Agurto, Alejandra Basualto, Carmen Berenguer, Teresa Calderón, Bárbara Delano, Myriam Diaz, Elvira Hernández, Carolina Lorca, Paz Molina, Rosa Betty Muñoz, Heddy Navarro, Carmen Reyes Natasha Valdés, Virginia Vega, Cecilia Vicuña, Leonora Vicuña, Alejandra Villarroel. Este trabajo incorpora un ensayo preliminar que sitúa la problemática de la invisibilización de la poesía femenina. El hecho de que este trabajo contenga un estudio y no se limite a presentar algunos datos biográficos es uno de sus méritos más notables. Otro aspecto por

Vigorous, Patricia Tejada, Maruja Torres, Jimena Silva, Gloria Celis, Marta Zañartu de Munita, Daisy Bennett, Gloria Aguirre montero, Emma Jauch, Silvia del valle, Dolores Pincheira, Nancy Chamber, Magdalena Vial, Lita Gutiérrez.

destacar es que presenta un corpus de textos bastante extenso por cada autora, lo que permite conocerlas con una cierta profundidad.

En el año 1998, Eugenia Brito nos entrega la antología *Poetas Chilenas del siglo XX: Confiscación y Silencio* (editorial Dolmen) y este mismo año Linda Irene Koski publica *Mujeres poetas de Chile: muestra antológica, 1980-1995* (editorial Cuarto Propio).

Por último, en el año 2009 se edita *Mujeres de Palabras. Muestra de escritoras chilenas*, publicada bajo el sello editorial del Gobierno de Chile, a cargo de la selección de obras y de la introducción a esta antología está Josefina Muñoz Valenzuela. Esta, al igual que aquella de Nina Donoso, aparece como medida compensatoria frente a la escasa representación de mujeres en las antologías tradicionales o, visto desde otro punto de vista, como un reconocimiento honorífico a las poetas chilenas. Este volumen, si bien representa un aporte a la visibilización de autoras que han estado largamente olvidadas, cumple la función de actuar como catálogo de referentes obligatorios para textos escolares oficiales. Este aspecto, que a simple vista puede parecer beneficioso, tiene una arista peligrosa, pues al ser un libro creado de manera poco profesional y que no justifica los criterios de inclusión y exclusión, presenta trabajos que muestran un panorama sesgado de la poesía escrita por mujeres, que, en última instancia, puede llegar a imponerse como normativo.

De igual forma, corresponde aquí hacer mención el volumen, *Escribir en los bordes* (1990)⁷¹, recopilado por Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Nelly Richard, Eliana Ortega y Raquel Olea. Este reúne una selección de las ponencias presentadas en el *Primer Congreso de Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*, realizado en Chile en 1987. Si bien los textos reunidos no son poéticos, cumple el rol de sistematizar el quehacer poético y literario de las mujeres chilenas. Muchos de los ensayos teóricos fueron presentados por las mismas poetas quienes, en muchos casos, son académicas o críticas. En este sentido, el gesto de este congreso en sí y la posterior publicación de sus resultados supusieron una estrategia efectiva para posicionar las escrituras poéticas de las mujeres de los 80. Como resultado de esta actitud,

⁷¹ *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana* / [compilado por] Carmen Berenguer ... [et al.]. Santiago: Cuarto Propio, impresión de 1990. 388 p.

autoconsciente, que caracterizó a esta generación, hoy en día es impensable una antología de poesía chilena en donde no aparezcan nombre como los de Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Verónica Zondek, Malú Urriola, entre otras.

En contraste con las escuetas cifras que encontramos de antologías de poesía chilena escrita por mujeres, vamos a observar que de antologías de carácter general existe, una superabundancia, por lo que pretender dar cuenta en extenso de los volúmenes editados desde el año 50 hasta el presente es un trabajo que bien podría abarcar otra investigación completa. Sin embargo, me gustaría hacer referencias fundamentales para entender los lineamientos que han fijado un canon nacional

El recorrido a través de uno de los mecanismos de posicionamiento en la escena poética chilena comienza en 1958 con el ensayo "Notas para la vieja y la nueva poesía chilena" del poeta Miguel Arteche, aparecido en la revista *Atenea*. En él Arteche se refiere a la vieja y nueva poesía que, según el punto de vista expresado en el ensayo, equivale a decir: mi propia generación (la nueva) y las anteriores (las viejas). Puntualizo, que Arteche excluye cualquier poesía escrita por mujeres, a pesar de que en la época en que se publica el ensayo, poetas como: Winétt de Rokha (1892-1951) y María Monvel (1899-1936)⁷² ya habían muerto y sus nombres eran conocidos y reconocidos en la escena cultural chilena, mientras, entre las jóvenes, ya figuraban con libros publicados: Stella Diaz Varín, Rosa Cruchaga, Sara Vial, Delia Domínguez, entre otras muchas pertenecientes a la generación del 50.

Volviendo al ensayo en sí, lo primero que hay que notar es que Arteche diseña en este texto un discurso en donde define las relaciones, las diferencias y afinidades entre generaciones de poetas, tomando en cuenta lo que para él son los autores y tendencias que definen cada período. En este contexto, va a señalar la presencia de Gabriela Mistral, por ser una figura insoslayable, sin embargo, cuando menciona a la poeta lo hace para justificar su no inclusión:

No me refiero, en fin, a Gabriela Mistral. Su poesía constituye para mí un caso extraño: espera aún el investigador que trate de aproximarse a su centro (Gastón von dem Bussche lo ha intentado hacer recientemente). No puedo, pues, aplicar a ella las ideas que empleo al referirme a otros poetas. Su riqueza expresiva, su sentido de la estructura, entre otras cosas, me impiden hacerlo.⁷³ (Arteche 1958, 14)

⁷² Tanto Winétt de Rokha como María Monvel habían sido incluidas en la famosa antología *Selva Lírica* (1912) de Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya. Esta última, también fue parte de la antología realizada por María Carolina Geel. *Siete escritoras chilenas*, en 1949, en donde se incluían a Gabriela Mistral, Amanda Labarca, María Luisa Bombal, Marta Brunet, Chela Reyes y Luz de Viel.

⁷³ Artículo completo disponible en: <http://www.uchile.cl/cultura/artechepoeticasyartic/poeticasyartic6.html>

El texto delinea una nueva generación de poetas, herederos de una importante tradición de la que, no obstante, intentan separarse. En este sentido, se crítica fuertemente a Neruda, a Huidobro, Díaz Casanueva, De Rokha, y a Rosamel del Valle, aunque se les nombra, puesto que deben ser mencionados para poder validarse marcando la diferencia con una raigambre reconocida y reconocible. Arteché postula que Rosenmann Taub, Armando Uribe Arce y Alberto Rubio son los representantes más destacados del nuevo grupo:

La lectura de algunos poemas de Alberto Rubio, Rosenmann Taub, Pablo Neruda y Rosamel del Valle, demostrará -creo- que una conciencia alerta ante el control de la criatura poética y ante la carga emocional de sus elementos, logró crear, en las composiciones de Rubio y Rosenmann, poemas que no sólo están mejor trabajados, mejor contruidos que otros de los poetas mayores ya antes citados, sino que poseen una densidad de pensamiento (y aquí no se trata de hondura de conceptos filosóficos), la cual está íntimamente ligada a la expresión que muestra el vigor de su proyección emocional. (Arteché 1958, VI)

El segundo hito de este recorrido sucede en 1966, momento en que se publica la antología de Carlos Cortínez y Omar Lara, *Poesía chilena (1960-1965)*. Este trabajo resulta interesante, pues tiene una conciencia y un deseo manifiesto de situar a los autores jóvenes que se incluyen como continuadores del canon poético nacional, esto queda expresado en la primera sección en que se reúnen a los siete autores consagrados que para los compiladores personifican a la generación precedente: Miguel Arteché, Efraín Barquero, Enrique Lihn, David Rosenmann Taub, Alberto Rubio, Jorge Tellier, Armando Uribe Arce, todos ellos presentados por un poeta joven: Floridor Pérez, Hugo Montes, Jaime Concha, Alfonso Calderón, entre otros. En la segunda sección de la antología se incluye un solo poema de cada uno de los jóvenes poetas (los sucesores), en un gesto de respeto y de reverencia. La lista de los jóvenes incluye dieciocho, cuya gran mayoría han pasado al olvido. Estos poetas jóvenes son quienes posteriormente se constituyen como los integrantes de la generación del 60. Este es un buen ejemplo de estrategias de consagración instituidas.

Pero los movimientos no terminan con la antología de Cortínez y Lara, ya que en 1971 se publica *Antología de la poesía chilena contemporánea*, texto compilado por Alfonso Calderón, quien comienza declarando que después de un trabajo de tres años de lectura, análisis y confrontación de ideas, ha llegado a la selección definitiva con la que pretende “registrar el desarrollo de la poesía chilena desde el momento mismo en que se despoja de su carácter segundón para transformarse en una verdadera segunda naturaleza nacional” (Calderón 1971: 7). Divide su selección en dos partes, la primera comienza con el poeta Diego Dublé Urrutia (1877-1967) miembro del grupo Los Diez y termina con Oscar Castro (1910-1947). En esta primera sección se incluyen otros trece nombres entre los cuales están: Humberto Díaz Casanueva, Pablo Neruda, Pedro Prado,

Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Carlos Pezoa Veliz, Gabriela Mistral entre otros. La segunda sección se inaugura con Braulio Arenas (1913-1988), quien fue parte del grupo surrealista La Mandrágora, también se reúnen otros nombres como: Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Tellier, Oscar Hahn, etc. Termina el recuento que consta de dieciocho nombres, con Gonzalo Millán (1947-2006), que aparece como el poeta puente entre la Generación del 50 y la Generación del 60, dispersa o de la diáspora (Bianchi 1984). Si la poesía es una “segunda naturaleza nacional”, esta es completamente masculina, con una excepción: Mistral, quien, no casualmente, es considerada por una gran cantidad de críticos como un “poeta viril”, cuando no inclasificable, una poeta que se autoexilia de Chile.

Si analizamos en conjunto el artículo escrito por Arteché y las dos antologías señaladas, se descubre una pauta. En los tres trabajos los nombres se repiten, quienes aparecen como parte de las selecciones, una vez alcanzado cierto prestigio literario o académico, crean sus propias antologías en donde confirman el canon de su propia estirpe y así replican el discurso sobre quién es quién en las letras nacionales.

Por último me quiero referir al caso de las antologías compiladas por mujeres, escritoras o académicas, en las cuales no se recogen las obras de otras mujeres, me interesa hacer esta puntualización, ya que se podría llegar a pensar que basta con que las mujeres editen libros, compilen antologías, estén en las universidades o tengan cargos directivos en casas editoriales, periódicos o instituciones para que la obra de las poetisas quede visibilizada y se les otorgue un lugar dentro del parnaso literario chileno, pero no es el caso. Debemos tener en cuenta que no todas las mujeres escritoras e intelectuales tienen un foco prioritario en las problemáticas de género, pero tampoco esto ha de ser reprobado.

Es importante leer las producciones culturales atendiendo a las circunstancias específicas de su aparición y teniendo en consideración que no todas las lectoras son lectoras feministas y que la mayoría comienza no siéndolo. La necesidad de releer la propia tradición, las genealogías y linajes muchas veces llega tras un dilatado recorrido. Proponemos tres ejemplos de compiladoras que han demostrado con creces su compromiso con la literatura de mujeres a lo largo de sus carreras, a pesar de que en los trabajos citados a continuación omitieron de manera evidente el trabajo de las mujeres.

El primero es la antología *Entre la lluvia y el arcoíris: algunos jóvenes poetas chilenos* (1983), compilada por Soledad Bianchi. En este trabajo se registran 17 nombres, la única mujer que aparece dentro de la selección

es el de Bárbara Délano. Esta antología incluye a Gonzalo Millán⁷⁴ que en lo estricto pertenece a la generación anterior y no sería parte de la Generación Dispersa, aunque podría incluirse atendiendo a un rango estricto de edad. La selección de Soledad Bianchi no obedece a un criterio estético y no tiene como objetivo posicionar ciertos nombres sobre otros, ni fijarlos en la historia de la poesía chilena, muy por el contrario, lo que pretende es reunir una poesía que ha quedado desperdigada a causa de la dictadura militar. Los textos compilados dan cuenta de un grupo de autores/as que después del 73 pierden la continuidad con respecto a la tradición literaria nacional –tanto en el exilio como dentro del país–, pero que, a pesar de ello, continuaron su producción textual en un escenario, que no solo aparece adverso y desolador en cuanto a la infraestructura cultural que ofrece o a los medios de producción y difusión, sino también en el plano vivencial y existencial. Después del golpe de estado la vida en Chile dio un vuelco radical y no fue un proceso sencillo para la mayoría asimilarlo. Las poéticas reunidas por Bianchi en este volumen son un reflejo de esta situación y del valor de la poesía como instrumento para hacer frente a las circunstancias político-sociales de aquel momento.

El segundo ejemplo es el de la antología de Ana María Cuneo y Carmen Foxley, *Seis poetas de los sesenta*, Editorial Universitaria: Santiago de Chile, 1991. Los nombres de los seis son: Floridor Pérez, Oscar Hahn, Waldo Rojas, Manuel Silva Acevedo, Jaime Quezada y Gonzalo Millán. Esta, a diferencia de la anterior, tiene un perfil casi exclusivamente académico, pero tampoco tiene como intención promover un canon literario, ya que se trata de una antología retrospectiva que reúne nombres ya largamente consagrados. De esta forma, lo que se intenta es hacer un trabajo de recopilación de textos que permita leer a los autores de forma comparativa, perfilando las claves de un movimiento estético.

El fenómeno de las antologías literarias no queda clausurado ni por asomo con esta escueta revisión, y es mucho lo que resta por decir; sin embargo, basta con esta breve caracterización para darnos cuenta de que, en el caso de las poetas, los parámetros de calidad exigidos para su inclusión en este tipo de volúmenes es muchísimo mayor que el demandado a los varones. Parece ser que a las mujeres se nos está permanentemente juzgando, puesto que solo aquellas que pasan los criterios de excelencia son aceptadas en las huestes de los poetas nacionales. Además, los últimos tres ejemplos, hacen patente que nos hemos

⁷⁴ Bianchi elige a Gonzalo Millán para encabezar esta antología ya que considera que es un poeta puente entre la generación anterior y la generación dispersa, este carácter de puente esta dado al ser Millán el más joven de los compilados por Alfonso Calderón en su *Antología de la poesía chilena contemporánea* de 1971 y en la antología de Jaime Quezada. *Poesía joven de Chile*, editada en México en 1973.

acostumbrado a ser ultra críticas entre nosotras, aceptando, en muchas ocasiones, los criterios de valoración impuestos desde las lógicas canónicas androcéntricas.

Por suerte, estamos viendo un momento en que los discursos y prácticas feministas ya no son marginales y poco a poco están filtrando todos los espacios de nuestra convivencia, recordándonos la necesidad de valorarnos entre nosotras y de construir sororidad y espacios propios, como lo hicieron nuestras precursoras de la primera mitad del siglo XX y como lo hicieron las poetas de los 80.

Capítulo 2. El tema de las fuentes

Porque se las ve poco, se habla poco de ellas. Y ésta es una segunda razón de silencio: el silencio de las fuentes. Las mujeres dejan pocas huellas directas, escritas o materiales. Su acceso a la escritura fue más tardío. Sus producciones domésticas se consumen más rápido, o se dispersan con mayor facilidad. Ellas mismas destruyen, borran sus huellas porque creen que esos rastros no tienen interés. Después de todo, sólo son mujeres, cuya vida cuenta poco. Hay incluso un pudor femenino que se extiende a la memoria. Una desvalorización de las mujeres por ellas mismas
(Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres* 2008: 10)

Pienso en la manera en la que crecí y que, probablemente, fue bastante similar a la manera en que crecieron las mujeres, muchas otras mujeres, de mi generación en el contexto chileno. En ese tiempo no había mujeres cercanas a mi mundo que representaran modelos femeninos que me resultaran atractivos, no digo con esto que no hubiera tenido en mi vida mujeres valiosas y admirables, pero aquellas que tenía a mi alrededor eran madres, abuelas, esposas, profesoras o tenían trabajos no cualificados con bajos salarios, aburridos y con poco reconocimiento. Todas tenían una especie de objetivo común: “cuidar” y “sobrevivir”, todas estaban vinculadas estrechamente con la crianza y todas tenían a un superior, un hombre, que determinaba en gran medida sus vidas. A mí nunca me interesó la crianza, nunca soñé con un marido o con ser madre, y he pasado mi vida desafiando la autoridad de mi padre y de otros hombres que han intentado ser mis superiores. Los modelos que me ofrecía el contexto eran ciertamente insuficientes.

Tanto en la vida, como en la literatura, los modelos que recogemos como ejemplos viables para crear una base de sentido desde la cual construir nuestra individualidad son de vital importancia, y en este proceso, las fuentes de las que disponemos se transforman en la caja de herramientas con la cual contamos para forjar esa individuación. Si los recursos a los que tenemos acceso son limitados o solo nos permiten una escasa

libertad de acción, tendremos frente a nosotras dos opciones: asumir que lo que conocemos es lo que existe y simplemente conformarnos con aquello, o descubrir dónde están las grietas, los espacios en blanco, las contradicciones, y a partir de ahí, hacernos nuevas preguntas que nos puedan llevar a descubrir aquello que está más allá de lo que se nos presenta como la única verdad. Mi experiencia personal con respecto a la ausencia de modelos, referentes y fuentes de información viables desde las cuales perfilar mi propia identidad, es solo la versión individualizada de una experiencia colectiva y que puede ampliarse a un sujeto social y político. Durante las lecturas realizadas en el marco de esta investigación he encontrado otros testimonios similares al mío, que desde otras locaciones geográficas y otros contextos culturales plantean las mismas vivencias. La historiadora Michelle Perrot escribe, en su famoso libro *Mi historia de las mujeres* (2008), lo siguiente: “No estábamos seguras de que las mujeres tuvieran una historia, sobre todo porque el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss había insistido mucho en el papel que ellas tenían en la reproducción y los lazos familiares: "Intercambio de bienes, intercambio de mujeres". No sabíamos cómo enseñar esa historia. No teníamos materiales ni métodos. Sólo preguntas.” (p.7). Si bien es cierto, la experiencia de la historiadora francesa con el feminismo y la historia de las mujeres difiere, en múltiples aspectos, con la mía, en primer lugar porque ella participó tempranamente del movimiento de mujeres en París de finales de la década del 60, y el recorrido y desarrollo que el feminismo académico ha tenido en Francia desde aquel momento no puede homologarse con la situación chilena, en donde la irrupción del régimen autoritario en 1973 clausuró los incipientes movimientos feministas que a comienzos de la década del 70 comenzaban a surgir como respuesta a la influencia de Francia y Estados Unidos. No obstante, lo importante es que existen similitudes de base, como, por ejemplo: el determinismo biológico que a nivel teórico significa un obstáculo para pensar a las mujeres como sujetos sociales y protagonistas de la historia, o, la ausencia de materiales, conocimientos, modelos, referentes, a los que se enfrenta la autora a la hora de querer construir un discurso estructurado sobre la historia de las mujeres y las mujeres en la historia.

En mi caso, que no viví en París, ni estudié en la Sorbona, estos dos asuntos –las determinaciones biológicas que imponen modelos de género estereotipados y la falta de referentes– significaron aprender a partir de las fuentes y referentes culturales que estaban a mi alcance, los cuales, en su gran mayoría, presentaban modelos limitados de ser mujer, que podrían clasificarse en las clásicas categorías: las buenas y virginales “mujeres-ángeles” y las malas, perversas y sexualizadas (corporeizadas) “mujeres-monstruos”⁷⁵, que,

⁷⁵ Los modelos de “mujer-ángel” y “mujer-monstruo” están desarrollados ampliamente en el libro de Gilbert y Gubar, *La loca del desván* (1998). 31-50.

invariablemente, según el caso, terminaban siendo infelices o viviendo vidas intrascendentes y tediosas. Estos modelos siguen siendo los más habituales hoy y lo fueron en el pasado; aunque dentro de ellos hayan surgido variantes, en el fondo, lo que se impone en los imaginarios normalizados sigue los mismos esquemas. De igual modo, cuando las mujeres son representadas como sujetos que, sin ser monstruosas, se alejan del modelo angelical o lo subvierten a través de su autodeterminación, siempre terminan pagando un precio o volviendo a la “razón”, después de experimentar el ser para sí mismas como una experiencia moralmente reprochable. Ejemplos clásicos en literatura son *Madame Bovary*, *Ana Karenina* o *Tristana*, en ellas, aquella supuesta autodeterminación destructiva que las lleva a la tragedia se manifiesta en un deseo romántico. Su destino está invariablemente unido al de un hombre, probablemente, porque tanto para Flaubert como para Tolstoi o Galdós era imposible concebir que para una mujer pudiera existir otra razón lo suficientemente fuerte para rebelarse contra el orden social y moral. En el cine hay ejemplos notables sobre el destino fatal de las heroínas rebeldes, como las películas *Thelma y Louise* (1991) o *Revolutionary Road* (2008), entre otros muchos. Gleen Man, cuenta sobre el primer *film*:

Lo que la narrativa de *Thelma y Louise* intenta hacer es inscribir a ambas mujeres como sujetos y agentes de la narrativa, darle voz auténtica a sus deseos, y silenciar el discurso de los personajes masculinos. *Thelma* (Geena Davis), una dueña de casa, y *Louise* (Susan Sarandon), una mesera, subvierten las expectativas de los discursos masculinos” (1993: 39) [...] Las dos mujeres se resisten a volver a vivir bajo la limitada agencia femenina hasta el final, deseo que se cristaliza en su última acción de volar sobre y dentro del Gran Cañón, sellando así su subversión frente a ley. (1993: 41)

Lo cierto es que el final de *Thelma y Louise* es bastante espectacular y heroico, desde el punto de vista de la autodeterminación y la agencia femenina llevada al extremo, pero en lo concreto, tanto estas dos mujeres como April – protagonista de *Revolutionary Road*–, al final mueren. En el caso de las primeras, como una acción premeditada llevada a cabo con plena conciencia y, en el de la segunda, como la consecuencia de un aborto clandestino. A pesar de las diferencias, en ambos finales existe un elemento en común: las tres pierden la vida como consecuencia de decisiones que desafían a los estereotipos de género y a la ley patriarcal. Esto no es válido solo para el cine norteamericano, y si bien, los ejemplos con los que ilustro este punto pueden parecer extraños dentro de la reflexión sobre la poesía de las mujeres chilenas, no lo son, puesto que al igual que en estas ficciones cinematográficas, “Una mujer muerta recorre, como un fantasma, las páginas de la literatura nacional escrita por mujeres” (Arrate 2002) lo que es más que una forma de hablar o una metáfora y, su recurrencia así como el sentido que encierra esta imagen, indica que tampoco es una

coincidencia. Estamos rodeadas de mujeres muertas, locas, incapaces de comunicarse, encerradas, solitarias, tristes, castigadas.

En un artículo de *El País*, titulado “¿Quién mató a Thelma y Louise?”⁷⁶ se cita el libro *Off the Cliff* (2017) que la periodista Becky Aikman escribió sobre el desarrollo de este proyecto cinematográfico y cómo se puede leer desde la actualidad el fenómeno que representó en la década del 90:

Thelma y Louise sufrió en su estreno desde el desprecio del estudio que la lanzaba (que había cambiado de presidente) hasta virulentos ataques conservadores por la secuencia en la que Louise mata al violador. “En el filme solo mueren tres personas, y dos de ellas son las protagonistas”, remarca Geena Davis. Por comparación con títulos de aquella temporada, casi nadie: en *Jungla de cristal 2* morían 264 personas, y en *Desafío total* fallecían 74, 47 de ellas asesinadas por Arnold Schwarzenegger. (Belinchón, 03 de marzo 2018)

Lo que muestra está cita es el rechazo y la indignación que provoca que una mujer mate a un hombre por su propia mano, incluso, si lo hace en legítima defensa, a esto se contraponen la naturalización de la violencia ejercida por los hombres. Esta comprobación refuerza la idea sobre la necesidad que opera en el imaginario masculino de castigar las infracciones que se ejecutan sobre el orden y roles de género, la herramienta de la violencia física, ejercida por una mujer, vulnera de manera definitiva la base estructural de la diferencia genérico-sexual, el miedo atávico a la amazona sigue vigente.

En el contexto de la aberración que supone, tanto la subversión de Thelma y Louise, como la de April, deben ser castigadas, y, en efecto, las tres mujeres mueren, la alternativa a la muerte no es mucho mejor. Sin embargo, frente al solitario y deprimente final de April⁷⁷, el de Thelma y Louise resulta mucho más gratificante, incluso frente a la fatalidad. La cita de Marina Arrate se completa con la historia real de la poeta Teresa Wills Montt, otra hermosa víctima del patriarcado, quien “empezó a escribir su diario”⁷⁸, en el que explica las razones de su primer intento de suicidio, el 26 de marzo de 1916. Y desde entonces, en esas páginas íntimas, tatuará todas sus extrañas y poéticas reflexiones. Ese documento se convertirá en la prueba táctil de un auténtico deseo de adjudicar palabras a un dolor tan profundo que, inevitablemente, se hace

⁷⁶ Belinchón, Gregorio. “¿Quién mató a Thelma y Louise?” *El País* (Madrid, España) 3 Mar. 2018: s/p. Web 24/07/2019. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/03/02/actualidad/1520004423_907177.html

⁷⁷ En este sentido, creo que la diferencia radica en que, si bien, ambas películas fueron dirigidas por hombre Ridley Scott y Sam Méndez, respectivamente. La idea original y el guion de *Thelma y Louise* fueron realizados por Callie Khouri y en el caso de *Revolutionary Road* el guion fue escrito por Justin Haythe como adaptación de la novela homónima de Richard Yates.

⁷⁸ Publicado en 1922 por la editorial Nascimento, Santiago de Chile, como parte del volumen *Lo que no se ha dicho...*, que además incluye: “Páginas de mi diario”, “Con las manos juntas”, “Los tres cantos”, “Del diario de Sylvia” y “Anuari”.

inefable, razón por la cual su autora claudica y se quita la vida en 1921, con tan sólo veintiocho años” (Pleitez 2010 s/n). La argumentación de Arrate continúa presentando un fragmento del poema “La casa” de Stella Diaz Varín, "dejaban mi cabellera colgante desde el tronco de la puerta como trofeo/ Sin precedencia en la historia de los indios manantiales/ y una cuenca abierta / para la mirada de los ojos indiscretos/ colocada a la acera del abismo/ Y esta era mi morada" (Varín 1959, 1992) que según la lectura de Arrate utiliza la imagen de la cabellera de la mujer colgada en la puerta como símbolo de la mujer muerta que, a su vez, opera como talismán u objeto mágico que determina la frontera entre el afuera y el adentro:

Por mi parte, quisiera detenerme en esta cabellera metonímica. Nombrada desde el primer verso del poema, esta cabellera extraída al estilo de los míticos indios de nuestra infancia [...] Y a través de la cuenca de los ojos se ve el interior de la morada. Digamos, menos metonímicamente ahora, a través de los agujeros de la calavera de una mujer muerta. Una mujer muerta hay separando una vivienda del abismo. De caída sin fin. Entre una destrucción que se presiente sin fin y el lugar de la convivencia y el cobijo, se hallan los signos de una mujer muerta. Es lógico instalar en este punto la reflexión feminista que nos dice que el precio de la civilización patriarcal ha sido pagado con el sacrificio de una mujer, con la mujer. (Arrate 2002: s/n)

Los ejemplos mencionados son de historias y sujetos femeninos que modelan los imaginarios colectivos y refuerzan un discurso pedagógico sobre los roles de género.-Cuando no hay fuentes o están tan escondidas que encontrarlas a ciegas resulta imposible, todo lo que queda, lo que está disponible y a la mano es el canon, de vida y de textos. Frente a un corpus tan bien nutrido, en el cual hay toda clase de obras fascinantes, parece que no hay necesidad de interrogarse por lo ausente, que aparece como la imagen y la voz fantasmagórica de aquella mujer muerta. Con ese corpus te formas, te amoldas, te crías y si alguna vez te atreves a crear: un libro, un cuadro, un ser humano, una o muchas relaciones humanas, lo haces teniendo en cuenta los parámetros éticos y estéticos que has absorbido hasta hacerlos tuyos, lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, todo está marcado por aquello que has aceptado como referente. En ese momento, el canon se reproduce, y se auto valida.

Bajo esta lógica, para que el canon se mantenga como una estructura estable y consagrada, debe ser constantemente validado y requiere de quienes lo acepten y lo tomen por norma, lo sigan y lo reproduzcan. Por el contrario, lo que pone en riesgo la autoridad y validez del canon es que se le cuestione su objetividad y que existan producciones culturales que desafíen su lógica interna, que se le obligue a ensancharse y a volverse poroso, ambiguo. Esta multiplicidad heterogénea, gran enemiga del canon, solo puede existir cuando tenemos acceso a las fuentes documentales que nos permitan conocer e integrar en nuestros imaginarios aquella diversidad o, al menos, encontrar lo diverso dentro de lo que se nos ha presentado como

homogéneo. Sin aquello tan básico – la presencia material de la cosa – no es posible que se dé la experiencia del apre(he)ndizaje y el (des)apre(he)ndizaje.

Lo cierto es que, hoy en día, estamos en un momento histórico en el cual tenemos un acceso a fuentes de información que sobrepasan nuestra capacidad de procesamiento, gracias a internet y al trabajo de digitalización de archivos y colecciones, podemos recolectar antecedentes provenientes de casi todos los rincones del mundo. Sin embargo, y a pesar de que las herramientas tecnológicas han evolucionado, seguimos estando bajo criterios de selectividad y exclusión, aplicadas por unas pocas voces autorizadas que representan a un colectivo privilegiado, que establecen que es lo que debe ser conservado y difundido y que no es de interés prioritario (Montero 2008). Esta realidad es la que motiva, en los últimos años, iniciativas como el ya mencionado Archivo Nacional de Mujeres y Géneros⁷⁹, que tiene como objetivo contrarrestar la inequidad existente con relación a aquello que se preserva como memoria histórica dentro de las instituciones oficiales. Este proyecto, que surge desde la institucionalidad, marca un hito importante desde la perspectiva de la reflexión sobre la desigualdad de género y el rol que le cabe al estado y a sus instituciones culturales en estos temas:

Cuando profundizamos en la documentación existente en el Archivo Nacional, observamos que escasamente es producida por mujeres, una participación disminuida en comparación con los antecedentes que nos expone la historia oficial, con un sujeto masculino protagónico, invisibilizando la acción de otros sujetos que no responden a los imperativos que la sociedad instala sobre qué debe ser reconocido en la construcción de la memoria e identidad de una nación.

Por lo tanto, el mandato que llamaba a disminuir las inequidades, brechas y barreras de género al interior del Archivo Nacional requería ir mucho más allá de los indicadores básicos que habían sido incorporados como metas institucionales que buscaban un acceso igualitario a sus usuarias y usuarios. Se debía cuestionar lo que había sido conservado, recordado y transmitido como patrimonio documental. (Marticorena 2017: 3)

⁷⁹ Sobre el Sistema Equidad de Género Dibam, Patrimonio y Género, revisar el sitio <http://genero.patrimoniocultural.gob.cl> Su actual encargada es Paola Uribe. Para profundizar en los ejes fundacionales, véase: “Marco de fundamentación para la creación de un fondo archivístico patrimonial de mujer y género”, 2011, elaborado por Marcela Morales Llana, primera encargada del AMYG.

2.1. La construcción de un discurso

Si las fuentes representan las formas materiales de las cuales podemos extraer información – que van desde un/a informante hasta un anuncio publicitario, pasando por todos aquellos objetos culturales que tiene como objetivo comunicar un mensaje— podríamos decir que la historia, entendida como discurso oficial e institucionalizado sobre el pasado, está conformada por una selección de materiales que circulan a través de un gran número y diversidad de fuentes accesibles para un número amplio de receptores, por un tiempo prolongado y de manera sistemática, con el objetivo de lograr que un discurso específico sea aceptado de forma general como la verdad. En este sentido, la historia representa la fijación de un pasado coherente con los valores – espontáneos o impuestos – que representan a un colectivo y que son aceptados como parte de su identidad. Esta definición de historia, que surge de una reflexión propia, es solo una forma de percibir o entender el ejercicio de reconstrucción del pasado, de un momento anterior, el modo en que yo entiendo el concepto de “Historia” y desde el cual estructura mi reflexión. Michelle Perrot, por su parte ambigua la idea de historia, haciendo una diferencia entre historia y relato de la historia:

"Todo es historia", decía George Sand, y Marguerite Yourcenar afirmó más tarde: "Todo es la historia". ¿Por qué las mujeres no pertenecerían a la historia?

Todo depende del sentido que se dé a la palabra "historia". La historia es lo que pasa, la sucesión de los acontecimientos, de los cambios, de las revoluciones, de las evoluciones, de las acumulaciones que tejen el devenir de las sociedades. Pero también es el relato que se hace de ellos. Los ingleses distinguen story de history. Las mujeres han quedado largamente excluidas de este relato, como si, condenadas a la oscuridad de una reproducción inenarrable, estuvieran fuera del tiempo o por lo menos fuera del acontecer. Sepultadas bajo el silencio de un mar abismal. (2008: 9)

La aclaración que hace Perrot, con relación a la diferencia que existe entre aquello que efectivamente sucede (un evento) temporalmente situado y aquel relato que se hace de dicho evento es una perspectiva de análisis que resulta tremendamente productiva para pensar la historia de los discursos de las mujeres y sus productoras. Por esta razón, aquellas perspectivas que me interesan de forma especial y que son parte de la manera en que he ido tejiendo mi propio entendimiento sobre este asunto, coinciden en dos aspectos

cruciales, el primero, entender la historia como un producto discursivo y el segundo, el carácter ideológico que define el discurso histórico.⁸⁰

Lezama Lima es quien, sin duda, plantea la reflexión sobre la historia que me resulta más atractiva. Para el poeta-teórico, la comprensión de la historia pasa por un proceso de interpretación de los hechos y, por lo tanto, no se diferencia de los discursos ficcionales. “Esta perspectiva poética de la historia transfiere el enfoque desde el evento o momento concreto de la historia hacia el proceso de narrar y leer —es decir, que la historia no se trata de la ciencia cierta de historicidad, sino de la interpretación de un texto— y así es un proceso semiótico —la interacción entre lectores y textos—.” (Rowlandson 2010: 112). En la visión de Lezama, el énfasis no está en un evento o en los colectivos o personas que lo protagonizan, sino en la interpretación y la reconstrucción que se hace de dicho evento. La fuerza del discurso o, siguiendo la nomenclatura del teórico, de la *imago* que se realiza a través de la creación poética es lo que establece, finalmente, la efectividad o caducidad de un evento.

Otro aspecto interesante de traer a la discusión sobre la visión lezamiana de la historia es su relación de esta con el mito. Para Lezama el mito es un tipo de discurso “efectivo” a lo largo del tiempo y del espacio geográfico. Su configuración a partir de la *imago* compartida, participada, es parte central de la identidad cultural. Esta *imago* que contiene una grandísima fuerza expresiva y condensa contenidos sociales, culturales y de la psiquis colectiva y, que es capaz de expandir o irradiar significados con una gran potencia emocional, ha sido utilizada como intertexto y modelo interpretaciones y reconstrucciones de los eventos pasados de forma sistemática. Muchos de los acontecimientos, que han tenido una efectiva reconstrucción discursiva y, que se han convertido en parte del imaginario histórico, se leen como reelaboración de los mitos, o al menos, utilizan sus elementos constituyentes, entre ellos la figura de los héroes. Para Lezama, la Revolución Cubana representa un ejemplo paradigmático de este proceso de mitificación de los eventos a partir de la creación de una *imago* “efectiva”. Este da forma a lo que el autor denominó como “era imaginaria”.

A pesar, de la preocupación que el Lezama tiene con respecto a la historia, en su visión poético-filosófica, el pasado, el presente y el futuro suceden en el mismo instante, o más bien están constantemente sucediendo

⁸⁰ Nelly Richard, por su parte, va a hacer el ejercicio de hacer un giro a la noción de verdad e historia entendidas como construcciones discursivas. La autora propone que las minorías no representadas deben hacer también el ejercicio crítico y político de diseñar sus propios relatos a partir de una memoria colectiva elaborada estratégicamente, con el objetivo de entrar irrupción en el monólogo de la historia única. La autora señala: “el acontecimiento Pinochet nos recordó también que la memoria hace su trabajo de producción del recuerdo mediante diversos mecanismos, voluntarios e involuntarios. Una forma de hacer memoria, construida y autorreflexiva, consiste en seleccionar materiales; en montar secuencias y desenlaces; en tejer interpretaciones; en recomponer una y otra vez la cadena de signos que montan un discurso de la historia para confrontar públicamente entre sí relatos, sucesos y comprensiones”. (Richard 2001: 19)

y modificándose mutuamente en un permanente devenir⁸¹. Dentro de esta manera de concebir la historia cualquier afán de progreso o desarrollo ascendente carece de valor. (Rowlandson 2010: 124). Un evento pasado, en este modelo teórico, puede ser reinterpretado infinitas veces creando variables –también infinitas— a partir de los acontecimientos –reales o imaginarios—posteriores o aún por suceder.

En consonancia con el carácter dinámico del discurso histórico que deja entrever Lezama a partir de su método de *contrapunto*, Nelly Richard, desde una perspectiva más explícitamente política, explica:

la materia estratificada del recuerdo que parecía bloqueada por el no-trabajo crítico de la memoria, termina aflorando cada vez que se rompe la costra del presente y supura su temporalidad herida. Es como si los pasados detenidos y retenidos en el fondo de la memoria estuvieran siempre esperando el reviente y estallido de los códigos de la actualidad para colarse por las grietas de un “tiempo-ahora” (Benjamin) que sacude la continuidad homogénea de un presente demasiado esquemático. Sin embargo, estas perforaciones de la memoria que rasgan la superficie del presente no garantizan la permanencia ni la consistencia del recuerdo histórico. Más bien señalan su fragilidad evanescente” (Richard 2001: 19)

La importancia que atribuyo a las propuestas de Lezama sobre la historia radica en dos de sus potencialidades: la primera, la concepción poética desde la que se formula: “en los milenios, exigidos por una cultura, donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias. La historia de la poesía no puede ser otra cosa sino el estudio y la expresión de las eras imaginarias.” (Lezama Lima 1960: p.174) y, en segundo lugar, la importancia del método del contrapunto, que permite ver la historia como un proceso dinámico y en permanente reelaboración. Esta capacidad de cambio abre para la historia de las mujeres la posibilidad de hacer verdaderos cambios en los devenires pasados y futuros desde las prácticas discursivas del presente.

Tomando este último punto, otro de las propuestas interesantes sobre la historia que resulta productiva para pensar la historia de la poesía chilena escrita por mujeres es la propuesta de Elaine Showalter que la autora

⁸¹ “Las dificultades que apunta Lezama son de dos órdenes: poner de relieve el sentido –lo que requiere la causalidad del historicismo (la relación causa-efecto en el devenir)—; o, por otro lado, adquirir una visión histórica de ese devenir, mediante el contrapunto o “tejido entregado por la imagen”. Esta segunda dificultad, la de construir la historia por medio de la imagen, entiende Lezama, es la mayor y será la que él mismo intentará en su diseño contrapuntístico de la forma en devenir del hecho americano, apartándose, por lo tanto, de la búsqueda del sentido y de la causalidad del historicismo [...] Lezama coloca al margen del historicismo y de la ontología su proyecto de construir una visión histórica mediante el filtro de la imagen. Delicado, tenue punto intermedio, en el cual el devenir americano, sin rendirse a la noción de progreso o evolución, se sujeta, en cambio, al vaivén de las imágenes de un “sujeto metafórico”. Chiampi, Irlemar. “Prólogo a: José Lezama Lima. La expresión americana” 1993: 14-18.

despliega en su ensayo "Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism (1984)." Donde la autora analiza una serie de problemas concernientes a la escritura crítica de las mujeres y su recepción dentro de los espacios canónicos. Uno de los primeros aspectos que se presenta es lo que Showalter considera como las sucesivas etapas por las que atraviesan las revoluciones teóricas, "The paradigms or charters of successful critical revolutions make their way through predictable phases from the ideological period that produces them to the emergence of strong authority figures who dictate what will henceforth be "normal" criticism and who redefine the literary canon, and finally to their obsolescence in the face of new writers, new ideologies, and new generations. (Showalter: 1984: 29). Asimismo, en la opinión de Showalter la crítica feminista pareciera seguir otra vía, no solamente por estar marcada genéricamente o contener dentro de su propia historia los signos de la marginalidad y la exclusión, sino porque no reconoce "a single authority or a body of sacred theoretical texts. (p.29). Por el contrario, la crítica feminista tendría sus orígenes más profundos en un movimiento ideológico-político teóricos, así como en un conjunto de metodologías y enfoques que comparten las mismas preocupaciones. Este origen multidimensional determina la naturaleza heterogénea e interdisciplinar de la crítica feminista y ayuda a prevenir el riesgo de caer en la normalización excesiva de un discurso homogéneo y monolítico.

La reflexión que la autora hace sobre la crítica feminista y el canon no es inocente, pues plantea una cuestión mucho más de fondo, que apunta a pensar cómo la historia de las mujeres o sus producciones discursivas se deben insertar dentro de lo ya existente como canónico. La opción de un sistema paralelo construido fuera de los sistemas androcéntricos del conocimiento y el poder hegemónico, lo que implica un riesgo de exclusión o, lo que se anuncia como más peligroso, asumir la "inclusión" dentro de un sistema androcéntrico ya existente e intentar "hacer cambios desde dentro" con el riesgo de ser "abducidas" por este, en otras palabras, terminar asumiendo las reglas del juego y aceptando las condiciones del ser aceptadas. En este sentido Showalter responde a su propia interrogante y señala: "a way of writing the history of feminist criticism would be to situate it in a *women's time*, that is, to emphasize its specificity by narrating its development in terms of the internal relationships, continuities, friendships, and institutions that shaped the thinking and the writing of the last fifteen years (p.30). A pesar de estas palabras, la teórica advierte que este "women's time" no debe ser interpretado como un tiempo ahistórico, desvinculado de los sucesos importantes del pasado que han tenido repercusiones reales en el devenir de los pueblos y las culturas. El "women's time" no es un tiempo en sentido metafórico o que ocurre solo dentro del ámbito privado "However, she realized that this "women's time" should not be interpreted", sino que plantea una reivindicación política y pública, "the

process of restoring women's past to the historical record" (p.30). La demanda que hace Showalter no debe ser comprendida como una incorporación, sino como propone Lezama, como la oportunidad de hacer una relectura de los hechos del pasado y sus consecuencias, desde las implicaciones que la incorporación de un agente activo nuevo —las mujeres en este caso— implica.

2.1.1. Memoria histórica/memoria colectiva⁸²

“¿No es la historiografía, de alguna forma, la heredera del *ars memoriae*, esa memoria artificial que evocábamos anteriormente como memorización erigida en la hazaña?” (Ricoeur 2003: 184). La pregunta de Ricoeur hace referencia a la lógica androcéntrica del discurso historiográfico, en donde el tema principal es la masculinidad. Como bien reconoce el autor, la historia narra los hechos de los hombres, sus hazañas y sus derrotas y las mujeres, si han sido consideradas, el del margen y la excepción. Teniendo esto en cuenta, no es de extrañar que la relación entre historia y feminismo suscite un gran interés por parte de las intelectuales, reflexión dentro de la cual, el concepto de memoria ha resultado muy productivo a la hora de pensar los referentes que permiten el rescate de las historias de las mujeres⁸³.

Gerda Lerner explica que, si bien la historia se ha elaborado centrada en los hombres, para que sea posible hacer una rectificación de esa exclusión lo importante para las historiadoras feministas es formular preguntas a los hechos del pasado que sean apropiadas para las mujeres, “considerando la posibilidad de la existencia de una cultura femenina dentro de la cultura general que comparten hombres y mujeres. La historia debe

⁸² Entiendo memoria colectiva como una forma de acción o práctica social, política y cultural que es construida simbólicamente y tiene un carácter interpretativo y relacional. La memoria, así entendida, constituye una acción social de interpretación del pasado que se realiza de manera continua en el presente y que tiene efectos concretos en la construcción de realidades. La fuerza simbólica de la memoria radicaría justamente en su carácter productor de sujetos, relaciones e imaginarios sociales (Piper et al., 2013)

⁸³ Existe una extensa bibliografía sobre historia, memoria y feminismo entre la que se encuentran: Perrot, Michelle, and Mariana Saúl. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica (2008). Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (2013); Grau, Olga. “Lenguajes de la Memoria”. En Raquel Olea y Olga Grau (Comp.), *Volver a la memoria* (pp. 39-44). Santiago de Chile: Ediciones LOM/La Morada (2001); Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza (1968/2004); Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Barcelona: Siglo Veintiuno Editores (2002); Montencino, Sonia. *Palabra dicha. Escritos sobre género, identidades, mestizajes*. Santiago de Chile: Facultad de Ciencias Sociales/ Universidad de Chile (1997); Rebolledo, Loreto, Patricia Tomic, and Teresita de Jesús Ruiz Botelo. "Espacios de género. Imaginarios, identidades e historias." *Culturales* 3.5 (2007): 135-139; Richard, Nelly. *Crítica de la Memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones (2010); Sapriza, Gabriela. “La memoria de las mujeres en la historia reciente del Cono Sur”. En Isabel Piper y Belén Rojas (Eds.), *Memorias, Historia y Derechos Humanos*. Santiago de Chile: Universidad de Chile (2012); Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A (2007).

incluir un relato de las experiencias femeninas a través del tiempo y debiera incluir el desarrollo de una conciencia feminista como un aspecto esencial del pasado de las mujeres” finalmente la autora se pregunta: “¿cómo sería la historia si se viera a través de los ojos de las mujeres y estuviera ordenada por valores definidos por ellas?” (cit. en Showalter 1999: 101). Lo que plantea Lerner contiene uno de los aspectos básicos que es necesario considerar a la hora de preguntarnos por los hechos del pasado, pero también para interrogarnos por la manera en que interpretamos esos hechos y las producciones discursivas resultantes de ellos. Donna Haraway le otorga un lugar relevante a “la visión” en su reflexión sobre epistemología feminista:

Necesitamos reclamar ese sentido [la visión] para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas que han transformado los debates sobre la objetividad. Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objeto a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar donde estamos y dónde no, en de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica. La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva. (1995:326)

La preminencia de la visión que Haraway define es coherente con la idea de *imago* que introduce Lezama para explicar la eficacia de las interpretaciones de los eventos que serán transformados, a partir de los discursos y los imaginarios, en historia. Recordando las palabras de Lerner y Haraway, deberíamos pensar que, más importante que reflexionar sobre la manera en que las mujeres han sido vistas, o no, por la historia patriarcal debemos centrar nuestra energía en reclamar el sentido de la visión para nosotras. El punto de vista, como lo señala Haraway, es el de la perspectiva parcial que se encarna en la sujeto que mira: una sujeto particular y situada y, asimismo, aquello que es valioso y necesario mirar para responder a la pregunta de Lerner de cómo sería la historia si fuera vista a través de los ojos de las mujeres.

La operación que proponen estas autoras requiere que aprendamos a “ver” en otros tipos de discurso y materialidades aquellos indicios que nos permitan reconstruir las prácticas de las mujeres, y, a la vez, desarrollar herramientas metodológicas adecuadas para trabajar, interrogar y analizar dichos materiales. La memoria ha sido un concepto ampliamente desarrollado por la teoría cultural desde mediados de siglo XX y es un elemento que supone, entre otras cosas, una fuente importante de información sobre colectivos

subalternos o invisibilizados⁸⁴. Para las mujeres ha constituido una estrategia metodológica y política para construir aquellos relatos que han sido silenciados por las versiones hegemónicas de la historia.

Maurice Halbwachs (2004) hace una distinción entre “memoria histórica (Historia)” y “memoria colectiva”, esta división resulta interesante a la hora de pensar las relaciones hegemónicas y jerárquicas que se dan dentro de los marcos discursivos, sociales y simbólicos entre distintos grupos; pues establece dos formas en que los hechos del pasado son elaborados socialmente, cómo se registran y cuáles son los mecanismos que activan:

- La continuidad temporal y espacial de aquello recordado por el colectivo “en el desarrollo continuo de la memoria colectiva no existen líneas de separación claramente trazadas, como en la historia, sino límites irregulares e inciertos” (Halbwachs 2004)

- La variedad: en donde la memoria colectiva es múltiple y admite la diversidad, la historia es unitaria y no admite ambigüedades, puesto que su poder reside en su carácter fijo, heterogéneo y cerrado, en otras palabras, su poder de permanencia estática. “Existen múltiples memorias colectivas. Este es el segundo rasgo en que se diferencia de la historia: la historia es una y se puede decir que no hay más que una historia” (Halbwachs 2004)

Garretón, por su parte, también se refiere a la memoria colectiva, la que define como: “La memoria colectiva es la que atañe al conjunto de una sociedad. Esa memoria, la colectiva, puede ser compartida o segmentada.” (Garretón 2014: 153).

Si pensamos en la manera en que un discurso particular sobre el pasado adquiere el estatus de historia oficial, inevitablemente la reflexión nos lleva a deliberar sobre el rol que cumplen las fuentes documentales dentro de ese proceso. Las fuentes, dentro de la lógica de la historia, que es siempre la interpretación de los eventos desde la perspectiva de los vencedores (Bengoa 2009: 11), cumplen la función de instrumento de validación de un discurso diseñado *a priori* y no la de material para la elaboración de este. Lo que realmente importa es entender que el discurso histórico se transforma en fuente privilegiada para establecer las verdades que las élites (políticas o intelectuales) imponen sobre el pasado⁸⁵. Garretón, en este sentido, aporta el concepto de

⁸⁴ Ver nota nº 84

⁸⁵ En el Cáp.3 voy a referirme a la crítica que se ha hecho al discurso histórico androcéntrico, y a partir de este punto, se han llevado a cabo esfuerzos por romper con su unidad monológica y centralistas. Dentro de este contexto de apertura y propagación, es donde sitúa el capítulo de la historia de las mujeres chilenas, de sus memoria, sus discursos y subjetividades colectivas.

“memorias en disputa”, que propone la existencia de memorias sectoriales que interpretan de manera distinta los hechos, incluso de formas antagónicas. En estos casos, puede darse una lucha discursiva por imponer una memoria sobre otra, así como ciertos olvidos, pues, memoria y olvido son partes constituyentes de la memoria histórica, que puede devenir, finalmente, en oficial. (Garretón 2014). Por su parte, la memoria colectiva se nutre de las más variadas fuentes, entre las cuales se privilegian las fuentes testimoniales, especialmente en caso de que existan informantes vivos. Gran parte de aquello que recordamos como comunidad tiene su origen en experiencias vividas que adquieren un significado en el contexto histórico colectivo (Garretón 2014).

Esto es lo que hace posible que las mujeres podamos constituirnos en sujeto discursivo diferenciado, así como en sujeto político, ya que compartimos una serie de experiencias en las que podemos identificarnos las unas a las otras como parte de un grupo. La introducción del concepto de *memoria colectiva* permite establecer ese nexo entre experiencia personal, memoria colectiva e historia, el cual tiene una importancia clave para reflexionar y analizar las escrituras poéticas, que representan, precisamente, este punto de convergencia. Esta memoria colectiva *otra* de la que participan las mujeres, o al menos un número importante de nosotras, establece también elementos diferenciadores a la hora de generar interpretaciones sobre las producciones simbólicas.

2.1.2. La historia de las mujeres

La incorporación de las mujeres a los grandes relatos históricos ha sido un tema complejo, pues contempla un cambio de paradigma profundo. En el ensayo “The Problem of Women’s History” (1976) Anne Gordon, Mari Jo Buhle y Nancy Shrom Dye escriben: “Nos damos cuenta de que la inclusión de las mujeres en la historia implica necesariamente la redefinición y ampliación de nociones tradicionales del significado histórico, de modo que abarque la experiencia personal y subjetiva, lo mismo que las actividades públicas y políticas. No es demasiado sugerir que, por muy titubeantes que sean los comienzos reales, una metodología como ésta implica, no sólo una nueva historia de las mujeres, sino también una nueva historia” (cit. por: Scott 2013: 267).

Lo que vaticinaron estas autoras en la década del 70 tiene implicaciones aún palpables en el presente, porque donde las mujeres encontraron un desafío intelectual excitante y lleno de promesas, para quienes representan la tradición patriarcal se abre una grieta. La renuncia al privilegio de la verdad y a ser desplazados

del centro no es algo sencillo y, de cierta forma, la actitud reaccionaria que asume la facción de los patriarcas no es extraña ni sorprendente. Joan Scott, en su famoso artículo “El género: una categoría útil para el análisis histórico” (1986-2013), describe de manera cabal el tipo de reacción de los historiadores de la academia frente a la irrupción de la “historia de las mujeres” como nuevo campo de investigación:

En el caso de la historia de las mujeres, la respuesta de la mayor parte de los historiadores no feministas ha sido el reconocimiento y luego la marginación o el rechazo (“las mujeres han tenido una historia aparte de la de los hombres; en consecuencia, dejemos que las feministas hagan la historia de las mujeres que no tiene por qué interesarnos”; o “la historia de las mujeres tiene que ver con el sexo y con la familia y debería hacerse al margen de la historia política y económica”). En cuanto a la participación de la mujer, en el mejor de los casos la respuesta ha sido de un interés mínimo (“mi comprensión de la Revolución francesa no cambia porque sepa que las mujeres participaron en ella”). El desafío que plantean estas respuestas es, en definitiva, de carácter teórico” (p.269)

Pero la tarea de reconstruir un pasado histórico, incorporando sujetos excluidos, no solo debe enfrentarse a las actitudes reaccionarias de las voces institucionales, sino también al inmenso desafío de empezar a interrogar desde las ausencias, gracias a las huellas que han quedado de colectivos que no han tenido los medios para dejar testimonio⁸⁶ de su existencia y sus prácticas. Las fuentes disponibles para acceder a estas esas “Otras” historias, en el caso de existir, están sepultadas por capas sinuosas de polvo, en archivos olvidados, están dispersas o existen en formatos con los que la academia no acostumbra a relacionarse (Montero 2018: Introducción). Así también lo afirma Perrot y añade algunas de las razones concretas que hacen que exista una escasez de fuentes materiales para acceder a las experiencias de las mujeres:

⁸⁶ El testimonio como fuente de información ha tomado una importancia teórica fundamental a partir de la segunda mitad del siglo XX. Paul Ricoeur le dedica una importante reflexión dentro de su libro *La memoria, La historia y el olvido* (2014). En donde explica: “el testimonio nos conduce, de un salto, de las condiciones formales al contenido de las “cosas pasadas” (*praeterita*), de las condiciones de posibilidad al proceso efectivo de la operación historiográfica. Con el testimonio se abre un proceso epistemológico que parte de la memoria declarada, pasa por el archivo y los documentos, y termina en la prueba documental [...] el testimonio tiene varios usos: la archivación con miras a la consulta por parte de los historiadores no es más que uno de ellos [...] dentro de la misma esfera histórica, el testimonio no concluye su carrera con la constitución de los archivos; resurge al final del recorrido epistemológico, en el plano de la representación del pasado por el relato, los artificios retóricos, la configuración de imágenes... Más aún, en ciertas formas contemporáneas de declaración suscitadas por las atrocidades masivas del siglo XX, el testimonio resiste no solo a la explicación y a la representación, sino incluso a la reservación archivística, hasta el punto de mantenerse deliberadamente al margen de la historiografía y de proyectar una duda sobre su intención veritativa.” (p.208-209) Las palabras de Ricoeur enfatizan dos aspectos importantes a considerar sobre el testimonio y sus potencialidades, el primero, es su relación con la memoria, el archivo, el documento y la historia, en donde se evidencian los procesos que transforman la memoria en testimonio, este, a su vez en archivo y documento, y estos últimos, en historia. Esa reflexión nos lleva a pensar sobre cuáles son los dispositivos (materiales e ideológicos) que permiten este proceso. El segundo aspecto, es el potencial del testimonio para mantenerse fuera de la historiografía como duda, proyectando un discurso que al cuestionar las “verdades” históricas y presentando la multiplicidad de miradas posibles sobre un mismo hecho, hace posible una desobjetivación.

Para escribir la historia hacen falta fuentes, documentos, huellas. Y esto constituye una dificultad en la historia de las mujeres. Su presencia suele estar tachada, sus huellas borradas, sus archivos destruidos. Hay un déficit, una carencia de huellas. En principio, por falta de registro. Por el lenguaje mismo. A ello contribuye la gramática, que en caso de carácter mixto recurre al masculino plural: ellos disimulan ellas [...] La destrucción de las huellas también opera. Esta destrucción es social y sexualmente selectiva. En una pareja en la que el hombre es famoso, se conservarán los papeles del marido, no los de su mujer [...] También opera una autodestrucción de la memoria femenina. Convencidas de su insignificancia, muchas mujeres, extendiendo a su pasado el sentimiento de pudor que se les había inculcado, destruían -y destruyen- sus papeles personales al final de sus vidas. Quemar los propios papeles, en la intimidad de la habitación desierta, es un gesto clásico de la mujer anciana.

Todas estas razones explican que haya una carencia de fuentes, no sobre las mujeres -y menos aún sobre la mujer-, sino sobre su existencia concreta y su historia singular. En el teatro de la memoria, las mujeres son sólo sombras. (Perrot 2008: 14-15)

Como podemos ver en la cita a Perrot, el que la historia de las mujeres no forme parte de la historia oficial o que no exista como una narrativa de conocimiento colectivo, no solo responde al hecho de que las mujeres durante siglos hayan estado alejadas de la esfera pública y de los grandes acontecimientos de esta, ni que hayan tenido un acceso limitado o nulo a participar de la creación textual y discursiva, sino también la sistemática omisión del valor que sus roles han asumido para la construcción social, de la auto desvalorización y de una serie de otros factores concretos que afectan de manera indirecta, pero decisiva, la presencia de las mujeres dentro de los relatos históricos. De igual forma, la inclusión, en los casos en que se implique a las mujeres, se ha hecho apelando a un sujeto genérico estereotipado, coherente con la imagen femenina que desde la ideología patriarcal se proyecta.

Desde aquí, por ejemplo, durante la independencia, las mujeres que se incorporan a la historia son aquellas que se relacionan con los héroes independentistas y que, desde sus roles de madres, hermanas, amantes o esposas realizaron servicios en favor de la causa republicana. Estas estrategias de borradura o asimilación no solo anulan las narrativas que indagan en la polifonía de sujetos femeninos, sino que desarticulan un discurso coherente y genealógico de la historia propia de las mujeres y, por ende, la transmisión de imaginarios y valores propios asociados a las luchas de un colectivo en particular. Julieta Kirkwood se refiere de forma extensiva a las consecuencias de la ausencia de una memoria histórica de las mujeres chilenas, así como a la necesidad de recuperar esos legados en su libro *Ser política en Chile. las feministas y los partidos* (1986):

La historia femenina no diferenciada sumida en los procesos sociales globales está, con apretada frecuencia sesgada por una visión general masculina y con tiene ese sello; está sesgada por recuentos estadísticos realizados con perspectiva ajena a su resolución y fundamentalmente distorsionada en cuanto ha sido contada como una serie de hazañas espectaculares de mujeres individuales con miras a la autoafirmación de las mujeres en el cumplimiento de su trayectoria convencional. Por el contrario, la recuperación de la historia propia de opresión y contestación de todo un colectivo de mujeres. permitirá satisfacer la necesidad de que las generaciones presentes de mujeres conozcan su

propio pasado real con vistas a que su inserción futura no tienda nuevamente a la negación de sí mismas y a la reafirmación de su no-identidad. (p.27)

Kirkwood hace un recorrido a través de la historia del movimiento feminista en Chile desde principios del siglo XX, en el cual reconoce una serie de periodos⁸⁷, destaca aquel que transcurre ente 1930 a 1950, descrito como el momento de la incorporación político-ciudadana de las mujeres y de las luchas por el voto político (p.40).

Desde aquí, llama la atención un segundo período, ya no por dinamismo, sino por el hecho mismo de su ausencia, el periodo entre 1950 y 1964, simplemente aparece omitido, lo que la misma autora plantea como un problema teórico irresoluto al que bautiza como: “el gran silencio feminista” (p.77) Este ejemplo, nos enseña la fragilidad inherente de los avances sociales, especialmente cuando las bases sobre los que se han obtenido quedan desarticuladas, lo que transmite la necesidad de generar estrategias capaces, no solo de avanzar en las demandas de género, sino de defender aquellos derechos obtenidos. Para alcanzar este objetivo, no solo es preciso construir movimientos amplios, sino también, reforzar nuestras bases, empoderarnos desde nuestra propia historia, considerarnos parte de una genealogía, saber de dónde venimos, cuáles han sido los errores y aciertos de las mujeres que antes que nosotras lucharon las mismas batallas, para así poder construir un futuro que pueda sostenerse sin importar cuántas veces se nos quiera poner al margen. Una vez más, me encuentro con que las fuentes documentales son un recurso fundamental para llevar a cabo este trabajo y es por esto por lo que los esfuerzos de rescate y difusión de la historia de las mujeres y sus legados se presentan como una necesidad prioritaria.

A mediados del 2018, tuve la oportunidad de asistir a la presentación de un libro que ya he citado en la sección anterior, *Y también hicieron periódicos* de Claudia Monte. En el prólogo de este trabajo la autora da cuenta del proceso de recolección de fuentes llevado a cabo durante la investigación y nos comenta la reacción que suscitaba su proyecto:

⁸⁷ Los periodos a los que se refiere Kirkwood son: 1930 a 1950: la incorporación político-ciudadana; las luchas por el voto político; 1964-1970: la consideración de la dimensión social, política y oficial de la participación femenina en el período del gobierno Demócrata Cristiano caracterizado por una inclusión creciente de las mujeres en ámbitos laborales y organizacionales; 1970-1973: la dimensión política homogénea: una igualdad no analizada. Corresponde a un período de participación política y social de la mujer durante la Unidad Popular con privilegio de lo político global y sin un énfasis consistente en lo propiamente femenino; 1973- : la negación del proceso democrático y la reafirmación inmovilista-autoritaria. Este período se caracteriza por la negación de la participación social y política en general y su reemplazo por políticas concretas de ideologización y socialización de las mujeres de acuerdo con una redefinición del modelo tradicional de dominación de la mujer. (Kirkwood 1986: 40-41)

Cuando la gente me pregunta cómo es que me he dedicado a estudiar este tema durante tanto tiempo, inevitablemente su reacción es de sorpresa. Siempre me preguntan: “¿había prensa de mujeres en el siglo XIX?”, o responden afirmando: “Seguro que hay muy poco”; incluso alguna vez alguien aseveró: “Seguro escribían hombres”. Muchas veces la gente piensa que en realidad lo que estudio son las revistas femeninas, tipo *Vanidades*, *Mujer*, o algunas más antiguas, como *Margarita* o la aún más antigua *La Familia*. Es decir, revistas dirigidas a las mujeres y que “enseñan” las formas “adecuadas” del ser femenino. (Montero 2018: 7)

Ante este desconocimiento de la población chilena sobre el fenómeno de la prensa de mujeres en el país y la aparente poca importancia que tuvo históricamente, la autora responde presentándonos una investigación que reúne un corpus de 62 publicaciones que, potencialmente, podría engrosarse, lo que demuestra que hubo una presencia significativa de este tipo de prensa y, que, a pesar de las dificultades, las mujeres escribían, estaban involucradas y al tanto de los acontecimientos políticos, culturales y sociales. Ellas estaban comprometidas con la causa política de su sexo, eran activas en su compromiso, y existía un universo de lectoras interesadas en adquirir este tipo de publicaciones.

Esta investigación cambia de manera sustantiva la representación que se tenía sobre la escasa presencia pública de las mujeres en Chile en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX, son datos que nos hablan de un contingente capaz de levantar proyectos, organizarse y generar discursos disidentes, una imagen contrapuesta a la de mujer pasiva y ama de casa de los discursos oficiales. Me interesa el trabajo de Claudia Montero, también porque hace una narrativa interesante sobre el proceso de búsqueda de fuentes y cómo éste ha sido notablemente complejo. La autora va a identificar dos momentos críticos en este sentido, o como ella misma los llama, “mecanismos de exclusión que se imponen posteriormente” (Montero 2018, 13). El primero de estos es el “olvido” de preservar los documentos que testimonian la actividad escritural y la participación pública de las mujeres chilenas; y el segundo, que afecta a aquellas trazas que, a pesar de lograr entrar en los archivos nacionales, son objeto de la desidia institucional que se olvida de su conservación, lo que se traduce en que muchas de estas, con el paso de los años, se extravían o dañan, de manera que existen sólo huellas, vagos registros de una existencia.

2.2. Las poetas ¿dónde están?, ¿dónde no?

No es difícil entender por qué Montero se refiere a la búsqueda de documentación como a un trabajo “arqueológico”, un “esfuerzo que ha tenido que levantar capas y capas de olvido” (Montero 2018: 13). Sus palabras hacen eco en mi cabeza y me sumo a ellas, puesto que me he encontrado en la misma situación a la hora de indagar en las obras y las historias de las poetas chilenas, en especial en aquellas que escribieron entre los años 1950 y 1980. Por esta razón, al igual que Claudia Montero, he tomado la decisión estratégica, política y metodológica, de dar cuenta del problema de las fuentes y de esbozar brevemente el proceso que he llevado a cabo a lo largo de mi propia investigación, así como de hacer un sumario de estas, cuáles he revisado y cuáles han sido mis conclusiones después de mi búsqueda de fuentes.

Otro de los aspectos que considero importante y que, en el caso puntual de este trabajo, justifica este ejercicio metodológico es la diversidad de los materiales con los que he trabajado. La revisión de un espacio temporal de 65 años obliga a considerar los contextos de producción, recepción y difusión de las diferentes etapas.

En este sentido, voy a distinguir cuatro periodos:

2.2.1. Desde comienzos de la década del 50 y hasta 1973: período del “silencio feminista” y de los grupos literarios.

Defino esta etapa en relación con dos criterios, el primero de ellos es político, siguiendo la nominación que otorga Kirkwood al período entre 1950 y 1964⁸⁸ (1986: 40) y, el segundo, de carácter literario, atendiendo a algunas de las definiciones y periodizaciones propuestas por diferentes académicos y críticos literarios, las que iré explicando a medida que vayan apareciendo.

Lo cierto es que durante este período habría que diferenciar entre dos “generaciones”: la del 50 y la del 60, ambas con características particulares, antagonistas en alguno de sus planteamientos. Es realmente difícil hacer generalizaciones sobre el escenario cultural de Chile de este momento, puesto que están conviviendo una gran cantidad posturas estéticas e incluso de temporalidades. En el caso de las mujeres poetas esto es

⁸⁸ Este período es más bien definido por ausencia, puesto que Kirkwood al establecer su periodización lo salta, aunque lo define con el momento del “gran silencio feminista”

aún más evidente. Pensemos que la década se inaugura con el último libro escrito por la ya consagrada poeta Winétt de Rokha, *Suma y Destino*, en el año 1951; que Gabriela Mistral publica *Los sonetos de la muerte* en 1952 y *Lagar* en 1954; y, por otra parte, la poeta Stella Díaz Varín, vinculada con el grupo la Mandrágora, saca a la luz su segundo libro, *Sinfonía del hombre fósil* en 1953 y en 1959 *Tiempo, medida imaginaria*, por la editorial del Grupo Fuego, fundada el 28 de abril de 1955, y en la cual participan activamente una gran cantidad de mujeres poetas, que también van a publicar aquí, entre ellas: Eliana Navarro, María Silva Ossa, María Elvira Piwonska, María Cristina Menares, Eliana Albala, Elsa Bobadilla, Irma Astorga, Francisca Ossandón, Mila Oyarzún, Chela Reyes, Ximena Adriasola, Delia Domínguez. Asimismo, vamos a encontrar inscritas dentro de la generación del 50 a poetas como Nina Donoso, Ximena Sepúlveda, María Angélica Alfonso, Carmen Castillo, María Urzúa, Sara Vial, Luisa Johnson, Ana María Vergara, Rosa Cruchaga y Cecilia Casanova. Estas últimas cuatro sacaron su primer libro de poesía en el año 1959. Se incluyen poetas chilenas que desarrollaron gran parte de su carrera fuera del país, como Raquel Jodorowsky o Stella Corvalán, ambas con una importante producción literaria. Por último, un antecedente no menor, es Violeta Parra, que en 1954 tiene un programa en Radio Chilena "Canta Violeta Parra" con un éxito notable de audiencia, y que, por lo que se ha registrado de los testimonios de la misma Violeta y de otras personas que la conocieron íntimamente, escribió sus *Décimas Autobiográficas* en 1957, aunque no fueron publicadas hasta 1970, varios años después de su muerte⁸⁹. Todos estos nombres y antecedentes, relativos a poetas activas y en plena producción literaria durante la década del 50, nos habla de una presencia importante de las mujeres en el circuito literario y cultural chileno. Paradójicamente, existen muy pocos trabajos académicos que se hagan cargo de este fenómeno. A partir de 1950⁹⁰, se genera una laguna, que termina ya a mediados de la década del 80.

⁸⁹ Las Décimas, de Violeta Parra: Autobiografía en versos chilenos, se publica por primera vez en Barcelona en una coedición entre la Universidad Católica de Chile y Editorial Pomaire, en septiembre de 1970. La segunda edición está datada en 1971, esta vez fue publicada en Chile y únicamente bajo el sello de la Universidad Católica. Para más datos sobre esta obra consultar: Miranda, Paula. *Las Décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*. Diss. Tesis para optar al grado de Magíster en literatura hispanoamericana y chilena). Santiago: Universidad de Chile, recuperado de: http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2001/miranda_p/html/index-frames.html, 2001.

⁹⁰ Entre ellos, el ya citado trabajo de Claudia Montero sobre la prensa de mujeres en Chile entre 1850 y 1950 *Y también hicieron periódicos: Cien años de prensa de mujeres en Chile 1850-1950*; Eltit, Diamela. *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Servicio Nacional de la Mujer, SERNAM, 1994; Gaviola, Edda, et al. *Queremos votar en las Próximas Elecciones. Historia del movimiento femenino chileno 1913-1952*. (1986); Kottow, Andrea. (2013). Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feministas en Chile. *Atenea* (Concepción), (508), 151-169. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622013000200011>; Salomone, Alicia. *Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas, 1920-1950*. Editorial Cuarto Propio, 2004; Cisterna, Natalia. "La definición de las trayectorias literarias en dos escritoras chilenas modernas: María Flora Yáñez y Marta Brunet." *Revista chilena de literatura* 86 (2014): 101-120; Doll Castillo, Darcie. "Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción." *Taller de Letras* 54 (2014): 23-38; solo por citar algunos trabajos.

La dificultad de encontrar material relevante para una caracterización y un análisis de la situación de las poetisas, desde la década del 50 hasta comienzo de los 80 (con respecto, principalmente, a su presencia en la escena cultural y su obra), además de la escasez de información que ahonde más allá de los datos biográficos básicos y los títulos de las publicaciones, se origina por una serie de factores que a lo largo de la búsqueda documental realizada para esta investigación he podido comprobar:

- Falta de una sistematización y orden de aquella información existente.
- Poco acceso a las obras poéticas publicadas en la época, de las cuales, en la mayoría de los casos, no existen reediciones.
- Escasez de trabajos académicos relativos a las autoras del período y a sus obras versus la gran cantidad de trabajos que abordan autores y sus obras (ver tablas estadísticas de revistas académicas).
- Monopolio masculino del discurso crítico y testimonial y valorativo.
- La lucha de clase como discurso ideológico, que absorbe otras reivindicaciones sociales como, por ejemplo, las específicas de las mujeres: "Durante los años posteriores a la consecución del voto femenino amplio el eje de la liberación es el conflicto de clases; todos los demás son secundarios y se resolverán automáticamente una vez resuelto el conflicto fundamental; considerar otros elementos, por lo mismo sería visto como retardatario pequeño burgués y contrarrevolucionario." (Kirkwood 1986: 70)

Estas causas, entre otras, son consecuencia de un sistema estructural de relaciones sexo-genéricas que ha operado de manera continua, pero que en este periodo en particular (década del 50 hasta mediados de los 80), se desactiva a partir de la supremacía aplastante de las luchas de clase, que hacen la doble operación de incluir a las mujeres dentro del aparato ideológico (dividiendo así a las mujeres en facciones irreconciliables) y, dentro de este esquema, les asigna un lugar secundario, que solo modifica los roles tradicionales de género de manera superficial a través de los imaginarios y del lenguaje. Con respecto a la presencia de la mujer dentro de la izquierda chilena, Kirkwood se pregunta por qué las mujeres de izquierda no sienten el derecho de asumir una lucha propia reivindicativa, no secundarizada, ofreciendo una posible respuesta:

Las mujeres, aún las propias mujeres populares, no perciben, no entienden (mayoritariamente hablando) el reconocimiento político que les presenta la izquierda. Y es claro que así sea: donde se les ofrece subvertir el orden del capital y el trabajo, ella se sabe "no trabajadora", ella es "dueña de casa" o "compañera". No se reconoce a sí misma como fuerza productiva y cuando sabe —con gran dificultad puesto que no ha sido verbalizado culturalmente— que es, por el contrario, fuerza reproductiva de la fuerza de trabajo, sabe también que éste es un problema no-principal, de resolución derivada de los cambios de la estructura social. (p.191)

Sin embargo, dentro de la Generación del 60 la situación de las poetas adopta características diferentes y no puede explicarse por medio del contexto político e ideológico, que sigue operando como telón de fondo. En este caso, hay que considerar que el monólogo androcéntrico de la poesía de los 60 está más bien vinculado con la noción misma del poeta y del creador, en donde estas categorías se asocian a una potencia viril representada, principalmente, por la fuerza de la tradición y la reflexión intelectual, de la cual se sienten continuadores. Las mujeres y sus escrituras no encajan dentro de esta lógica, lo que explica la falta de interés por parte de los poetas de incluir mujeres, tanto dentro de los grupos, como de las publicaciones periódicas, las antologías, y todo tipo de referencias (incluso testimoniales).

Por supuesto, dentro de cada generalidad, existen excepciones, y hay algunas poetas que, a pesar de estos escenarios contrarios, fueron capaces de ganar un espacio y trascenderlo. Nombres como Stella Díaz Varín o Delia Domínguez (Generación del 50) o Cecilia Vicuña y Alicia Galaz (Generación del 60) han permanecido vigentes, lo que ha hecho posible que los registros sobre sus obras y sus personas, así como los discursos críticos y otras menciones sean más abundantes, especialmente en momentos en que ha habido algún interés singular con relación a ellas, como por ejemplo: la obtención de algún premio, la reedición de obras o nuevas publicaciones, participación en eventos, o, como en las últimas décadas, una atención por parte de la academia y de otros espacios críticos por revalorizar autoras largamente olvidadas a través de homenajes, entrevistas, digitalización de textos o documentos históricos, etc.⁹¹

En mi propio esfuerzo por ir reconstruyendo una escena poética de mujeres chilenas de estas dos décadas (50 y 60), he intentado seguir las pistas que van apareciendo como hallazgos preciosos. Uno de los puntos de partida ha sido la antología *La mujer en la poesía chilena*, publicado el año 1963 por María Urzúa y Ximena Adriasola, que entrega una interesante panorámica sobre la poesía escritas por mujeres chilenas desde 1784

⁹¹ Algunos de los esfuerzos que se han hecho en este sentido son: digitalización, no solo algunos poemarios completos, sino que también de variados documentos en los cuales aparecen reseñadas las poetas, fotografías, trabajos críticos y otros. Se pueden consultar estos materiales en: www.memoriachilena.cl; los libros: *Los dones previsibles* (1992) y *Obra reunida* de Stella Díaz Varín (2011) ambos publicados por editorial Cuarto Propio; sobre esta misma autora el documental "La Colorina" (2008) dirigido por Werner Giesen, Fernando Guzzoni; El Premio a la Trayectoria Poética Pablo Neruda 2018, entregado a la poeta Cecilia Vicuña y la jornada de homenaje dentro del contexto del 2° Festival de poesía La Chascona 2018 y el cortometraje documental "Todos los ríos van a dar a la mar", realizado por Victoria Ramírez y Morin Ortiz, que trata sobre la vida y obra de la poeta y artista plástica; por último, la edición de un número especial de la revista Trilce: "Dossier Alicia Galaz" (Concepción, N° 28 /2010; págs 9-40), coordinado por Oliver Welden, dedicado a la poeta, académica y gestora cultural Alicia Galaz.

hasta 1961. Hay que destacar el especial aporte que este trabajo hace, en relación con las escrituras a partir de la década del 30⁹². Gracias a él tuve acceso a los primeros antecedentes de las poetas que publicaron durante la década del 50, a los títulos de sus libros, y, en algunos casos, a las referencias editoriales de estos. Este último dato, que puede parecer menor, resultó ser un valioso descubrimiento, ya que me reveló la importancia que el Grupo Fuego y su sello editorial tuvieron para las muchas autoras de estas décadas.

A partir de estas pistas comencé a indagar nombre por nombre y a leer paralelamente trabajos sobre la poesía de la década del 50 con el objetivo de comprender el contexto general del movimiento poético en esos años. Creía que investigar sobre la poesía de la década del 50 en Chile bastaría para encontrar a las poetas y conocerlas a ellas y a trabajos, lo que no resultó ser así. Rápidamente entendí que yo no estaba realizando una investigación paralela por azar, sino que había dos registros de esta historia, la línea principal, oficial y canonizaste, en la cual las mujeres solo figuraban como raras excepciones o como notas al margen, y una historia (la otra) que estaba hecha de fragmentos y retazos, en las que habían quedado algunos datos dispersos sobre las poetas, sus obras y su participación la historia literaria.

Esta línea marginal existe, en gran parte, gracias al esfuerzo de las propias mujeres, que dan cuenta de sus trayectorias personales y de las de otras mujeres escritoras, así he encontrado que, muchas veces, las mismas poetas dejan registros autobiográficos o ceden los derechos de sus obras para la digitalización y la distribución gratuita, se han preocupado de compilar el trabajo de sus pares en antologías físicas o digitales, han hecho entrevistas o artículos críticos (periodísticos o académicos), han realizado homenajes o reediciones de la obra de otras mujeres poetas, etc.

Poco a poco, como lo llamó Carmen Berenguer, ese “Escribir en los bordes” (1990) va adquiriendo sentido y forma como trama discursiva. Esta no puede contarse solo mirando la poesía escrita por las mujeres en Chile, sino que es necesario revisar las relaciones que se dan entre distintas historias. Un texto como el de Claudia Montero sobre la prensa de mujeres o el volumen de Kirkwood sobre los movimientos de mujeres y feministas, ambos citados anteriormente, se unen a este tejido discursivo que va armando una comprensión más profunda.

⁹² Esta antología reúne treinta y seis poetas chilenas, con la intención, y cito a las compiladoras: “de dar a conocer la trayectoria de la mujer en la poesía chilena y, ante todo, reunir en estas páginas valiosos poemas que se encuentran dispersos en libros olvidados”

Ya en la década de los sesenta, el problema de las fuentes se agudiza, parece haber un retroceso en este sentido, lo que puede parecer contradictorio al tener en cuenta los discursos de anticonservadores y de aperturistas que comienzan a circular durante esta época. En un comienzo, y antes de adentrarme en los trabajos que hacen referencia a la década del 60 en Chile y a la literatura dentro de este contexto, pensaba que no sería difícil poder rastrear y trabajar las escrituras poéticas de mujeres. Creía que, al ser un momento de la historia reciente de nuestro país, donde muchas de los protagonistas de los sucesos literarios relevantes de la época siguen aún vivas y produciendo, ya sea obra literaria o académica, ya sea desde Chile o desde el extranjero, existiría material en abundancia sobre la presencia y la obra de estas mujeres.

Por supuesto, no es que esperara una gran cantidad de trabajos académicos sobre poetisas o sobre sus obras puntuales, pero tenía la esperanza que, al hacer una lectura detenida de las crónicas de la época, los nombres de las poetisas irían irremediablemente apareciendo y que, desde ahí, buscar más información sobre ellas sería relativamente sencillo, para mi sorpresa no fue así.

El primer antecedente que no encaja con la idea de que no existiera una presencia importante de mujeres escribiendo poesía, es que, en los sesentas, gran parte de la producción escritural joven se daba en el contexto de las universidades, durante este período. En un escenario como este es difícil pensar que no haya habido al menos unas cuantas mujeres con inquietudes literarias. El segundo dato que podríamos considerar es que, inmediatamente antes y durante la década del 60, se publica una buena cantidad de trabajos importantes de autoras chilenas ya consagradas, algunos ejemplos son, *Tiempo, Medida Imaginaria* (1959) de Stella Díaz Varín por la editorial Grupo Fuego; en 1963, María Urzúa y Ximena Adriasola, quienes se incorporaban a la moda de las antologías poéticas con *La Mujer en la Poesía Chilena*; ya hacia finales de la década el *Poema de Chile* (1967), de Gabriela Mistral. Nombro estos tres trabajos, que podrían pensarse como relevantes, solo para dar muestra de antecedentes de una escritura poética de mujeres en el país. Otro de los factores que me hacen pensar que la ausencia de mujeres en las crónicas oficiales del período no se corresponde con la presencia material de estas en la escena poética, es que son dos quienes lideran dos de los grupos mejor conocidos del momento, Alicia Galaz Vivar, a la cabeza del grupo Tebaida y Cecilia Vicuña de la Tribu NO.

Como he adelantado, dentro de la historia de la literatura chilena, la década del 60 fue conocida como la época de los grupos literarios, de los cuales los más destacados por su actividad de gestión y difusión, así por estar integrados por poetisas que con los años alcanzaron la consagración, fueron los grupos: Trilce, Tebaida y Arúspice. Estos tuvieron revistas literarias de amplia circulación, organizaron encuentros de poesía y, en general, fueron activos en la creación y promoción de un circuito literario de intercambios entre distintas

regiones de Chile y entre diferentes generaciones de poetas. Otros importantes de la década fueron: El Grupo América, Escuela de Santiago, Espiga, Amaneceres, La Tribu No, el Grupo del Café Cinema de Viña del mar y el Grupo Piedra de Valparaíso, estos dos últimos tuvieron un carácter más informal y de estructura abierta, aunque tuvieron notoria influencia en la V Región (Bianchi 1995). Sin duda el panorama literario de la década del 60, que para los efectos de esta investigación termina en 1973, o más específicamente, con el golpe militar, es heterogéneo y bastante más complejo de lo que algunos trabajos reflejan.

En este sentido, una de las fuentes más importantes para obtener una idea general del período fue el libro de Soledad Bianchi, *La memoria: modelo para armar grupos literarios de la década del sesenta en Chile: entrevistas* (1995), que como su título indica, reúne entrevistas extensas hechas a figuras del mundo literario y cultural que formaron parte de los grupos literarios o tuvieron vinculación cercana con ellos. Estos relatos me han permitido acceder a una memoria que se construye a partir de los diversos puntos de vistas de sus protagonistas. La misma Soledad Bianchi describe la intención del libro en el prólogo de la siguiente manera:

La memoria: modelo para armar, se propone rescatar y re-construir la heterogeneidad del ambiente literario de un momento de la historia cultural de Chile y sus particularidades, además de mostrar rasgos específicos de cada uno de los colectivos poéticos, y de la labor de sus miembros, a partir de múltiples entrevistas realizadas a diversos poetas que comenzaron a producir en los años sesenta, y que pertenecieron a muchos de los grupos literarios existentes en esa década, y a intelectuales que se ligaron a ellos (...) el trabajo de ordenamiento respeta *siempre*, y casi textualmente, lo expresado en forma personal, sobre cada uno de los aspectos conductores, que se completan con numerosas notas explicativas y documentación, colocadas por mí para otorgar mayores antecedentes y aclaraciones (...) En *La memoria: modelo para armar*, quieren presentarse, entre otros aspectos, no solo las características de los grupos literarios de esos años sino, también, y, aunque, en ocasiones, demasiado someramente: las concepciones literarias de los autores, sus preferencias poéticas, las conexiones -tanto con los literatos anteriores como con sus contemporáneos, tanto con el medio cultural, social y político nacional como internacional-, los modos de relacionarse de la universidad con la cultura, los nexos de la literatura con otras artes, la acogida crítica que tuvieron esos jóvenes poetas, sus posibilidades de publicar... (Bianchi 1995, 15-16)

Este tipo de fuentes resultan de un valor enorme a la hora de entender en profundidad y de forma vívida la manera en que se desarrolló la actividad cultural en el país antes de la dictadura militar. Entre las muchas cosas que se desprenden de estos relatos es que, durante el periodo que abarcan los testimonios, las universidades cumplían un rol importante en el entramado social y asumían su función de garantes y promotoras del desarrollo intelectual y cultural. No obstante, a pesar de este apoyo estatal a lo cultural, el nivel de exclusión en el cual desarrollaron su actividad literaria las escritoras es sorprendente. En un corpus de entrevistas extensas y abiertas que supera las doscientas páginas, las menciones que se encuentran a poetas o mujeres vinculadas a la cultura son mínimas, y debo agregar que cuando se las menciona, se hace con un tono de indiferencia casi despectivo. La excepción a esto es la sección dedicada a “La Tribu No”, lo

cual es lógico siendo Cecilia Vicuña la “líder” del grupo y una de las entrevistadas. Resulta extraño que la propia Soledad Bianchi no haya sido más enfática al indagar sobre este asunto, aunque existen pasajes en donde la académica se posiciona sobre estas cuestiones y hace patente la misoginia del ambiente literario de la época. Uno de los ejemplos más notables es la extensa nota sobre el Taller de Escritores de la Universidad de Concepción, en donde se transcriben parte de los comentarios de Fernando Alegría:

Entre octubre de 1960 y enero de 1961 se realizó el primer “Taller de escritores de la Universidad de Concepción”, con el nombre de “Los Diez”. Los concursantes elegidos fueron Nicomedes Guzmán; Enrique Lihn, Manuel San Martín, Cristián Hunneus (novela); Miguel Arteche, Pablo Guíñez (poesía); Jorge Teillier, Mario Ferrero (ensayo); Manuel Ravabal y José Chesta (teatro) Los directivos eran: Fernando Alegría, director y asesor de novela; Braulio Arenas, coordinador general; Gonzalo Rojas, asesor de poesía; Sergio Vodanovic, asesor de teatro, y Alfredo Lefebvre, asesor de ensayo.

Al segundo “Taller” que se prolongó entre mayo de 1961 y enero de 1962, fueron seleccionados: Guillermo Atías, Luís Domínguez, Luis Vulliamy, Andrés Pizarro (novela); Efraín Barquero, Edmundo Herrera (poesía); Pedro Lastra, Jaime Valdivieso (ensayo); Juan Guzmán Améstica y Raúl Ruiz (teatro). Dirigidos por Alegría, director; Vodanovic subdirector y asesor de teatro; Hernán del Solar, asesor de novela, y Juan Loveluck, asesor de ensayo, además de Rojas y Arenas que conservaron sus funciones. Para este segundo Taller hubo una “asistencia económica” de la Rockefeller Foundation, lo que no ha sucedido el año anterior. Se sesionaba el viernes por la tarde y el sábado en la mañana.

Llama la atención la arrasadora presencia masculina, pero todavía más el comentario de Fernando Alegría: “Alrededor de la mesa de seminario en que nos reunimos dos veces a la semana, Los Diez ofrecen el aspecto de jóvenes saludables, modestos y entretenidos. Desde la cabecera de la mesa, mientras alguien lee su manuscrito, les veo fumar, garabatear en sus carpetas, murmurar, rara vez bostezar. Se queda dormido alguno, pero no bosteza. Al lado opuesto de la mesa se sientan dos invitadas. En su presencia no hay un rito, sino una medida tonificante. Desde un comienzo nos pareció que a estas reuniones, de por sí muy privadas, casi secretas y algo trascendentales, deberían asistir dos muchachas atractivas, inteligentes y primaverales. Cambian todas las semanas. Pero los requisitos son los mismos. Solo se les permite sonreír. Jamás polemizar” (13-14. El destacado es mío: S.B.L).

Para mayores antecedentes, consultar de David Stitchkin Branover y Fernando Alegría, “El Taller de Escritores de la Universidad de Concepción”, Atenea 391, Concepción, enero-marzo, 1961, págs. 3-25, y Braulio Arenas, “Taller de Escritores”, Atenea, 395, enero-marzo, 1962, págs. 1-48 (contiene una antología). De ambos artículos existen separatas. (Bianchi 1995: 206)

Con respecto a otro taller literario, el Taller de Escritores de la Universidad Católica, las únicas menciones que se hace a las mujeres resultan contradictorias, pero, dejan entrever la poca atención que se les prestaba:

Lihn: “Cecilia Vicuña también estuvo en los talleres mixtos, los previos al golpe, coincidió con Hernán Miranda...” (Bianchi 1994, 206)

“Había también una niña, Sonia Montesinos, que ha escrito unos libros de Antropología ahora, y tiene una novela por publicar, ella escribía versos, estuvo en un taller como poeta, poetisa...” (Bianchi 1994, 207)

“Dos mujeres ingresaron por primera vez al Taller de Escritores ese año: Sonia Quintana (periodista y cuentista) y Cecilia Vicuña (poetisa). El año pasado hubo sólo varones...” “Revista del Domingo”, *El Mercurio*, Santiago, 26 de diciembre 1971, p.9

Hernán Miranda: “Los becados éramos como doce, practicábamos distintos géneros, y estábamos juntos. Yo he tratado de reconstruir quienes éramos, y me acuerdo de Jaime Gómez Roger, la Cecilia Vicuña, José Luis Rosasco...” (Bianchi 1994, 226-227)

“Después de las lecturas, se hacían unas críticas durísimas, y se tiraban, así como jauría contra otro: ésa era la tónica, tanto, que hubo más de uno que dejó de ir...Me acuerdo que le dieron muy duro a la Cecilia Vicuña, y ella se trató de defender, pero había unas personas muy hirientes...” (Bianchi 1994, 227)

Waldo Rojas: “En poesía eran alrededor de diez, doce...Un año estuvo Zurita, Juan Luis Martínez, Castellano Girón...No, ninguna mujer que yo me acuerde.” (Bianchi 1994, 232)

En los capítulos posteriores profundizaré sobre estas cuestiones. Sin embargo, creo que los fragmentos que he incluido en esta sección pueden dar una primera impresión sobre cuál era la percepción de los poetas con respecto a las mujeres escritoras o, en la mayoría de los casos, la NO impresión que tuvieron de ellas. Estas omisiones y olvidos suponen un punto crucial dentro de esta investigación, ya que muchas de las de las fuentes, documentos y testimonios sobre la poesía chilena son de firmas masculinas que encarnan esa visión sesgada, en la cual las mujeres o son irrelevantes o, como en caso de Alegría, son meros adornos “tonificantes”. Esta situación obliga a leer silencios, interpretarlos y preguntarnos por las mujeres en esos espacios en donde “parecen” no haber existido y no solo asumir que no estaban.

A continuación, y a modo de sumario, quiero dar cuenta del tipo de fuentes utilizadas para esta primera sección temporal⁹³:

- Poemas recogidos en antologías poéticas, artículos de prensa, páginas web, blogs, etc., pertenecientes a autoras que se registran como pertenecientes a las generaciones del 50 y 60 (independiente de su fecha de publicación).
- Libros de poesía pertenecientes a autoras de la generación del 50 y 60 publicados posteriormente a 1973.
- Libros de poesía de autoras chilenas publicados entre 1950 y 1973.
- Trabajos académicos sobre la poesía chilena del período, casi en su totalidad referentes a hombres poetas y sus obras.
- Revistas literarias producidas por los diferentes grupos poéticos de la Generación del 60.
- Notas de prensa sobre las autoras de las generaciones del 50 y 60, publicadas posteriormente a 1960.
- Entrevistas, testimonios, notas biográficas o autobiográficas.

⁹³ El orden en que están dispuestos los diferentes tipos fuentes de información utilizada representa, en orden descendente, la cantidad de materiales que fui capaz de encontrar dentro de cada categoría, como queda graficado, los más escasos son aquellos con relación directa al tema.

- Otras (fotografía, registros de audio, cartas, etc.).
- Notas de prensa sobre las autoras y sus obras, publicadas en periódicos durante la década del 50 y 60.
- Trabajos académicos sobre las autoras de la década del 50 y 60 o sus obras (una autora o como parte de un conjunto).

2.2.2. Desde 1973 hasta 1990: período de la dictadura militar.

En relación con las fuentes documentales y testimoniales que se fijan en este lapso temporal, hay que considerar una serie de factores extraliterarios que marcan de manera decisiva la capacidad de registro, archivo y difusión de materiales, y que, al mismo tiempo, provocan una dispersión geográfica de las producciones que hace muy compleja su recolección. A pesar de esto, al ser una época que ha tenido un profundo impacto en la vida social, política y cultural del país, ha generado mucho material y los esfuerzos por conservar y recuperar la memoria colectiva y la histórica de dicho proceso han sido sistemáticos.

Durante los primeros años de la dictadura, la censura y la situación política del país obliga a los(as) poetas a desarrollar su actividad en una semiclandestinidad, lo que se traduce en una edición de textos en formatos caseros de circulación limitada; al tiempo que es posible encontrar un contingente de publicaciones que se desarrollan en el extranjero, desde el exilio, y que no circulan dentro Chile.

Naín Nómez en su artículo "Poesía chilena contemporánea." (2009) propone que el período de la dictadura militar va a estar dividido en tres momentos que marcan el desarrollo de la poesía, "El primer momento del período dictatorial, que se extiende entre 1973 y 1977, o "fase terrorista" según la nomenclatura usada por Moulian (1997), que se caracteriza por la pérdida de toda comunicación y recepción crítica. "El repliegue cultural en el interior hace del panfleto la forma más socorrida de escritura, vinculándolo con la resistencia política y la guía para la acción." (p.107). Este fue sin duda el más brutal en cuanto a la represión y la violencia fáctica, lo que obliga a un gran contingente de escritores, intelectuales, y artistas vinculados con la izquierda a salir al exilio o a mantener un perfil discreto. La situación política y social sufre un giro violento que afecta en todos los niveles, incluyendo el de lenguaje, punto con respecto al cual, Naín Nómez va a comentar: "Por un lado, poetas de dentro y de fuera, intentan expresar la realidad quebrada transformando los textos en verdaderos actos políticos; por el otro, algunos creadores empiezan la ardua tarea de trabajar con los intersticios del lenguaje, buscando nuevas formas expresivas que den cuenta de la realidad de manera

oblicua, ambigua, con claves secretas o buceando en las interioridades de los sujetos fisurados por los quiebres de sus vidas.” (2009: 108).

El segundo se inicia con la publicación de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez en 1977 —escrita entre 1968 y 1975—. La importancia de este libro viene dada por el despliegue de una visión múltiple y heterogénea en lo temático y lo formal, que rompe con la literatura panfletaria que surge como respuesta inmediata a la emergencia política del país. *La Nueva Novela* va a representar un paradigma dentro de las búsquedas formales de los poetas que permanecieron en el país, quienes, a través de un profundo trabajo de descomposición y reconstitución del lenguaje, intentan dar una respuesta a la situación existencial que la dictadura ha generado. Dentro de la línea que marca Juan Luis Martínez es posible situar el libro de *Vía Pública* de la poeta Eugenia Brito, que proclama una sensibilidad urbana y la necesidad de nuevas formas del lenguaje para escapar a la censura sin renunciar a un discurso crítico, para intentar formas de lenguaje que sean capaces de agrietar las normas y las jerarquías, que construyen una forma simbólica de desafiar a la autoridad militar y a su lenguaje caracterizado por el eufemismo, el populismo, y la violencia. Como expresará, ya de manera elaborada, casi una década después, la poeta Carmen Berenguer en el discurso inaugural del *Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*,

En este lugar ocupado y sitiado <que sería América Latina>, emergen en las antípodas de la opresión, aquellos lenguajes que no quieren negarse a ser y, por el contrario, han querido hablar (romper el silencio) dando curso a los rescates de las identidades interdictas por la violencia política, cultural e ideológica. Y desde esos lugares del despojo y extramuros se expresan diversos códigos que han comenzado a rodear a aquellos discursos bastante codificados y por lo mismo convertidos en estereotipos o clisés. Carmen Berenguer (ctd. por: Soledad Bianchi 1998, 169).

El tercer periodo comienza en los ochenta, cuando se experimenta un debilitamiento de la represión dictatorial a raíz de la ampliación de los movimientos sociales y de la consolidación del modelo económico, estableciéndose una mayor fluidez entre la cultura chilena del interior y del extranjero. Empiezan a circular algunas revistas de literatura y cultura como, *La Castaña*, *La Bicicleta*, *La Gota Pura*, *Envés*, *Postdata*, *Índice*, se organizan muchos talleres, recitales públicos y encuentros de escritores dentro y fuera del país. En el exterior, la pauta editorial la marcan las revistas *Literatura chilena en el exilio* desde 1977 en California y *Araucaria de Chile* desde 1978 en Madrid.

Tres fenómenos marcan esta tercera etapa que se va a caracterizar por el surgimiento de un amplio contingente de manifestaciones contraculturales con contenidos densamente elaborados, tanto en lo formal,

como en los contenidos políticos y sociales que representan. Estos son posibles por una relativa apertura y flexibilización de las políticas represivas y se enmarcan dentro los siguientes contextos: 1) Los cruces de poetas, artistas e intelectuales que salen de Chile a Congresos o giras por uno o más países y quienes regresan al país en forma parcial o definitiva; 2) La ampliación de una escritura de mujeres que se había iniciado en la década anterior. Un hito fundamental que demuestra la magnitud del fenómeno fue el *Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana* en 1987.

Dentro de una atmósfera cercada y autocensurada se gesta una serie de producciones poéticas que presentan una hablante mujer que articula el mundo desde su perspectiva (...) Se asume el ser femenino como posición de escritura y condición vital: identidad y transgresión frente al sistema patriarcal hegemónico. Subtendencias (Cf. Luis Ernesto Cárcamo, *La Época*, N°103)

Se pueden identificar tres tendencias entre las escrituras de las mujeres poetas:

- a) Texto y cuerpo como espacios escriturales de placer y dolor. Con el poema se liberan las zonas prohibidas para la mujer y la escritura: Carmen Berenguer, Soledad Fariña, María Eugenia Brito, Elvira Hernández.
- b) Testimonio íntimo, social y político de realidades propias de la mujer y la pareja, del pueblo y del ser humano, formuladas en tono directo: Teresa Calderón, Heddy Navarro, Elvira Hernández. También se incluye aquí el trabajo de las prisioneras políticas (Cf. Poesía del testimonio social y político).
- c) Poesía como cántico, en que se trabaja la belleza de la lengua y del ser femenino en un sentido metafísico: Astrid Fugellie, Paz Molina, Alejandra Basualto, Rosabetty Muñoz. (Merino, C. 1991: 16)

El tercer instante viene determinado por la rearticulación de los poetas del Sur, que resignifican la poesía lórica y etnocultural de los sesenta, para interactuar con las culturas originarias, procesando discursos ligados al testimonio, la crónica, la memoria, el diario, la autobiografía y otras formas coloquiales y metafóricas en una hibridez renovadora. Podemos identificar a dos poetas mujeres con este fenómeno: Rosabetty Muñoz y Sonia Caicheo (Nómez 2009).

A estos tres aspectos que señala Naín Nómez habría que sumar los múltiples cruces entre disciplinas y trabajos colectivos que comienzan a desarrollarse de manera sistemática durante los 80 y que incorporan una diversidad de discursos anti hegemónicos. Dentro de estos se pueden encontrar los grupos CADA, Los Ángeles Negros y Las Yeguas del Apocalipsis, aunque existen muchos otros (Richard 1983, 1994, 2007).

En este contexto específico es destacable la presencia de las poetas, que, como antes se apuntó, van a constituir un núcleo que en la década del 80 es plenamente consciente de su posición marginal. Nelly Richard explica cómo esta consciencia surge como uno de los puntos positivos que deja el balance del *Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*, celebrado en 1987, en el cual las autoras pudieron compartir y reflexionar en torno a la situación de precariedad y ambigüedad que afecta a la literatura escrita por mujeres dentro del marco de la institucionalidad literaria (Richard 1994). Si tomamos este congreso como un hito que permite que las poetas y teóricas chilenas logren, más allá de las diferencias, articular un discurso

que reivindica su situación de sujetos de la periferia y crear desde ese lugar un espacio textual y crítico de resistencia, estaríamos asumiendo la importancia fundamental que estas instancias tienen dentro del desarrollo de una escena literaria femenina. Esta comprobación tiene un valor referencial y plantea la necesidad de seguir generando dichos espacios de encuentro, reflexión y producción de saberes.

Durante la segunda mitad de la década del 80 un importante número de poetisas estaba escribiendo sobre temáticas afines, aunque desde códigos o con proyectos éticos y estéticos diversos. En lo formal hay un intento de liberar al lenguaje para explorar formas de desjerarquizar los significantes, multiplicando sus significados y descentrándolos:

la mayoría de las poetisas del período (por ejemplo, Elvira Hernández, Marina Arrate, Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Verónica Zondek, etc.), por medio de su gesto escritural, trizan el carácter jerárquico-histórico de la cultura patriarcal, a través del (des)doblamiento de los pliegues del lenguaje. Pliegues que contienen el primer movimiento de apertura: la palabra se des-cubre para liberar una multiplicidad de sentidos, que comienzan a navegar desde el pensamiento, hacia el (con)tacto-espasmo que se produce con la página en blanco. En esta contracción de la palabra habitan estas poetisas, enlazadas al íntimo impulso de ese tacto nervioso de recuperar-se así, desde ellas mismas -y no desde 'otro'-, para hacer(se) seres diferentes, activos y presentes dentro de la sociedad y la cultura. (Fernanda Moraga, 2001)

La emergencia de estas escrituras marcadas por el género va a tener una contracara teórica que se ve expresada en una producción de textos críticos sobre las escrituras de las mujeres, las relaciones de género y otros temas afines. Estos están presentes en publicaciones académicas y compilaciones de ensayos, como: *La sartén por el mango* (1984), *Arte en Chile* (1983), *Escribir en los Bordes* (1990) y *Lengua víbora* (1998), entre los más conocidos.

Una pregunta que surge con respecto a las poetisas de los 80 es: “¿de dónde y cómo emerge una generación entera⁹⁴ de mujeres poetisas que escriben desde una marcada consciencia de género después de décadas de

⁹⁴ Nelly Richard en su artículo “Tiene sexo la escritura” (1994) nombra a algunas de las poetisas, narradoras y teóricas que podrían considerarse más representativas de la década del 80, principalmente por su participación en el Congreso del 87. La lista es la siguiente: Narradoras, Diamela Eltit, Mercedes Valdivieso, Ana María del Río, Pía Barros, Guadalupe Santa Cruz, Sonia Montecino, Ágata Gligo, Marcela Serrano. Poetas, Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Eugenia Brito, Teresa Adriasola (Elvira Hernández), Marilú Urriola, Nadia Prado, Marina Arrate, Carla Grandi, Verónica Zondek, Teresa Calderón, Heddy Navarro. Teóricas y críticas literarias, Raquel Olea, Nelly Richard, Eugenia Brito, Kemy Oyarzún, Adriana Valdés, Soledad Bianchi, Eliana Ortega. Esta lista no agota los nombres de las autoras que produjeron literatura y discursos críticos durante la década del 80 y comienzo de la del 90, también debemos pensar que muchas de las escritoras de generaciones anteriores siguieron escribiendo durante este período y que, a su vez, muchas lo hicieron en el extranjero. Lo importante es destacar la gran cantidad de nombres de mujeres que en esta década abarcaron todos los géneros discursivos y su capacidad para

“silencio feminista?”. Para dar respuesta a este interrogante hay que intentar articular el discurso de la poesía con una maquinaria de sentido más amplia, reconstruir una genealogía que indague en las estrategias que las jóvenes escritoras chilenas fueron, durante toda la década, construyendo a través de una serie de instancias colectivas de creación y reflexión en torno al tema de la mujer en la literatura, entre las cuales se recuerdan:

el taller de literatura y crítica feminista dirigido por Mercedes Valdivieso en noviembre de 1983 en el Círculo de Estudios de la Mujer, con la participación de Adriana Valdés, Sonia Montecino, Cecilia Sánchez, Diamela Eltit, Nelly Richard; etc.; el taller "Lecturas de Mujeres" dirigido por Raquel Olea, Eliana Ortega, Soledad Fariña y Teresa Adriasola, y organizado por la Casa de la Mujer La Morada que convocó al Encuentro con Gabriela Mistral, Arcos, Santiago de Chile, 1989 ; el taller que se desarrolló simultáneamente a la preparación del Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana (1987) con la participación de Diamela Eltit, Eugenia Brito, Raquel Olea, Nelly Richard, etc. (Richard 1994: 128-129)

Algo que salta a la vista es que son ellas mismas (poetas, narradoras y teóricas de la generación) quienes preparan, moderan y participan en estos talleres y encuentros, sin contar con la presencia de mentores(as) de generaciones anteriores. Esto podría explicarse, en parte, por la dificultad que la situación política impone en cuanto a las prácticas intelectuales y culturales que se dan, preferentemente, en círculos relativamente cerrados. De este modo, como queda descrito en la breve caracterización de las tres etapas que se dan dentro de la dictadura, la producción artística sufre un decaimiento importante durante el primer momento por las condiciones políticas de emergencia y crisis en las que se encuentra el país, y, posteriormente, a pesar del resurgimiento de cierta actividad cultural y escritural, los medios de producción y difusión continuaron siendo escasos y, en general, de una materialidad efímera.

Entre las consecuencias más evidentes que estas limitaciones tuvieron para la escena cultural chilena se encuentran:

- La ruptura del espacio público en que se forjaba la cultura.
- Que muchos de los poetas y artistas sufrieran detenciones, fueran expulsados de sus labores docentes o partieran al exilio.
- La censura (y autocensura), represión, temor, silencio y testimonio. La poesía se convierte en un vínculo en los campos de detenidos y en las prisiones.

desarrollar un discurso crítico sobre la situación política del país, la situación política y epistemológica de la mujer, la relación de ambas realidades con el ejercicio literario, con la escritura misma y con el lenguaje.

- El escaso apoyo de las universidades —por efecto de un nuevo modelo cultural, marcado por el sello economicista— a los proyectos culturales continúa siendo un lugar de reunión y de estudio.
- La publicación es mínima y formalmente modesta: volantes, hojas a mimeógrafo, pequeños folletos, ediciones a cuenta del autor. Surgen algunas editoriales nuevas. Aun así, la circulación es limitada y la crítica insuficiente.

Todas estas razones recalcan la necesidad de leer entre líneas las ausencias y los vacíos que se encuentran a la hora de trabajar con materiales producidos durante la dictadura. La interpretación que se hace desde el presente implica considerar el lento proceso de recuperación de muchas de las memorias que quedaron silenciadas por el régimen autoritario, incluyendo el legado literario y artístico, es por esto por lo que textos poéticos que tuvieron una primera edición durante la dictadura han sido reeditados o digitalizados en los últimos veinte años⁹⁵ y que los trabajos críticos y académicos que se encuentran tienden a tener una fecha posterior al año 1990⁹⁶.

Una de las fuentes que se conservan de esta época y que nos dan una idea, si bien parcial, de la actividad literaria existente en Chile, es la columna de crítica literaria de José Miguel Ibáñez Langlois (Ignacio Valente). Asimismo, encontramos trabajos de crítica literaria de Enrique Lihn, aunque de menor circulación y de un corte más académico. Estas dos figuras aparecen como antagónicas en el escenario cultural chileno⁹⁷. En algunas de las crónicas o notas de Valente podemos hallar referencias a mujeres poetas, aunque no debemos olvidar que este personaje es el crítico del oficialismo, además de sacerdote, dos características que lo

⁹⁵ Un ejemplo paradigmático, de la escasa conservación de obras editadas durante la década del 80 es la producción poética de aquel periodo de Elvira Hernández. De sus libros *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986); *Meditaciones físicas por un hombre que se fue* (1987) y *Carta de Viaje* (1989) no existen ejemplares de la primera edición disponibles para consulta, posteriormente, en años recientes, y dada a la revaloración de su obra, especialmente por la generación de poetas del 2000, estos libros han sido reeditados. El libro poema *La bandera de Chile* fue escrito en 1981 y circuló en edición mimeografiada de forma clandestina hasta su publicación en Buenos Aires en 1991, de esta edición existe copia digitalizada en el archivo nacional, disponible en: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9425.html> Accedido el 20/08/2019.

⁹⁶ Entre los trabajos los trabajos críticos que dan cuenta de las escrituras de las mujeres de la década del 80, de sus características particulares y de la importancia que estas tienen en relación con la emergencia de un discurso poético que se estructura a partir de sujetos históricos posicionados social y contextualmente, destacan: *Lengua Víbora: producciones de lo femenina en la escritura de mujeres chilenas* (1995) y *Ampliación de la palabra: La mujer en la literatura* (1995) ambos de Raquel Olea; *La insubordinación de los signos* (1994) y “¿Tiene sexo la escritura?” (1993) Nelly Richard.

⁹⁷ Para profundizar en las posiciones encontradas de ambos críticos ver: González, Guido Arroyo. "Enrique Lihn e Ignacio Valente: el devenir de la crítica literaria en el periodo de transición y la figura del interruptor." *Analecta: revista de humanidades* 4 (2010): 23-34. Y Díaz, Cecilia. "Lihn y Valente en el gran debate de la poesía." *Pluma y Pincel* 10 (1983): 50-55.

transforman en la encarnación misma de los valores promovidos por la dictadura. Si partimos de este hecho, no es difícil imaginar que en sus impresiones sobre las poetas y sus obras se reflejan estos “valores”.

Es el caso del artículo titulado “Tres bravas poetas” (1989) el crítico (Ignacio Valente) hace una reseña sobre tres obras publicadas por poetas jóvenes, *Piedras rodantes* (1989) de Marilú Urriola por Editorial Cuarto Propio; *Los círculos* (1989) de Astrid Fugellie, *Publicaciones Ergo Sum* y *Poemas insurrectos* (1989) de Hedly Navarro, de Ediciones Literatura Alternativa. En esta Valente rescata los aspectos distintivos de cada uno de los textos, ejemplificando con versos sus observaciones y, en general, podríamos concluir, salvo algún comentario sobre el feminismo, marcado ideológicamente “Curiosamente esta poesía hace buena alianza con la condición militantemente femenina de la autora (Hedly Navarro), que no incurre en los clásicos moldes de la hembra impresa, ni tampoco en las proclamas de un feminismo convencional, sino que revela ciertas profundidades del alma femenina” (Valente, 27 de agosto 1989: 4-5). El crítico se hace cargo de las obras con interés y respeto, les otorga un lugar e intenta hacer una lectura que incluya varios aspectos. El rasgo más problemático lo encuentro en el apartado donde se incluyen las reseñas biobibliográficas de las autoras. En los tres casos, se indica el estatus civil, nombre del cónyuge, número de hijos y profesión, datos que en ningún caso son relevantes para un análisis literario y que, por supuesto, no se incluyen en las reseñas de los hombres. Lihn, por su parte, no tiene ningún interés por la poesía de mujeres en su veta de crítico literario⁹⁸.

Más allá de opiniones o críticas que se pueden hacer a Valente hoy en día, la gran cantidad de columnas y reseñas literarias que se conservan en archivos hemerográficos, físicos y digitalizados, constituye un material que sirve para tener noticias sobre la actividad literaria de la época. Como uno de los pocos críticos literarios con una plataforma permanente y que tiene libertad para escribir en un medio nacional, que tuvo la oportunidad de reseñar prácticamente todas las publicaciones aparecidas bajo sellos editoriales. Solo en el archivo digital de la Biblioteca Nacional se encuentran más de 300 entradas bajo su autoría, por lo que objetivamente es una fuente de referencia casi obligada. Esto nos lleva de vuelta al problema de ¿qué es lo que se preserva?, ¿qué influencia tienen estos criterios sobre la manera en que se registra la historia? Frente a este problema, me planteo dos estrategias complementarias, la primera es la de contextualizar las fuentes, como he intentado hacer con Valente y como intentaré hacer a lo largo de este trabajo, especialmente

⁹⁸ Entre los artículos de prensa que existen digitalizados en el archivo de referencia crítica de La Biblioteca Nacional de Chile, bajo la autoría de Enrique Lihn (un total de 29 entradas) no existe ninguno que haga referencia a poetas mujeres o sus obras, la consulta fue realizada el día 21 de noviembre de 2018. Para acceder a este archivo dirigirse a: <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-propertyvalue-280810.html>

cuando tengan un carácter polémico y, en segundo lugar, contrastar, en la medida de lo posible, diferentes puntos de vista sobre los textos o fenómenos literarios mencionados, con el objetivo de problematizar los discursos que surgen como respuesta a las obras poéticas de las mujeres.

Una fuente, que contribuye a crear una imagen más completa que la que nos propone la crítica tradicional y androcéntrica, es el testimonio de las propias poetisas. Existen en la actualidad muchas entrevistas disponibles en revistas, videos, podcast, blogs, y textos académicos, material que está mayoritariamente en la web y al cual se puede acceder fácilmente. El problema que presentan estas fuentes testimoniales es que, en su mayoría, son muy posteriores a la década del 80, por lo que las experiencias de las poetisas, su relación con el contexto de la dictadura y con sus propias ideas y escrituras del momento, aparecen ya mediadas por un largo proceso y son interpretadas desde los parámetros de la época actual. A pesar de este inconveniente, estos materiales siguen representando una ayuda fundamental para obtener información y acercarnos a las subjetividades y planteamientos ideológicos y estéticos de las poetisas⁹⁹.

Como se puede apreciar en este recuento, la cantidad de registros testimoniales que nos acercan a la obra y a la vida de Soledad Fariña son muchos y variados y permiten aproximarse a la autora de una manera más íntima y compleja, no solo podemos leer sus respuestas, que dan claves importantes de lectura para interpretar sus propios textos, sino que también dejan entrever emocionalidades, tonos y texturas, elementos que difícilmente es posible captar con la lectura de un texto académico. El ejemplo de Fariña es solo uno de muchos, existe tanto o más material de otras autoras de la Generación del 80, como Carmen Berenguer, Verónica Zondek, Malú Urriola, entre otras. Los registros testimoniales, tanto de las poetisas, como de otras protagonistas que participaron activamente en las escenas culturales y literarias de la época, van a tener un lugar destacado dentro de los materiales que me han ayudado a visualizar y comprender este complejo momento histórico de la historia de Chile. Sin embargo, las fuentes más importantes son los textos poéticos en sí, por lo que es notable que la Biblioteca Nacional haya digitalizado las primeras ediciones de

⁹⁹ Algunas de las entrevistas a Soledad Fariña, disponibles online son: "Soledad Fariña, entrevista RL + adelanto de "Yllu" (Lom, 2015)". *Revistalecturas.cl*. 22 may 2015, Web. 20 nov 2018. <http://www.revistalecturas.cl/soledad-farina-entrevista-rl-adelanto-de-yllu-lom-2015/>; Fraile Amador, Pilar. "Entrevista a Soledad Fariña". *Culturama.es*. 13 dic 2012. Web. 05 jul 2019. <https://www.culturamas.es/blog/2012/12/13/soledad-farina/>; Barraza, Angela. "EL PRIMER LIBRO Soledad Fariña". *Letrasmysite.com*. Web. 15 may 2019. <http://www.letras.mysite.com/aba120112.html>; García, Gabriela. "Soledad Fariña lanzó el libro: *Donde comienza el aire*". *Letrasmysite.com*. 24 oct 2006. Web. 15 may 2019. <http://www.letras.mysite.com/sf231206.htm>; Fariña, Soledad. "Soledad Fariña: La poesía está en todo" *YouTube.com*. 10 sep. 2018. Web. 09 may. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=p9oHw1HzYQY..>

muchos libros publicados por las poetas de los 80, que en sus versiones originales fueron producidos en pequeños tirajes y con materiales de imprenta de bajo costo.

Los esfuerzos de la DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos) han permitido la recuperación y digitalización de revistas literarias que circularon durante la dictadura, tanto dentro de Chile, como en el extranjero, lo que permite tener una apreciación mayor de la actividad que los y las poetas realizaron durante aquellos años y saber quiénes estuvieron participando de manera activa, cuáles fueron sus ideas, sus preocupaciones, la imaginería que circulaba, cuál fue la relación entre la poesía y la política, etc.

Los tipos de fuentes utilizadas para este período son las siguientes:

- Libros de poesía de autoras chilenas publicados entre 1973 y 1989, primeras ediciones y posteriores.
- Libros de poesía pertenecientes a autoras de la generación del 70 y 80 publicados posteriormente a 1989.
- Poemas recogidos en antologías poéticas, artículos de prensa, páginas web, blogs, etc. pertenecientes a autoras que se registran como pertenecientes a las generaciones del 70 y 80 (independiente de su fecha de publicación).
- Trabajos académicos sobre las autoras, obras, o mujeres poetas de la década del 70 y 80
- Entrevistas, testimonios, notas biográficas o autobiográficas en diferentes formatos.
- Notas de prensa sobre las autoras de las generaciones del 70 y 80, publicadas posteriormente a 1989.
- Otras (fotografía, registros de video, etc.)
- Notas de prensa sobre las autoras y sus obras, publicadas en periódicos durante la década del 70 y 80.
- Trabajos académicos sobre la poesía chilena del período escritos y publicados entre el año 73 y el año 89.

2.2.3. Década del 90: período de Transición¹⁰⁰.

Hablar de la década de los 90 en Chile es hablar del regreso a la democracia y, paradójicamente, de la desmovilización ciudadana. “Durante la década de los 90 no existieron movimientos sociales de carácter transversal debido a la dura represión y trauma que causó la dictadura militar, además de un cambio a un sistema económico neoliberal.” (Fuentes y Vallejos 2017: s/n). El paulatino cambio del discurso público de la clase política, va desde la exaltación ideológica y emocional, tanto de la derecha como de la izquierda, especialmente evidenciada durante las campañas mediáticas del Sí y el No, hasta la total moderación y el consenso hace de esta década un periodo en el cual, La democracia tan anhelada se transforma en un hecho técnico, que facilita y a su vez decanas, sobre el esquema económico neoliberal impuesto por la dictadura, que propone el consumo como proyecto existencial. La política de los consensos, que permitió, entre otras cosas, la presencia en de Pinochet en el Congreso Nacional como Senador Vitalicio, posteriormente significó la base para la elaboración de los planes y proyectos de los gobiernos de la concertación, bajo una democracia tutelada¹⁰¹.

En el marco legislativo, la Constitución del 80¹⁰², fue el marco institucional perfecto, para un desarrollo económico basado en una rápida adquisición de capital a través de la privatización de los servicios básicos,

¹⁰⁰ Hablar de Transición Chilena, significa hacer referencia a un período que se inicia en 1989, fecha de las primeras elecciones democráticas en el país después del Golpe de Estado del 73. El presidente elegido en dichas elecciones fue Patricio Aylwin; el fin de este período es un asunto polémico y para algunos es un proceso que aún no culmina, pues el país sigue aceptando como válida la Constitución de 1980. Para una completa descripción del proceso de transición chilena y sus numerosas aristas, véase: Jocelyn-Holt Letelier, *Alfredo. Espejo Retrovisor. Ensayos Histórico-Políticos 1992-2000*. Santiago de Chile: Planeta (2000).

¹⁰¹ El periodo de transición democrática en Chile se ha visto como un modelo de democracia tutelada, dada visibles demostraciones de poder que la fuerza militar desplego durante la década del 90 con el objetivo de amedrentar al gobierno y prevenir posibles acciones que pudieran afectar a Pinochet y sus allegados, el hecho más emblemático fue el llamado *Boinazo* al ejercicio hecho por algunos militares en las cercanías del palacio de la Moneda en el año 1993, sus razones fueron principalmente ejercer presión contra gobierno por el juicio abierto en contra de uno de los hijos de Pinochet (caso “Pinocheques”), finalmente el caso fue cerrado. (Fuentes y Vallejos 2017)

¹⁰² El anteproyecto de la Constitución comenzó a ser elaborado en 1976 por la Comisión de Estudios de la Nueva Constitución Política, conocida como Comisión Ortúzar, por estar presidida por Enrique Ortúzar. Además, estaba integrada por Jaime Guzmán Errázuriz, Alejandro Silva Bascuñán, Jorge Ovalle Quiroz, Alicia Romo, Enrique Evans de la Cuadra, Sergio Diez y Gustavo Lorca. Por renuncia de algunos de ellos, en 1977 fueron reemplazados por Luz Bulnes Aldunate, Raúl Bertelsen y Juan de Dios Carmona. El Consejo de Estado, presidido por Jorge Alessandri Rodríguez, introdujo entre 1978 y 1980 modificaciones al anteproyecto, el que finalmente pasó a manos de la Junta de Gobierno, donde alcanzó su redacción final. La nueva Constitución tuvo como principal objetivo resguardar el régimen de cualquier grupo o ideología que quisiera atentar contra el Estado y la nación. Para ello, declaró inconstitucional todo acto u organización que propugnara una concepción contraria a la familia o fundada en la lucha de clases. Estableció, además, un modelo fuertemente presidencialista (con

la liberación de trabas burocráticas y restricciones a la inversión y crecimiento del sector empresarial privado. Este modelo de grandes grupos capitalistas inversores, asistidos por el estado y amparados por el marco legal constitucional, siguió operando sin modificaciones una vez terminada la dictadura (sigue activo aún en la actualidad). Al respecto Garretón subraya, “El paso hacia una democracia limitada o incompleta se hizo sin un cambio radical en la naturaleza de la institucionalidad política, cuyo carácter fundacional no democrático fue consagrado en la Constitución del 1980. En términos simples, esa institucionalidad consiste básicamente en la consagración de un empate político entre las fuerzas de la dictadura y las fuerzas de la democracia y en la reproducción de ese empate político a través de todas las instituciones que tengan relevancia” (2009: 102) Por su lado, Tomás Moulian enfatiza la continuidad del programa de la dictadura durante la década del 90:

La excepcionalidad de Chile proviene del éxito de la cúpula militar en llevar adelante un proyecto neoliberal y en su capacidad de imponer y de legitimar (aunque sólo fuera como realidad, como factum) un sistema institucional que garantiza una alta probabilidad de reproducción de ese esquema. El caso chileno es aquél en el cual mejor se logra preservar el edificio institucional del autoritarismo, a través del esquema de la “democracia protegida”, consagrada por la Constitución de 1980. En Chile no se produjo, después de la dura derrota plebiscitaria de Pinochet, la dictación de una nueva Constitución, como en España, sino una negociación superficial y cosmética, en la cual los sectores democráticos negociadores se debieron regir estrictamente por la lógica del mal menor. (Moulián 1994: 26)

En relación con la reparación y esclarecimiento de los crímenes contra los derechos humanos cometidos en dictadura (Moulián 1997), se impuso un pacto de silencios y olvidos que evitó que se llevaran a cabo investigaciones y juicios a los asesinos y torturadores. En resumen, la democracia, no significó una recuperación real de las instituciones y los pactos democráticos, sino más bien, una continuidad del proyecto de crecimiento instalado durando la dictadura. Estos hechos convirtieron el fin de la dictadura en un suceso, que una vez pasada la euforia del comienzo, estuvo marcado por la decepción y la frustración de los sectores de izquierda y por un fortalecimiento de las brechas de clase y del resentimiento social, fomentado por una serie de políticas que favorecen, principalmente, a los grandes empresarios en desmedro de los derechos y

facultad para disolver la Cámara de Diputados); un Consejo de Seguridad Nacional, cuyos miembros eran en su mayor parte militares; un Tribunal Constitucional con la atribución de resolver la constitucionalidad de los actos del ejecutivo, legislativo y organizaciones en general; Fuerzas Armadas constituidas en garantes de la institucionalidad, con comandantes en jefe inamovibles en sus cargos; un sistema electoral binominal, favorecedor de la existencia de sólo dos grandes conglomerados políticos; un Senado compuesto en parte por senadores designados; gobiernos locales presididos por alcaldes designados y severas restricciones a la posibilidad de reformar la Constitución.

La Constitución fue aprobada con el 67% de los votos a favor y 30,2% en contra, en un plebiscito efectuado el 11 de septiembre de 1980, sin que hubiese padrón electoral y bajo severas restricciones a la libertad de expresión, información y reunión. Comenzó a regir en forma transitoria a partir del 11 de marzo de 1981 y en forma plena el 11 de marzo de 1990, con la vuelta de la democracia. Información obtenida en: www.memoriachilena.cl. Accedido en: 02/10/2019.

garantías de los trabajadores o pequeños propietarios, así como una desprotección en términos de garantías sociales (salud, educación, pensiones, servicios básicos). (Garretón 2006)

En este contexto surge la Generación del 90 o de “Los Náufragos”¹⁰³, definida por Magda Sepúlveda como la generación que ocupó, al igual que la Transición, un hueco entre el régimen militar y la etapa que surge a partir del 2000. Esta posición intermedia dificulta su definición estricta y hace que muchas veces se les incluya dentro de la generación precedente o la posterior, sin reconocerles un lugar propio y diferenciado.

Javier Bello, al referirse a algunos de los rasgos de su generación, señala que la poesía de los 90 trabaja sobre un cuerpo poético nacional al cual “superponen nuevos emblemas e imágenes, otros componentes imaginarios y claves simbólicas que permiten seguir la pista a la recuperación, reiteración y elaboración del trauma, así como la recomposición de un duelo que desemboca muchas veces en la anulación del sujeto bajo el peso de la pérdida melancólica, la experiencia de la disolución y la borradura eufórica [...] una poesía marcada por la presencia del yo¹⁰⁴ y su intento de representar” (2011: 16). De igual forma, la poesía de los 90 vive una tensión interna entre el deseo de ruptura con la poesía anterior, y la continuidad de ciertos registros, con especial interés por los poetas de los 60 y por la poesía de Enrique Lihn, particularmente, quien aparece como fuerte figura de referencia. Una de las similitudes que establece entre ambos Magda Sepúlveda es un marcado carácter letrado y su afiliación a talleres literarios institucionales, la mayoría impartidos en contextos universitarios (2010). No obstante, con relación a este punto, Andrés Morales señala

¹⁰³ “Javier Bello, poeta de los 90, es quien crea el nombre de “los Náufragos” para su promoción. Para ello tomó en cuenta el motivo del viaje que caracteriza los textos de este grupo: “peregrinos, navegantes, vagabundos, argonautas, buscadores de secretos y tesoros” (www.uchile.cl/cultura). [...] Las referencias a náufragos cubren una amplia gama de productos culturales del mismo periodo. En el cine sirve de título a la película *Los náufragos* (1994) de Miguel Littín. El protagonista, Arón, regresa del exilio con el propósito de conocer dónde están los cuerpos de su padre y de su hermano, asesinados en y post 1973. El hombre que participó en estas desapariciones le dice al retornado: “usted y yo somos náufragos”. A partir de la película se entiende que el naufragio se debe al rapto de la historia que les sucede a ambos personajes. El asesino se siente abandonado porque ya nadie es partícipe de que hubo una guerra civil que justificara sus crímenes, y el retornado comprueba su soledad cuando nadie lo ayuda a reconstruir los sucesos de los asesinatos. [...]. Otro texto donde aparece la referencia a ‘náufragos’ es la novela *Nombre de Torero* de Luis Sepúlveda, bajo este parlamento: “de los derrotados, de los náufragos olvidados en islas sin nombre” (*Nombre de torero*, 139). Así, la palabra va adquiriendo una resonancia que une el fracaso del proyecto ‘renovador’ de la Transición con el extravío del sujeto.” (Sepúlveda 2010: 82)

¹⁰⁴ Con respecto a esta presencia del Yo en la poesía de los 90, ver: Espinosa, Patricia, “La poesía chilena en el período 1987-2005”, revista *Crítica hispánica* 1, vol. XXVIII, Pittsburg, Duquesne University, 2006, pp. 54-65 y Bello, Javier. Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura (1990-2005). cinco autores de la década del noventa: Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco. [Tesis Doctoral]. Universidad de las Palmas de Gran Canarias. 2011.

que existe, “una cierta animadversión en contra de algunos poetas de la "Generación de los sesentas" que, o bien se expresa frente a sus actitudes en la arena literaria, o frente a la consistencia de sus poéticas y de sus obras en concreto” (Morales 1998, s/n).

Esta tensión se hace palpable en un uso del lenguaje que construye universos cerrados y realidades evasivas, pero que nunca logra desprenderse completamente de lo personal-social¹⁰⁵, volviendo reiteradamente al espacio de lo cotidiano, que es presentado como un lugar en el que se viven micro tragedias domésticas, a escala de la situación histórica y social, de la contención forzada que vive el país durante la década del 90.

Ejemplos de esto son las escrituras de Alejandra del Río y Antonia Torres, dos de las mujeres poetas de este período, quienes van a abordar temas como la memoria, la infancia y la familia, que, como subraya Alicia Salomone, van a intentar recuperar “una memoria del pasado, trayendo al presente las ausencias, dolores y fantasmas adosados a la infancia y primera juventud. Se trata de una memoria personal traspasada de elementos que evocan una experiencia colectiva, que recurrentemente emerge como trunca o fracturada.” (Salomone 213, 358).

Este grupo de poetas es bastante numeroso, se trata de una promoción heterogénea que difícilmente puede definirse en términos simples o reduciéndoles a unas pocas fórmulas, con respecto a lo cual, Andrés Morales va a decir:

Cultivan un desprejuicio en cuanto a las temáticas y registros, realizando una lectura abierta de las múltiples posibilidades del género. De esta forma conviven sin problemas neoclasicismo, neosurrealismo, antipoesía, neovanguardismo y, por cierto, una lírica de tono clásico. Como muy bien señalara Javier Bello en su tesis de grado, estos poetas se transforman en desarraigados, en huérfanos de su propia tradición cultivando una escritura donde no caben los cenáculos ni las asociaciones” (Morales 1998, s/n).

Esta generación de poetas ha sido poco reconocida en general, probablemente debido a su difícil clasificación y a la ambigüedad que representa dentro del entramado formal y temático de la historia literaria nacional. Sin embargo, sus exponentes más destacados poseen una obra de una incuestionable calidad, lo que se ve

¹⁰⁵ Para Magda Sepúlveda, la poesía de los noventa pone en escena a ciudadanos sin tiempo y sin historia, que han extraviado la bandera y el mapa, y que deambulan carentes de poder territorial por un universo simbólico disolvente y errático (Salomone 2013: 357). Sobre el tema del territorio en la poesía de los 90, ver: Sepúlveda Eriz, Magda. "El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición." *Estudios filológicos* 45 (2010): 79-92.

respaldado por premios, publicaciones en Chile y en el extranjero, traducciones etc. Una consagración que, en muchos casos, llega a edad temprana¹⁰⁶.

Con relación a las fuentes, que es el tema de esta sección, una de las primeras aproximaciones que he hecho a este grupo de poetas, fue a través de las antologías, de las cuales existen tres que son especialmente relevantes, y que van a ser, en parte, responsables de la configuración de este grupo.

En primer lugar, tenemos la antología de Tomás Harris y Floridor Pérez en *Poesía chilena para el siglo XXI* (1996), en donde se recogen trabajos de veinticinco poetas, quienes publican a partir de 1990. Algunos años más tarde encontramos la selección de Francisco Véjar, *Antología de la poesía joven chilena* (1999), que reúne un corpus de veintiocho nombres, cada uno con una pequeña presentación y con una caracterización escritural que repara en el carácter metapoético de este grupo: “la poesía de estos autores se ha visto en la obligación de recurrir a un repliegue sobre su propio lenguaje, pero no exclusivamente como una forma de reflexionar al interior del poema sobre el propio poema, sino (también porque es con) el lenguaje material con que estos autores quieren construir este puente (hacia la comunidad), roto por ahora” (Véjar 1999, 13. cit. en Sepúlveda 2010) y, por último, la Antología *Diecinueve: poetas chilenos de los 90* (2006) compilada por Francisca Lange Valdés¹⁰⁷. En el prólogo a este libro se caracteriza al grupo desde tres aspectos: ser de nacionalidad chilena, haber pasado la infancia y parte de la adolescencia durante la dictadura militar de Pinochet y haber publicado su primer libro durante la década del 90 (Lange 2006: 11). Si bien ninguno de estos nos da ninguna pista sobre cuáles son los elementos propiamente literarios que unen a los(as) poetas de esta generación, van a ser útiles a la hora de distinguir a este grupo de aquel que publicó durante la dictadura, Generación del 80 o ‘Generación perdida’ y de la generación del 2000 o “Novísima”. Esto resulta importante, ya que existen trabajos como el Patricia Espinoza, *La poesía chilena en el período 1987-2005*, que incluye a los poetas de los 90 o los así llamados “Náufragos” dentro del grupo de poetas del 2000; o en el caso de *Intimidad urbana, huellas de los últimos poetas del siglo* (2000), de Bernardo Chandía, que opta por incluirlos en el grupo precedente junto con poetas como Sergio Parra, Santiago Elordi, Andrés Morales, Malú Urriola¹⁰⁸, Jesús Sepúlveda, y otros que comenzaron a escribir y publicar durante la dictadura. Lo cierto

¹⁰⁶ Premio Pablo Neruda, dado a un poeta menor de cuarenta años y que fue otorgado a Germán Carrasco el 2005, a Javier Bello el 2007 y a Rafael Rubio el 2008. Javier Bello mereció además el Premio Hispanoamericano de poesía Juan Ramón Jiménez entregado por la Fundación homónima en conjunto con la Diputación de Huelva.

¹⁰⁷ Me parece importante agregar como nota que en esta antología sólo se incluye tres mujeres: Alejandra de Río, Verónica Jiménez y Antonia Torres

¹⁰⁸ El caso de Malú Urriola es paradigmático en este sentido, ya que se la ubica indistintamente en ambas promociones, no correspondiendo enteramente a ninguna de las dos. Su primer libro fue publicado a finales de la década del 80, aunque por fecha de nacimiento corresponde a la promoción de los 90. Los temas de sus libros y las maneras en que estos se desarrollan,

es que el tema de las periodizaciones es bastante complejo y se presta para muchos debates. En Chile se ha dado, casi de forma espontánea, una lógica de agrupar la producción poética en décadas, ya que la idea tradicional de generación¹⁰⁹, que abarca un período de tiempo superior a quince años, resulta forzada dentro del contexto nacional, primero por las circunstancias históricas, sociales y políticas, que establecen contextos de producción con características específicas; pero también porque los grupos se han sucedido de forma más rápida de lo que un modelo generacional es capaz de asimilar. Así, como he ido repitiendo para los dos períodos anteriores, existe una sobreposición de generaciones o promociones poéticas, que conviven simultáneamente, lo que es aún más crítico en el caso de la poesía de las mujeres, ya que encontramos autoras que han interrumpido su producción incluso por décadas y vuelven a la escena literaria en un contexto de escritura completamente distinto al que vio sus primeras publicaciones.

Cabe mencionar otras antologías que, si bien no son exclusivas de la promoción del 90, los incluyen parcialmente:

Torres, Jorge. *Palabra inaugural*. Ed. Barba de Palo. Valdivia, 1991.

Merino, Roberto. *Poesía menor*. Ed. Francisco Zegers. Santiago, 1992

Cárcamo, Luis E. y Galindo, Oscar. *Ciudad poética post*. Instituto Nacional de la Juventud. Santiago, 1992.

Bello, Javier y Carrasco, Rolando. *Códices*. Ed. Red Internacional del Libro. Santiago, 1993.

Basso, Cristián y Baier Carlos. *Novísima poesía chilena*. Ed. Tiempo Nuevo. Santiago, 1994.

Colipán, Bernardo y Velásquez, Jorge. *Zonas de emergencia. Poesía-Crítica*. Ed. Paginadura, Valdivia, 1994.

Morales, Andrés. *Aldebarán*. Ed. Red Internacional del Libro. Santiago, 1994.

----- *Lucarna*. Ed. Red Internacional del Libro. Santiago, 1995.

tanto en cuanto al punto de vista que despliegan las hablantes, como en la relación con el lenguaje, también se puede observar una especie de hibridez que une ambos estilos.

¹⁰⁹ El modelo de generación agrupa a *los* y *las* escritoras teniendo en cuenta criterios como el año de nacimiento y está basado en etapas de quince años. Este modelo fue propuesto de Ortega y Gasset y posteriormente por Julius Peterson y Anderson Imbert. En las letras españolas fue aplicado a dos grupos de escritores y poetas: los del 98 y del 27. Lo hicieron dos poetas y estudiosos de incuestionable calidad: Pedro Salinas en su texto "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98" y Dámaso Alonso quien se ocupa del grupo que posteriormente se ha ubicado en 1927, en su artículo "Una generación poética (1920-1936)". Barajas, Benjamín. "El método generacional." *La experiencia Literaria* 12-13. (tocaré el tema de las diferentes propuestas de periodización y las problemáticas asociadas a este apartado, en profundidad en el capítulo 2)

----- *Antares*. Ed. Red Internacional del Libro. Santiago, 1996.

----- *Apuntes a la base del fuego*. Ed. Red Internacional del Libro. Ediciones de la Universidad Diego Portales. Santiago, 1997.

Desde aquí, Andrés Morales establece cuatro categorías en las que se pueden agrupar *los y las* poetas de esta promoción, basándose estas distinciones en un criterio que recoge, a su vez, otras dos distinciones: a) poetas que pertenecen a la promoción del 90 de pleno, según un esquema generacional, nacidos entre 1966 y 1977) editados e inéditos al momento en que se hace la lista y b) poetas que, sin ajustarse a este criterio, comparten muchas características de las enunciadas y deben ser considerados en este canon porque inician su escritura o la publicación de sus obras en la misma época que aquellos, dividiéndose aquí de nuevo el grupo entre publicados e inéditos:

1. GRUPO CANÓNICO EDITADO: **Malú Urriola** (*Piedras Rodantes*, 1989; *Dame tú sucio amor*, 1994; *Hija de perra*, 1998; *Nada*, 2003; *Bracea*, 2007); Francisco Véjar (*Fluvial*, 1988; *Música para un álbum personal*, 1992; *Continuidad del viaje*, 1994); Jorge Héctor Alvarado (*Luna frustrada*, 1990); Pedro Antonio Araya (*Arcosanto*, 1992); Cristián Basso (*Alalia*, 1994); Javier Bello (*La noche venenosa*, 1987 y *La rosa del mundo*, 1995); Germán Carrasco (*Brindis*, 1994); Rodrigo Cuevas Gallegos (*Las fisuras del cuadro*, 1993); Eugenio Dávalos (*La copa de Neptuno*, 1990), Marcelo Del Campo (*Opus improbum*, 1994 y *Nómades*, 1997); Javier Del Cerro (*Perrosovacacangufante*, 1992); **Alejandra Del Río** (*El yo cactus*, 1994; *Escrito en braille*, 1999; *Materialmente diario*, 2009; *Dios es el Yotro*, 2010; *Llaves del pensamiento cautivo*, 2015; *Dramatic Personae*, 2018); **Damsi Figueroa** (*Judith y Eleofonte*, 1995; *Cartografía del Éter*, 2003); Cristián Gómez (*Corazón de Crónicas*, 1993); Leonel Lienlaf (*Se ha despertado el ave de mi corazón*, 1989); Omar López (*Malas costumbres*, 1990); Adán Méndez (*Antología Precipitada*, 1992); Felipe Moya (*Suburbios Babilonia*, 1989); Lorenzo Peirano (*Respirando callejones*, 1991); Dago Pérez (*El bello charco*, 1991); Sergio Pizarro Roberts (*Poemas diesel*, 1993); David Preiss (*Señor del vértigo -anticipo-*, 1992 y *Señor del Vértigo*, 1994); Juan Ramírez (*Bonasí*, 1992); Francisco Ruiz (*Camino duro*, 1991); Samuel Solln (*Melodías en claustro*, 1991); Víctor Vera (*Rerum terraquea*, 1994); Carlos Cea (*Travesía de un infernauta*, 1991); Gonzalo Munizaga (*Para no terminar como Nietzsche*, 1991); Ernesto Guajardo (*Las memorias*, 1995); Kurt Folch Maas (*Viaje Nocturno*, 1996); **Celeste Lorena Caballero** (*Giraciones: el iris desflorado*, 1994; *Agapanto. Poesía y cuento*, 2002); Jean Pierre Bonnefont (*La edad del sol*, 1994) y **Carolina Hepp Plesch** (*En cautiverio*, 1996); **Rafael Rubio** (*Arbolando*, 1998; *Madrugador*

tardío, 2000; *Luz rabiosa*, 2007); **Antonia Torres**, (*Las estaciones aéreas*, 1999; *Orillas de tránsito*, 2003; *Inventario de equipaje*, 2006)

2. GRUPO CANÓNICO INÉDITO (hasta 1997, momento en que se escribe el artículo)

(O sólo editado en antologías): Andrés Anwandter, Juan José Daneri, Juan Carlos Gallardo, Rolando Carrasco, Juan Herrera, Rodrigo Herrera, Jaime Huenún, Juan Ariel Zúñiga, Daniel Osorio, Cristián Cisternas, Ernesto González Dávila, Patricio Flores Collao, Antonio Lobos, Marcelo Castillo, Cristián Comte, Ángel Villalobos, Alejandro Zambra, Andrés López, Mauricio Adana, **Viviana Del Campo**, Víctor Ortega, Alberto Medina, Sebastián Zulueta, Julio Faúndez, Eduardo Llull, Mateo Goycolea, **Elizabeth Lewin**, Alejandro Da Cunha, **Sylvana Gandolfi Orrego**, **Alejandra Sofía González Celis** (*La enfermedad del dolor*, 2000); Rodrigo Karmy, **Yael Mancilla-Gewold**, Sergio Meza Oporto, **Ofelia Moreira**, Hugo Pérez Sáez, **Michelle Reich**, Francisco Vásquez Neira, Roberto Yáñez, Claudio Ramos, Luis Adour Susaeta, Pablo Harrison, Leonardo Tamid, Enrique Ojeda, Gabriel Pérez, Jorge Matteo, Rodrigo Silva, Oscar Benavides (1973-1995), Rodrigo Zúñiga, **Jessica Astete**, Jorge Mittelman, Juan Carlos Villavicencio, Nicolás Díaz y Nicolás Maré (1968-1993), entre muchos otros.

3. GRUPO NO CANÓNICO EDITADO: Luis Ernesto Cárcamo (*Restos de fiesta*, 1991); Luis López Aliaga (*El bolero de Nadja*, 1991); Sergio Madrid Sielfeld (*Voz de locura*, 1988); **Eliana Rabié** (*Música del silencio*, 1994; *Secreta Morada*, 1997; *A la deriva*, 2006; *Parte de su poesía ha sido publicada en la Antología poética "Aldebarán"*, 1994); **Ana María Vieira** (*Pielago*, 1996; *Peligros posibles*, en 1999; *Por tan profundo*, 2006); Roberto Lazo (*Poemas Festivos*, 1994), **Elsi Wood** (*El libreto de la culpa*, 1995 y *Alfileres sobrantes*, 1996; *Mazorcas de tiempo*, 1997; *El amor magia del poeta*, 1999), **María Inés Zaldívar** (*Artes y Oficios*, 1996; *Ojos que no ven*, 2001; *Naranjas de medianoche*, 2006; *Década. 2009*; *Luna en Capricornio 2010*, *Bruma. Poesía/ Imagen*, 2012).

4. GRUPO NO CANÓNICO INÉDITO (O sólo editado en antologías): **Verónica Jiménez** (*Islas flotantes*, 1998; *Palabras hexagonales*, 2002; *Nada tiene que ver el amor con el amor*, 2011; *La aridez y las piedras*, 2016) **Mireya Elberg**, **María Luisa Hanisch**, **María Elena Blanco** (*Posesión por pérdida*, , 1990; *Corazón sobre la tierra / tierra en los Ojos*, 1998; *Alquímica memoria*, 2001; *Mitologías - Homenaje a Matta*, 2001; *Felix Austria / Reality Fireworks*, 2001; *Vestal Myths / Solstice Fires*, 2004; *danubiomediterráneo / mittelmeerdonau*, 2005); *Wilde Lohe* (Wieser, Klagenfurt, Viena, 2007; *El amor incontable*, 2008; *Havanity/Habanidad. Antología poética bilingüe 1988-2008*, 2010; *Escrito en lenguas*, 2015); *Sobresalto al vacío*, 2015; *Botín*,

antología personal, 2016; Sprung ins Blaue/ Sobresalto al vacío, 2016; De parte de nadie, Antología poética, 2016), **María Luisa Daigre** (*Solsticio*, 1998), **Marisol Saborido** y **Ana Luisa Serrano**, entre otros¹¹⁰

Esta lista de autores y autoras del grupo de los 90 nos demuestra su gran producción. Se debe subrayar que entre las propuestas que se incluyen se incorporan nuevas subjetividades que en décadas anteriores estuvieron mucho más invisibilizadas. Aparecen sujetos que se presentan abiertamente en su diferencia genérico-sexual, ya sean homosexuales o disidentes al esquema binario heterosexual, o que abren el marco de imágenes y lenguajes a etnias y universos culturales marcados históricamente como minoritarios, principalmente de procedencia Mapuche, pero también otros que incorporan las especificidades regionales (problemáticas, costumbres, usos del lenguaje, etc.). Las mujeres, y es aquí donde me interesa detenerme, son un grupo minoritario dentro de esta constelación de nombres. Con la distancia del tiempo queda patente que han sido pocas las que se han hecho un sitio en los espacios de consagración. A pesar de esto, las poetisas de la década del 90 van a conformar una genealogía reconocible, tanto por los temas que abordan, como por su búsqueda de lenguajes que den cuenta de una subjetividad específica femenina. Encontramos que el tema del cuerpo sigue estando muy presente en estas poéticas, así como el de las relaciones familiares, los paisajes y la naturaleza, otros dos aspectos que van a tener un lugar importante o el ejercicio de búsqueda personal a través de la escritura.

En cuanto a los registros que tenemos de la actividad poética y a la de la recepción crítica de las obras escritas por mujeres en este período, el material es escaso. Una de las fuentes en donde se pueden hallar más referencias, lo que marca una importante diferencia con las promociones anteriores, es internet. (Espinosa 2016). Existen en la web una cantidad importante de aportes de las autoras en diferentes formatos (revistas digitales, videos con lecturas, páginas web sobre poesía que recogen el trabajo de las autoras y textos críticos sobre las obras, fotografías, blogs y páginas webs de las propias autoras, etc.).

Durante la década de los 90, dentro de los discursos y prácticas que fueron silenciadas, se encuentran las propias de un feminismo militante, idea que queda reforzada por el análisis que hacen Marcela Ríos, Lorena Godoy y Elizabeth Guerrero en el libro *Un nuevo silencio feminista. La transformación de un movimiento social en el Chile postdictadura*. (2003), donde proponen tres momentos del movimiento feminista durante

¹¹⁰ Esta lista amplia de poetisas la presenta Andrés Morales en: Morales, Andrés. " La poesía de los noventa." *Cyber Humanitatis* [En línea], 1998. Web. 27 nov. 2018, los nombres y obras agregados en cursiva corresponden, importantes dentro de la promoción de los 90, pero son posteriores al artículo. He señalado a las mujeres dentro de las listas en negrita y subrayado para que salte a la vista quienes son y su número.

el periodo de la transición y en los cuales se evidencia una paulatina desmovilización. Las autoras los definen así:

Así, identificamos por lo menos tres grandes etapas en la evolución del campo feminista. Una primera etapa, (cuando se inicia el proceso institucional de transición) hasta aproximadamente 1993, que estuvo caracterizada por una marcada búsqueda de unidad y articulación en torno a una identidad específicamente feminista. Una segunda etapa, entre 1994 y 1996, en la cual se agudizan las diferencias entre distintas posiciones estratégicas y opciones políticas entre feministas, y se produce un creciente distanciamiento discursivo y de esferas de acción entre estas diversas posturas. Y, finalmente, una tercera etapa que se inicia en 1997 y perdura hasta hoy, donde dicho distanciamiento tiende a cristalizarse en procesos paralelos, así como en una creciente desarticulación e invisibilidad del feminismo en cuanto actor colectivo en la esfera pública y en la consolidación de espacios y estrategias micro sociales de activismo. (p.61)

Sumada al proceso de desarticulación de un movimiento feminista organizado, lo que se percibe durante la década del 90 y comienzo de la del 2000 es que el paradigma de la mujer moderna y emancipada tiene aparejado una necesidad de borrar las diferencias. Las mujeres no quieren ser señaladas como diferentes de los hombres, sino como iguales, sin tener en consideración la esfera de los cuidados o del trabajo doméstico y el machismo en los niveles de la vida privada. Existe un rechazo por parte de las mismas a identificarse como marcadas por la diferencia genérico-sexual, incluso para reclamar derechos o denunciar abusos. Esta idea se ve reforzada por el hecho de que a nivel social los movimientos feministas y las demandas propias de las mujeres no aparecen en la escena pública, como queda reflejado en la cita anterior. Parece ser que el feminismo “está pasado de moda” y que las mujeres ya han alcanzado la igualdad total, por lo que se considera irrelevante hacer militancia en este sentido. Estos relatos superficiales, que proyectan un Chile progresista y moderno, solo enmascaran un conservadurismo católico de fondo, que permanece intacto; pero que se disimula en el espacio neoliberal, que quiere, a su vez, distanciarse del “estigma” de “país del tercer mundo”, “sudamericano” y “en vías de desarrollo”. Estos mecanismos permanecen inalterados hasta ya bien entrada la década del 2000 y se pueden rastrear en ciertas declaraciones o formas de organizarse de las poetas de esta promoción y de la del 2000, al menos, durante los primeros años, puesto que ya hacia finales de la década va a dar un giro fundamental.

En este sentido, es difícil encontrar textos académicos o críticos que aborden el tema de las escrituras de las mujeres de la Generación del 90 de forma separada, aunque existen algunos ensayos que analizan el

fenómeno de la generación en conjunto, pero que toman a algunas autoras para abordarlas de manera específica.

Sin duda, el trabajo más amplio realizado, tanto con respecto a la poesía del 90 y a algunos de sus representantes –incluyendo dos mujeres—es la Tesis Doctoral de Javier Bello¹¹¹, poeta y teórico de la generación. En este, de más de 600 páginas, Bello realiza un análisis detallado de los diferentes aspectos, tanto contextuales, como estéticos que determinan la producción poética de sus contemporáneos(as), además aporta comentarios críticos sobre la obra de cinco poetas (Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco). Las dos autoras a las que Bello presta atención particular son las mismas a las que Alicia Salome y Karen Cea dedican *Memoria poética e infancia en la escritura de Antonia Torres y Alejandra del Río*, del año 2013, al que precede otro artículo de Salomone en donde hace una lectura comparada entre poéticas postdictatoriales de Chile y Argentina desde una perspectiva de género¹¹²: *Ecós antiguos en voces nuevas: post-memorias poéticas de Mujeres en Chile y Argentina*, publicado en el año 2011.

Uno de los aspectos, que he tenido en cuenta a la hora de recolectar información sobre *las y los* poetas, ha sido el hecho de que aún hoy son relativamente jóvenes y con una producción de fecha reciente. Esto explicaría, o al menos podría justificar, una escasez de trabajos académicos o en medios formales que den cuenta de sus obras; pero, cuando vamos en busca de documentación sobre los varones más consagrados de la generación, como podrían ser el mismo Javier Bello, Germán Carrasco o Rafael Rubio, se multiplican las entradas y es posible encontrar una variada y abundante cantidad de análisis, reseñas, entrevistas, etc.

Un fenómeno interesante es la preferencia por dos géneros textuales: la entrevista y la reseña, que se presentan como alternativas al clásico artículo o ensayo teórico. Una posible causa de esto puede ser la necesidad de mediatizar las escrituras tanto de poetas, como de críticos, en medios digitales o en revistas de circulación más o menos masiva. La entrevista, además, convierte a la poeta en una figura pública y hace que los lectores se involucren con el personaje (escritor/a - poeta) y que la identifiquen antes que a la obra. Aquí

¹¹¹ Bello, Javier. *Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura (1990-2005): cinco autores de la década del noventa, Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco*. Diss. 2011.

¹¹² Existen otros trabajos que dan cuenta de las poetas de los 90 de forma individual, y que hacen un análisis de algunos de sus trabajos, estos trabajos son sin duda también una fuente importante de información y nos dan una idea de cuales han sido las lecturas que se han hecho de los textos, sin embargo, existen pocos trabajos como los de Alicia Salomone que hacen la operación de leer a poetas del mismo periodo en dialogo y desde una perspectiva de género.

es la misma poeta la que va a dar claves de lectura de sus textos y va a contextualizar elementos de su poética dentro de un marco de experiencias personales y sociales. De esta forma, se logra un acercamiento a la obra desde una estrategia emocional, casi de marketing. Lo mismo pasa con la reseña porque, en cierta forma, este tipo de texto, si bien ha existido siempre, hoy en día cumple la función de atraer a lectores que no están relacionados con los nombres de poetas actuales y con la escena literaria, son textos relativamente cortos, que hacen un acercamiento superficial a los elementos más atractivos de la obra, la contextualizan rápidamente y, lo más importante, utilizan un lenguaje sencillo y presentan ideas igual de sencillas, que el lector común puede fácilmente descifrar y comprender. Este tipo de recursos comerciales, que desarrollan nuevos modos textuales y no textuales, pueden leerse de manera más profunda cuando se examina en el contexto general de la sociedad chilena de los noventas, y aún más, si los observamos a la luz de la evolución que han tenido en las dos décadas posteriores.

2.2.4. Década del 2000 hasta el presente:

soñar algo que no es plenamente recuperable, hacerse de algo que alguna vez se tuvo y que ya no se puede rescatar. Pero al seguir ahí, es parte intrínseca de nuestra identidad, de nuestra memoria.
(Alfredo Jocelyn Holt 2000: 71)

Este último momento está marcado por la Generación Novísima¹¹³, cuya aparición en la escena poética nacional va a provocar una verdadera revolución cultural, no solo por una visión renovada y a la vez cargada de ansias de recuperar las líneas de continuidad con la poesía de los 80¹¹⁴, sino también en cuanto a la actitud de los/as poetas en relación con su rol en la gestión, promoción, edición y producción crítica. En este sentido la generación del 2000 va a recuperar el sentido contracultural de los 80 y propone la necesidad de generar espacios para que la poesía se transforme en un elemento vivo y presente en la vida cotidiana, marcando con esta actitud una distancia con la Generación de los Náufragos, a quienes se les considera “literatosos y academicistas”. (Ruiz 2008).

Para la *Novísima*, internet se presenta como un activo fundamental en el desarrollo de una cultura poética, herramienta a través de la cual se agiliza la circulación de textos, tanto literarios como críticos. Las redes

¹¹³ Héctor Hernández, en el ensayo “Panorama subjetivísimo de la novísima poesía chilena” (2004) bautiza a la Generación del 2000 con el nombre de “los novísimos” y define algunas de las características que retratan el espíritu de la emergencia de esta nueva generación: “Los y las jóvenes poetas que presento son mayormente inéditos, no pertenecen a ningún circuito de influencias, no aparecen en las antologías oficiales, leen sus textos en bares o pequeños centros culturales, no quieren hacerse famosos ni ricos (en poesía, nadie con un dedo de frente). Ellos y ellas escriben desde la desobediencia de sus quehaceres hogareños, estudiantiles, familiares y hasta juveniles. Y a pesar de todo siguen con la palabra como resistencia e intervención. Su poesía es arriesgada, da cuenta de una contingencia personal, no temen a escribir. Su dolor se convierte en ironía y su rabia en belleza.”. disponible en: <http://letras.mysite.com/hhm140704.htm>

Este trabajo, va a ser uno de los primeros que define una lista de autores(as) que, según el autor, pertenecen de lleno a esta promoción novísima de la poesía chilena, son 27 nombres entre los que encontramos a: Marcela Saldaño, Gladys González, Paula Ilabaca, Úrsula Starke, Pablo Paredes Diego Ramírez, Rodrigo Olavarría, Felipe Ruiz, Ernesto González Barnet, Alexis Donoso, entre otros.

¹¹⁴ Esta afinidad entre ambas generaciones puede explicarse, parcialmente, por la participación de quienes posteriormente conforman la Novísima, en el taller literario de Sergio Parra, en donde se leyó exclusivamente a poetas de los 80. “Pero no adelantemos tanto. Bastará con indicar que muchos de ellos – menos Paredes– fueron miembros del taller de Sergio Parra. “Farra” –como lo llama Germán Carrasco en uno de sus libros-, es un poeta intermediario, de una generación indeterminada entre la “Escena de Avanzada” (léase Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A en su totalidad, Balcells, Eltit, Zurita, Rosenfeld y Castillo) y la generación del 90`. Hoy por hoy, se ha instalado con la librería *Metales Pesados* en la calle José Miguel de la Barra y ha dejado de lado la actividad de los talleres. Sobre ese famoso taller rememoro sus palabras exactas: Yo les hice leer a poetas distintos. No fueron Pablo Neruda u Octavio Paz, sino Carmen Berenguer y Yanko González. Creamos un mundo paralelo de lecturas frente a la institución del canon poético” (Ruiz 2008).

sociales representan un medio efectivo para el contacto y la unión entre diferentes agentes culturales, lo que permite una mayor coordinación y la creación de estructuras de colaboración. Comienza la articulación de una industria editorial autogestionada¹¹⁵, que promueve contenidos excluidos de los catálogos de las grandes editoriales, o incluso de las editoriales independientes, que se inician en la década anterior y que han logrado cierto prestigio como La Calabaza del Diablo o Cuarto Propio.

Una característica de la escena poética que se constituye a partir del 2000 es el una reactivación de grupos y colectivos no formales, que operan con lógicas disimiles con el objetivo de dinamizar y promover los contenidos poéticos y artísticos desarrollados por quienes participan en ellos. Actividades como lecturas públicas¹¹⁶, encuentros¹¹⁷, revistas¹¹⁸, volúmenes colectivos, blogs, páginas web, y lanzamientos se suceden

¹¹⁵ Ver nota nº 60

¹¹⁶ Dos de los ciclos de lecturas de poesía que tuvieron más continuidad y reunieron a una mayor cantidad de poetas jóvenes fueron: “Los desconocidos de siempre” y “antología en movimiento” realizado bajo el alero de la Fundación Neruda en el centro cultural La Chascona. Estos ciclos se realizaron semanalmente y en ellos participaron todos/as las poetas jóvenes, también participaron poetas de la generación del 80 y 90 y poetas internacionales. Otra iniciativa que tuvo una importante convocatoria fue “Descentralización poética” proyecto poético, cultural y político, gestado por el poeta Oscar Saavedra, en el cual participaron de forma esporádica un contingente de poetas, y músicos jóvenes llevando el arte a espacios marginalizados, a los cuales, la cultura llega escasamente. Para tener una idea más detallada de estos ciclos de lectura, y de los proyectos dentro de los cuales se enmarcaron existe bastante material en internet, desde videos de las lecturas, imágenes de los afiches de los eventos convocados, blogs y páginas webs. Véase: Silva, Juan Manuel y Quezada, Víctor. *Antología en movimiento*. Web. 2009 < <http://antologiaenmovimiento.blogspot.com/>> Accedido en 13/08/2019; Barraza, Ángela y Ledezma, Arturo. *Los desconocidos de siempre*. Web. 2012. <<http://revistaldds.blogspot.com/>> Accedido en: 13/08/2019; *Descentralización poética*. Web. <<http://descentralizacionpoetica.blogspot.com/>> Accedido en: 13/08/2019; Desde el sur de Chile también se originaron encuentros de poetas jóvenes durante la década del 2000, siguiendo la tradición de la actividad poética en la región durante el 2007 y el 2008 se lleva a cabo “Riesgo País” con la participación de más de 40 poetas invitados. Para más información sobre este evento, Véase: “Programación Encuentro Poesía *Riesgo País* Valdivia”. Con Rímel. Web. 9 nov. 2007 < <http://conrimel-producciones.blogspot.com/2007/11/programacion-encuentro-poesia-riesgo.html>> Accedido en: 13/08/2019; Entre 16 a 18 de noviembre: Encuentro Nacional de Poesía "Riesgo País". Diario UACH, Universidad Austral de Chile. Web. 14 nov. 2007. <<https://diario.uach.cl/entre-16-a-18-de-noviembre-encuentro-nacional-de-poesa-riesgo-pas/>> Accedido en: 13/08/2019; Hlousek Astudillo, Rodolfo. “A propósito de *Riesgo País*. Un Encuentro Que Dará Sus Réplicas Desde El Sur De Chile”. Letras.mysite. Web. 2007. <<http://www.letras.mysite.com/rh221107.html>> Accedido en: 13/08/2019; otro encuentro importante en el sur fue *Sur Itinerante* realizado 2008 y 2009. Se puede consultar el programa del encuentro en: SUR ITINERANTE | Encuentro de poesía zona sur. Revista literaria *El Puñal*. Web. 14 julio. 2009. <<http://elpunal.blogspot.com/2009/07/sur-itinerante-encuentro-de-poesia-zona.html>> Accedido en: 13/08/2019. *Las afinidades Electivas*. Web. <<http://laseleccionesafectivaschile.blogspot.com/>> Accedido en: 13/08/2019; Olavarría, Rodrigo. *Los cefalópodos tienen más razones que los cuadrúpedos para odiar la modernidad*. Web. <http://sunrecords.blogspot.com/> Accedido en: 13/08/2019; Quezada, Víctor. <https://www.victorquezada.cl/> Accedido en: 18/09/2019; Rojas, Pachas. *Revista Cinosargo*. Web. <https://www.cinosargo.cl/>. Accedido en: 18/09/2019.

¹¹⁷ Sin duda el encuentro de poesía que marcó un hito decisivo para la Generación Novísima fue *Poquita fe* el año 2004. Para información sobre este evento, véase: Garrido, German. LA POESÍA SE RESPIRA. Festival de poesía Poquita Fe de Santiago de Chile. Algunas impresiones + la reseña de tres poetas atravesados por la noche. Letrasmysite.com. WEB. 2004. <http://www.letras.mysite.com/pf121204.htm>. Accedido en: 27/09/219.

¹¹⁸ La revista *Rocinante* representa una de las iniciativas culturales que alcanzó mayor continuidad y relevancia su cierre en el año 2005, junto con Plan B, provocó una serie de reacciones del mudo intelectual chileno, haciendo patente la ausencia de apoyo estatal para la cultura. “En el cuarto centenario del Quijote desaparece en Chile Rocinante, una revista cultural que sobrevivió desde 1998 en medio de la estrechez financiera común a toda la prensa independiente, discriminada tanto por la publicidad privada como por la oficial.

de manera constante y permiten el contacto permanente y sistemático entre quienes se interesan por la poesía. Todos estos recursos y sus diferentes materialidades, temporalidades, funcionamientos, distribuciones, intercambios, recepción, interacciones, etc. son elementos que, desde el punto de vista de las fuentes y la recopilación de material documental, implica la necesidad de desarrollar herramientas metodológicas y técnicas que se adapten a la gran multiplicidad, fluidez e hibridez de estos formatos.

Ya en la década del 2010 se puede observar que el proceso que comienza en la década anterior se consolida y que muchas de las editoriales independientes y autogestionadas comienzan a generar un tejido más institucional, que asegura la continuidad de una serie de proyectos, como las ferias de editoriales independientes¹¹⁹ y espacios permanentes para la difusión, tanto físicos como virtuales. Otro aspecto importante por recalcar es la consolidación de la escritura de mujeres, con un contingente de escritoras ya consagradas y el reconocimiento oficial de escritoras de décadas anteriores poco consideradas con anterioridad. Por último, y como apéndice, podemos ver que existen en este período un número importante de poetas que se radican, temporal o definitivamente, fuera del país¹²⁰ y que conservan los lazos con este, generando un circuito internacional de intercambio de textos y experiencias¹²¹, lo que se traduce en nuevos imaginarios y temas en la escritura, nuevos usos de lenguajes híbridos, y creación de redes e influencias de carácter más global, así como un contingente de mujeres de otros países latinoamericanos que comienzan a escribir en Chile o a hacer circular sus textos dentro del país.

Este mismo 2005 dejó de circular Plan B, un semanario creado por un grupo de periodistas jóvenes, que tampoco pudo acceder a una mínima parte de los 500 millones de dólares que las empresas estatales destinan cada año a la publicidad, y que en el caso de la prensa favorece en 62,7 por ciento a la cadena El Mercurio. [periódico con un marcado acento ideológico de derecha y perteneciente al mayor grupo COPESA, que posee el monopolio comunicacional en Chile]

«El cierre de Rocinante es muy doloroso. Una vergüenza más de nuestra pretendida democracia. Un hito más en favor de la concentración informativa que empobrece nuestra realidad cultural y política», comentó el 17 de este mes al diario estatal La Nación Juan Pablo Cárdenas, Premio Nacional de Periodismo 2005.

¹¹⁹ La iniciativa más importante que surge, como parte de las estrategias para poder hacer de la actividad editorial independiente autosustentable, fue la feria *La Furia del Libro*, que desde sus tímidos comienzos a logrado crecer y mantenerse como un evento de referencia, a partir de esta iniciativa también surge la cooperativa de editoriales independientes del mismo nombre. Véase: La furia del libro. Web. <https://www.cinosargo.cl/>. Accedido en: 18/09/2019.

¹²⁰ Ivonne Coñuecar propone una interesante y profunda reflexión sobre sus razones para dejar Chile en su artículo “Yo no soy viajera, yo escapé de Chile.” Página12.com. 25 oct 2019. Web. 30 oct 2019.

¹²¹ Esto ha surgido, en parte, como consecuencia de los fondos estatales para becas de estudio en el extranjero, tanto para postgrados como para formaciones artísticas, a través de Conycit y Fondart, por otra parte. Algunas de las poetas de la Novísima que viven fuera de Chile de forma permanente o, al menos, indefinida son: Daniela Johannes; Marcela Saldaño, Begoña Ugalde, Natalia Figueroa, Amanda Durán, Ivonne Coñuecar, entre otras.

Para mí, en concreto, representa un reto trabajar este período por haber sido parte de esta generación desde el comienzo y haber transitado por los espacios y situaciones que, después de pasada más de una década, pueden verse como hitos. Hace dos años atrás y al estar deambulando en la madrugada con un grupo de poetas que bordeaban los 20 años, uno de ellos me pidió que le hablara sobre cómo había sido aquella época, haciendo referencia a la década del 2000 y los inicios de los “Novísimos”. En ese momento, tuve conciencia de dos cosas, primero que los jovencísimos poetas de la década 2010 ya nos consideraban viejos y parte de la historia, y lo segundo, es que nos habíamos convertido en una generación mítica y referente para la nueva, a diferencia de lo que nos pasó a nosotros con la del 90. Esta nueva promoción no busca necesariamente un distanciamiento de la Generación Novísima, aunque su interés no pasaba de lo anecdótico. El tiempo es demasiado relativo y para quienes nacieron después del año 1990, 10 o 15 años son una monstruosidad. Soy parte de la generación puente entre lo analógico y lo digital, una generación que en el caso de Chile fue la primera que, después de dictadura vivió su adolescencia en democracia, y tuvo una distancia suficiente con la dictadura para observar sus efectos con perspectiva. Creo que esa fue la razón por la que para quienes crecimos en el Chile de los 90 y nos hicimos adultos a lo largo de la década del 2000 hacer un rescate de la subcultura de los 80 tuvo una incidencia importante, pues realizar ese gesto era conectarse no solo con aquello que había sido borrado de los discursos oficiales —una disidencia rebelde y comprometida en lo artístico y lo político— sino vincularnos con todo un pasado que ofrecía modelos alternativos a los que se nos trataba de vender desde el slogan del desarrollismo y el neoliberalismo a la chilena (conservador, católico y arribista).

Si bien, quienes nacimos los primeros años de la década del 80, pasamos nuestras infancias en dictadura, no fuimos afectados de forma consciente por la situación política del país. Recuerdo que, siendo niña, un día mi padre nos llevó a mí y a mi hermana a Plaza Italia —lugar en donde los santiaguinos se reúnen para celebrar o manifestar— llevábamos banderas de Chile, que ondeábamos por las ventanas del coche. Era la celebración del triunfo del NO, lo que significaba el final del mandato de Pinochet y del gobierno militar. Recuerdo que el lugar estaba repleto de gente, miles de personas que se abrazaban, bailaban, lloraban, cantaban, abrían botellas de espumante, etc. Yo en ese momento no entendía realmente lo que todo eso significaba, pero tengo una impresión muy vivida de la emoción y la energía que había en ese lugar. Así son casi todas mis experiencias con la dictadura, recuerdos que más que memorias conscientes de hechos particulares, son sensaciones, situaciones que he logrado interpretar con el paso de los años, pero que al vivirlas no era capaz de comprender. Mi familia no estaba involucrada en política y vivíamos en un barrio burgués de la capital,

bastante alejado del centro, pero a pesar de que no tengo ningún recuerdo especialmente traumático de la dictadura, hay ciertas cosas que en esa época me generaban intranquilidad y miedo, especialmente porque sentía la tensión y el miedo de los adultos a mi alrededor, escuchaba historias que no lograba entender en su real significado, veía a la gente corriendo de un lado para otro, percibía el estado de emergencia que se vivía en ciertos momentos del año, etc.

Esas memorias emocionales se han quedado conmigo, aún me pongo nerviosa cuando escucho sirenas de bomberos o de coches de policía por la noche o cuando se corta la luz: aún me genera un estado de intranquilidad muy grande cuando veo militares en la calle. Otra de las cosas, quizás lo más importante, que me ha marcado de la dictadura, fueron los valores familiares tradicionales que se impusieron durante ese período, mis padres vivieron prácticamente toda su juventud y el comienzo de su vida adulta bajo el régimen militar, se acostumbraron a respetar ordenes, seguir las normas, vivir bajo una moral conservadora y a no cuestionar la autoridad, eran muy jóvenes cuando yo nací, pero no se comportaban como personas jóvenes, mi madre fue una dueña de casa ejemplar desde los 19 años y mi padre un marido proveedor desde los 22 años, nos criamos en una unidad familiar cerrada, jerárquica, incuestionable, donde la sexualidad era completamente negada, en donde había que respetar la autoridad sin discutir—tanto en la escuela o espacios institucionales como en el hogar—las emociones y los conflictos se escondían, porque había, ante todo y sobre todo, ser una familia perfecta o al menos parecerlo.

Todas esas micro represiones sufridas y percibidas en el entorno familiar y cotidiano generaron en mí una reacción de rechazo a la autoridad, al matrimonio, a la familia, a la iglesia, etc. Una necesidad de prometerme a mí misma que nunca, sin importar cómo, sería como mi madre, que no sería una mujer dedicada a su casa y a su familia, sin vida propia, sin intereses propios, sin ambiciones, sin una sexualidad explícita, atrapada en una vida que no había elegido, en una vida que no era más que una constante repetición de lo mismo, día a día, dedicada a servir y cuidar de los demás.

Hago esta narración sobre mi propia experiencia de vida por una razón, porque como ya he avanzado esta es una fuente, una que permite entender las poéticas de las mujeres de mi generación, puesto que todas vivimos, si bien, no las mismas experiencias, sí similares. Crecimos en un Chile machista y conservador, con modelos de mujeres que no queríamos seguir, en un mundo que estaba cambiando de maneras

insospechadas y para el cual no había referentes, fuimos una generación huérfana de figuras que admiráramos por eso, buscamos modelos de disidentes en la poesía de finales de los 80, y por eso, tuvimos que ser la “novísima” porque lo que había no nos gustaba, así que había que crear nuestro propio espacio, por eso fuimos niñas y niños rebeldes en un mundo en el que no había espacio para la rebeldía, en donde esta se castigaba; al tiempo que casi todas y todos sufrimos ciertos castigos, fuimos jóvenes que tuvimos que hacer pandilla, a diferencia de lo que sucedió con la generación del 90, que fue una generación más individualista y estudiosa, la nuestra fue una generación de clanes y de calle. Al sentirnos huérfanos de referentes, de modelos y de historia, sentíamos la necesidad de crear un nuevo comienzo, porque al contrario que la “La Generación de los Náufragos” no estábamos perdidos, sabíamos dónde estaban nuestras expectativas, queríamos ser inaugurales, hacer gestos exagerados, sentíamos que en un escenario cultural desértico como el que habitábamos estaba todo por construir. Teníamos una consciencia, que solo la gente extremadamente joven puede tener, de estar llamados a hacer un cambio, que lo que hacíamos pasaría a la historia de la literatura nacional. Este era un sentimiento que en aquellos años no era algo concreto, por supuesto, pero Héctor Hernández desde el comienzo tuvo esa visión. Por eso su obra y la manera en que gestionó tanto su personaje como su carrera literaria apuntaban a la creación de un mito dentro de la literatura chilena. Debo precisar que todo esto lo digo desde una visión subjetiva que puede y debe ser rebatida: la de la pertenencia.

No obstante, hay un hecho que puede apoyarla, como el entusiasmo de Raúl Zurita, tanto en sus artículos en donde propone a los poetas “novísimos” como una nueva génesis poética, como en la antología *Cantares*, de más trecientas páginas, que, además de la inclusión de algunos de los poetas de los 90, incluye una gran cantidad de poetas jóvenes, muchos que apenas superaban los 20 años. Esta antología removi6 la escena literaria chilena y trajo consigo una buena dosis de polémica, como era de esperar en el contexto chileno, y, como antaño, duros intercambios de opiniones en medios de prensa, en los bares y en los círculos literarios le fueron otorgando carta de ciudadanía a la nueva generación.

Zurita afirma que esta antología es “lo más fuerte que ha pasado en la literatura chilena desde *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra”, mientras sus detractores aseguran que “el 95 por ciento de los poemas son un bodrio” o que Zurita estaría “en decadencia y que la maquinaria que lo mueve incluye al Opus Dei”¹²². La

¹²² Gómez, Andrés. Raúl Zurita es centro de polémica por nueva antología poética [artículo] *La Tercera*: Santiago de Chile. Archivo de Referencias Críticas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile. <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-260386.html>. Accedido en 3/12/2018.

polémica que levantó este volumen fue una de las razones que ayudaron a que se transformara en un acontecimiento dentro de la escena cultural.

Otro hito importante fue la rescritura de el *Canto general* de Neruda en el taller dirigido por Javier Bello, patrocinado por la Biblioteca Nacional y La Fundación Mustakis. Este ejercicio de taller suscitó tanto entusiasmo que el resultado fue recogido en una publicación de la casa editorial LOM bajo el título de *Desencanto Personal*. El *Canto general* de Neruda es, sin duda, un texto que propone una fundación mítica de América, un poemario que propone a un hablante que encarna la figura del poeta como vate, visionario, capaz de unir diferentes espacios y temporalidades para restaura una memoria fracturada a través de la palabra entendida en su sentido ritual. El rescribir un texto como este, representa, por un lado, un acto de osadía y transgresión, especialmente al ser hecho por poetas jóvenes sin una trayectoria importante (creo que era la única manera de hacerlo, ningún poeta consagrado se hubiese atrevido) y, por otra parte, establece una continuidad con la tradición poética chilena. Ese carácter dual es uno de los rasgos propios de la generación del 2000, una mezcla heterodoxa entre rebeldía y ruptura, un afán por restaurar una continuidad, una genealogía poética.

Por esta razón, se hizo un esfuerzo por acercarse a los y las antecesores, Zurita y Javier Bello fueron probablemente los primeros a quienes se aproximan, pero luego se incorporan a la lista: Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Stella Diaz Varín y Elvira Hernández (quienes se transforman en figuras casi de culto para la generación), también Germán Carrasco, Rafael Rubio, entre otros.

En relación con las fuentes, más allá de la propia experiencia y de haber sido testigo del desarrollo de la gestación de esta generación de poetas, existe mucho material, tanto escrito como en formatos menos convencionales, como los audiovisuales o los virtuales.

Son varias razones que pueden explicar la existencia de tanta cantidad de material crítico y de registro, la primera tiene que ver con lo que antes mencioné: la conciencia de los y las poetas de ser responsables de la reconstrucción de una escena poética chilena, lo que hace que haya una gran preocupación por dejar una huella que permanezca, así como por producir discursos críticos. Esta se traduce en que el trabajo poético no se limita a la producción de textos, sino que incluye la gestión cultural como una prioridad; así como la, formación de alianzas con poetas de regiones y de otros países latinoamericanos, emprendimientos editoriales, encuentros de poetas, eventos de lanzamiento de libros, etc. Se trata de todo un aparataje que sitúa a la poesía como una presencia tangible y visible dentro del escenario cultural.

Asimismo, los medios de producción, reproducción y difusión determinan de manera sustantiva la capacidad de generar, circular y promover contenidos. Internet es la herramienta por excelencia que marca a esta generación, pues es la primera que no solo usa este vehículo como vía de contacto y comunicación, sino también como soporte de creación del cual se hace uso y abuso. Esto permite que los textos circulen incluso antes de ser publicados en papel lo que hace posible que cualquiera, incluso sin medios económicos, pueda tener libros que son leídos y criticados. La crítica es casi instantánea, todos pueden proponer lecturas de los textos a través de revistas digitales o en blogs personales o colectivos¹²³. Los eventos se anuncian a través de Facebook o llegan como mails personales, lo mismo sucede con las polémicas entre poetas que se abordan públicamente en las redes sociales.

De igual forma, se proponen formatos de creación experimentales, como el proyecto de Paula Ilabaca: *La perla suelta*, en donde escribe sus textos como entradas de blog, incluyendo fotografías y referencias musicales que van acompañándolos, buscando que cualquiera pueda opinar sobre ellos modificando el proceso de escritura. Así escribe la propia autora al terminar el proceso creativo:

Gracias a todas y a todos por seguir esta historia de la perla y la suelta. Como sabrán, este proyecto de escritura en blog es mi próximo libro, que se titula "La perla suelta". Ahora estoy en el proceso de revisión y corrección. Ya no hay más historias. Ni rey, ni eunuco ni nada. Sólo la impresión de haber botado la tinta que me roía los pulmones y la garganta haciéndome escribir. Muchas gracias por los posts y a los que, de una u otra forma, tienen su aparición múltiple y borrosa en este libro, mi libro más autobiográfico. Todas las fotografías, excepto las del principio, pertenecen a mi fotógrafa favorita Ellen Von Unwerth, quien nutrió a esta escritura de resbalones crudos y tortuosos, bellos también al observar las poses y maquillajes de las mujeres insólitas, pues son todas modelos, que ella retrata buscando una cierta complejidad y múltiples formalidades y registros de lectura, para mi gusto, del quehacer fotográfico. Nos veremos, entonces, en las presentaciones en vivo de esta obra. Sigán visitando el blog, pues por este mismo medio publicaré los eventos y lugares en los que próximamente leeré. Gracias.¹²⁴

En este sentido, las fuentes que he utilizado, para trabajar la generación de poetas que comenzaron a publicar en la década del 2000 resultan interesantes porque plantean un nuevo escenario en el que los medios tecnológicos juegan un rol fundamental, que afecta al mismo desarrollo escritural y a los productos que resultan de esa interacción. Aquí el problema no se plantea en términos de la falta de registros disponibles, sino al contrario, al existir una superabundancia es difícil dar cuenta de todo lo que existe. La variedad de las

¹²³ Uno de los blogs de crítica creados por poetas de la generación del 2000, que hasta el día de hoy sigue siendo una referencia importante es: www.lacallepassy061.blogspot.com creado por el poeta Víctor Quezada en asociación con Rodrigo Olavarría, Juan Santander, David Villagra, Simón Villalobos, y decenas de otras personas que aportan sus textos.

¹²⁴Ilabaca, Paula. Over [entrada de blog] Romantic-city.blogspot.com/2008/05/over.html. Accedido en 17/03/2018

plataformas y formatos, que el espacio digital permite, democratiza y diversifica el registro de forma anárquica, sin que medien criterios de calidad o idoneidad, la crítica puede provenir de cualquier lugar y las lecturas proliferan, haciendo difícil establecer un solo discurso con respecto a los productos textuales.

Desde aquí, las textualidades interactúan en las redes como *work in progress*, lo que también inaugura una nueva forma de escritura, que va quedando registrada en sus permanentes devenires. Un texto puede llegar a tener una enorme cantidad de versiones, en donde el valor de original queda completamente invalidado, como es el caso del libro *Las Guerras Floridas* de Daniela Catrileo, que circula en internet desde el año 2011 y solo ha sido recientemente publicado en papel. Otro ejemplo, es el diario abierto de Víctor Quezada, proyecto de escritura en formato de entradas en la web del autor, en donde este va plasmando sus reflexiones y experiencias de forma no sistematizada. a modo de diario poético. Este proyecto lleva a la fecha tiene 967 entrada (textos), producidos a lo largo de casi diez años.

En cuanto a las mujeres poetas, a pesar del carácter abierto y progresista que define a esta generación, siguen, existiendo, durante la década del 2000 formas de invisibilización y exclusión que siguen operando. Poetas como Paula Ilabaca son reconocidas y nombradas dentro de un grupo en donde la estrella indiscutible es Héctor Hernández. Otras, como Marcela Saldaño o Gladys Gonzales, se asocian habitualmente con poetas hombres, que tienen mayor reconocimiento, en el caso de la primera, a Oscar Saavedra, gestor del proyecto cultural *Descentralización Poética* y, en el de la segunda, a Diego Ramírez, con quien se asocia desde muy temprano en el contexto de los talleres de Balmaceda 1215.

Cuando comparamos las menciones que se hacen a los y las poetas, la atención que se presta a unos y otras, la cantidad de nombres masculinos y femeninos que aparecen como referentes de la generación, así como la proyección que ha tenido la obra o la carrera escritural, se descubre fácilmente una gran diferencia. Otro aspecto importante es que las mujeres poetas de los 2000 no crearon vínculos entre ellas en el momento en que surge la generación, sino que fueron figuras femeninas que pertenecían a grupos compuestos fundamentalmente por hombres. Este panorama comienza a cambiar lo largo de la década, cambio acompasado por la emergencia de una nueva conciencia feminista y por la activación de un movimiento que va adquiriendo más y más relevancia a partir del 2015.

Capítulo 3: El canon literario y el género

los esfuerzos de reconstituir el canon literario descansan sobre pensamientos previos, que a menudo, asumen tácitamente una lectura histórica canónica de la crisis que, en parte, autoriza el canon. Así que la primera batalla contra la formación del canon literario debe ser con la interpretación histórica de la crisis que ha alcanzado el estatus canónico”¹²⁵ West, Cornel. (Traducción propia del original en inglés)

Como Cornel West señala, las interpretaciones históricas de las crisis culturales son las responsables de estimular, guiar y regular los esfuerzos canónicos. Si analizamos el canon literario chileno desde esta perspectiva, resulta evidente que las interpretaciones literarias de las crisis que se han impuesto como las lecturas canónicas han sido aquellas realizadas desde la posición del sujeto blanco masculino. La forma en que West comprende la formación del canon implica una estrecha relación entre la literatura, la memoria histórica¹²⁶ y los mecanismos de poder que determinan la validez de los discursos y de los imaginarios culturales. Sin embargo, los modelos canónicos y las visiones de mundo que representan pueden llegar a ser dinámicos en momentos puntuales, especialmente, cuando las estructuras de poder se vuelven inestables, permitiendo cambios de paradigma o, al menos, la filtración de discursos que ponen en tela de juicio aquello aceptado como la “verdad”.

Un ejemplo de aquellos momentos de excepción que son fundamentalmente susceptibles a las filtraciones de modelos discursivos disruptivos y disidentes, en el caso de Chile, lo constituye la dictadura militar. Este acontecimiento provocó un corte de la continuidad histórica y cultural del país, desarraigó un desarrollo de varias décadas e instauró prácticas y discursos anómalos, diseñados con el único propósito de funcionar como

¹²⁵ "In this sense, attempts to revise or reconstitute literary canons rest upon prior-though often tacit-interpretive acts of rendering a canonical historical reading of the crisis that in part authorizes literary canons. So, the first battle over literary canon formation has to do with one's historical interpretation of the crisis achieving canonical status." West, Cornel. "Minority discourse and the pitfalls of canon formation" (1987): 194.

¹²⁶ Con memoria histórica voy a referirme al concepto que Manuel Antonio Garretón trabaja en su artículo: "Memorias en disputa: consenso fáctico y lucha de contenidos". Estefane, Andrés y Bustamante, Gonzalo (coord.). *La agonía de la convivencia. Violencia política, historia y memoria, Santiago: RIL Editores* (2014): 153-160.

refuerzo de un proyecto político y económico concreto. De esta forma, el canon del oficialismo militar no trasciende dentro de la literatura chilena, sino que es remplazado por aquellos textos y prácticas culturales que se consideraron marginales e incluso perseguidos y censurados en dicho momento.

Desde una perspectiva histórica es posible decir que, un corpus de productos culturales considerados canónicos fue desplazado por otro antagónico, una vez que se produce un cambio en la balanza de poderes políticos¹²⁷. Al darse dos posiciones antagónicas, reflejadas en discursos literarios, se establecen dos líneas discursivas paralelas en conflicto, que tienden a anularse mutuamente. Una vez terminada la dictadura los vencidos cambian de estatus, transformándose en: “vencidos relativos”, “temporales” o “potenciales vencedores relativos”, y asumen una posición central en desmedro de los productos culturales de la dictadura, que pierden su estatus oficial y que se transforman en discursos incómodos y políticamente incorrectos, al estar asociados a una serie de valores que son considerados negativos. En otras palabras, el canon literario y los parámetros de interpretación de los discursos que se imponen durante los 18 años de dictadura cambian en el momento en que la institucionalidad que los respalda pierde poder, o como señala Kermodé¹²⁸, “los cánones cambian, especialmente en una institución débil, y también lo hacen los estilos

¹²⁷ Este modo de intercambio en las hegemonías discursivas, que en el caso mencionado de Chile se da de forma extrema, constituye un buen ejemplo de lo que Antonio Gramsci define como las formas de transmisión de la ideología de las clases dominantes que se imponen a los sectores populares y/o desempoderados —abierta o sutilmente— por medio de doctrinas económicas, militares y políticas, ideas filosóficas, creencias sociales y religiosas, y aun a la percepción de lo bello. Si bien el final de un régimen autoritario representa un acontecimiento positivo dentro de la historia cívica de una nación, en el caso de Chile el término efectivo del programa de la dictadura es ambiguo, y los discursos que se imponen desde las nuevas lógicas hegemónicas “democráticas” no pueden considerarse manifestaciones oficializadas de los discursos contestatarios anteriormente articulados por los sectores más resistentes a la dictadura. Desde estas lógicas surgen nuevos discursos y prácticas simbólicas que se sitúan en un tercer sector, siempre periférico, que hace una crítica a los nuevos órdenes hegemónicos; teniendo en cuenta esto, la conclusión inevitable es que los discursos críticos son siempre antihegemónicos. En oposición a la idea gramsciana de una posible “hegemonía del proletariado” capaz de construir una orientación teórica y cultural, Gargallo Francesca señala que: “Desde el feminismo, no se considera positiva ninguna hegemonía, pues todas remiten a una jerarquía, misma que no rompe con el afán de imposición de un grupo humano sobre otro, sino lo revive cambiando el sujeto de la opresión” y, agrega: “Cuestionar la hegemonía del pensamiento político de origen europeo y estadounidense en un contexto feminista latinoamericano, me parece un aporte metodológico para interrogar las condiciones que producen su capacidad de construir significados y órdenes sociales que nos apresan en un marco de referencia dominante, un espacio que se manifiesta como un lenguaje común avasallador”. Gargallo, Francesca “Una metodología para detectar lo que de hegemónico ha recogido el feminismo académico latinoamericano y caribeño” en: Blázquez Graf. Norma; Flores Palacios, Fátima y Ríos Everardo, Maribel (cdas). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México D.F: UNAM, 2012. pp.158-159

¹²⁸ El ensayo de Kermodé referido es “El control institucional de la interpretación”, cuyo título original en inglés es: “Institutional control of interpretation”, en *Salmagundi*, 43 (1979), y reimpresso en *The art of telling. Essays on fiction*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1983, págs. 168-184. Fue en su origen una conferencia dictada en Skidmore College en 1979, por lo que conserva algunos rastros de oralidad. La versión que he utilizado para este trabajo es la traducción realizada por la revista *Saber* n°6, 1985, n° págs. 5-13, con cuya autorización y la del autor se reproduce en el año 1996 como parte del volumen: Sullà, Enric (comp.). *El Canon Literario*. Arco-libros, 1998.

interpretativos [...] la cuestión de la herejía es una subdivisión de dicha parte [en cómo se dan esos cambios]” (1998:94)¹²⁹.

Dentro de este escenario complejo, en el que vencedores y vencidos son relativos e intercambiables, al igual que sus discursos y verdades, las interpretaciones de los textos literarios y su valoración sufren también un proceso de inestabilidad. Este hecho, que puede resultar obvio, sirve como modelo explicativo de las relaciones inherentes entre canon literario e institucionalidad, dentro de las que los sectores más oprimidos o marginales toman especial protagonismo, pues se plantean desde una posición que asume que, más allá de los resultados finales de las disputas de poder, su posición nunca será central; por lo tanto, conservan una cierta credibilidad y capacidad crítica. Como propone Foucault, el poder hegemónico¹³⁰ opera como un ejercicio que genera resistencias y poderes subalternos. De ahí que las interpretaciones que las mujeres artistas, teóricas y escritoras hicieron de la dictadura militar, se impongan, con el pasar del tiempo, como una de las lecturas válidas de la crisis institucional y de la fractura social que representa la dictadura, precisamente por el peso de la hegemonía dominante, que es directamente proporcional al potencial de resistencia y subalternidad. Sin embargo, y como he tratado de relatar, los poderes son variables y sus formas de cooptación múltiples, por ello desde los feminismos, acostumbrados al ejercicio de la sospecha, el repentino interés por las escrituras de las mujeres despierta cierta inquietud. Raquel Olea ya era enfática en 1987, durante el *Congreso de Literatura Femenina*, al señalar su desconfianza:

3. ¿Por qué en este momento histórico, la crítica patriarcal incursiona en el discurso femenino? Tal interés, ¿no podría interpretarse como un deseo de apropiación de aquellas transgresoras, para ponerlas en su sitio, en el espacio definido por la academia tradicional?

Cada vez que se incluye la voz femenina dentro del canon oficial ¿hasta qué punto queda deformada y controlada por la visión patriarcal? Acaso ¿se puede confiar en la interpretación de la crítica institucional que ahora se autodenomina feminista? [...] O tal vez, estos críticos que escriben desde el poder académico ¿no estarán utilizando el discurso femenino en los `80 como última alternativa liberal progresista, ante la ineficacia del discurso de la década del 60? ¿No será también, que se percibe la literatura femenina como un producto, más bien que como una producción literaria, que el mercado internacional demanda en estos momentos? ¿Hasta qué punto la escritura

¹²⁹ El paréntesis es mío.

¹³⁰ A lo largo de este trabajo voy a utilizar el término de *hegemonía* teniendo en cuenta su significado etimológico, que deriva del sustantivo griego *eghesthai*, que significa el que conduce, ser guía, ser jefe; también es posible hacer su derivación a partir del verbo *eghemoneno*: guiar, preceder, conducir, o bien, estar al frente, comandar, gobernar. Por *eghemonia* el antiguo griego entendía la dirección suprema del ejército. Este uso me permite una mayor flexibilidad a la hora de entender una palabra que ha sido ampliamente utilizada por la teoría posestructuralista y que tiene una carga específica en diversos autores; por lo tanto, en caso de usar el término en la acepción específica de un autor, daré cuenta de esta de manera explícita para evitar confusiones. Márquez García, Alex. *Antonio Gramsci y el nuevo orden: Hacia la creación de una nueva hegemonía*. Río de Janeiro: Autografía. 2017.

femenina como mercancía vendible constituye una nueva onda del consumismo de la crítica literaria; sobre todo en los países de la órbita capitalista? (1990: 22-23)

Cabe esperar que en la actualidad el espíritu crítico de los nuevos feminismos también sea capaz de plantearse preguntas relativas a los mecanismos de cooptación de los discursos disidentes. Las producciones simbólicas que interpreten la crisis social que vive Chile en la actualidad, expresada por la emergencia de los movimientos sociales —dentro de los que se incluye la rearticulación del movimiento feminista en el país durante los últimos años, el movimiento mapuche, el de los estudiantes y el movimiento por el cambio constitucional, entre otros—, requieren de un aparato teórico capaz de dar cuenta de sus complejidad y de su diferencia con respecto a la producción literaria androcéntrica y hegemónica, por lo que es necesario hacer un esfuerzo adicional por construir dichos soportes de lectura con el fin de contrarrestar los intentos patriarcales de deformar y controlar los discursos de las mujeres y otros grupos minoritarios. Un aspecto para tener en consideración es que, como bien señala Olea, las maquinarias de interpretación que imponen sus visiones, sobre los textos o las crisis, son aquellas que poseen un estatus reconocido y, por lo tanto, validado. Por dicha razón, el esfuerzo por ganar espacios de reconocimiento no es secundario, y ha sido una de las más difíciles tareas que deben enfrentar los feminismos.

Ninguna ley puede imponer la validación de las mujeres en los espacios de consagración, ni que sus obras entren al canon literario, puesto que los discursos que definen “qué es la «grandeza» en el arte (Trasforini 2009: 17) (re)producen hasta tal punto la construcción de género que contrarrestar la exclusión, la invisibilización o la desvalorización de la producción artística de las mujeres no puede consistir solo en la reivindicación de una *inclusión* que mantenga indemne esos discursos (Russ 1983: 119-21)” (ctd. por: Pérez Fontdevilla 2019: 45). Si bien es cierto que existen una serie de medidas de carácter material y práctico que pueden ayudar a relativizar o expandir los espacios para discursos que se encuentran en la periferia del canon, los cambios de paradigma son procesos largos, y su integración en las dinámicas sociales requiere de más tiempo aún. De hecho, la verdadera interpretación es lo que Jürgen Habermas¹³¹ ha llamado “un consenso entre las partes” (ctd. por: Kermode 1998: 95). Sin embargo, aquello que es considerado “lo común”, o cuáles son “las partes” que entran dentro del consenso, es un asunto que Kermode, así como otros teóricos, no se han cuestionado lo suficiente. En este sentido, vale la pena preguntarse cuáles son los medios para intervenir en estos acuerdos comunes y en los imaginarios y herramientas de interpretación capaces de dar cuenta de una visión de mundo femenina, o al menos, distinta a las impuestas por una lógica

¹³¹ Habermas, Jürgen. *Knowledge and human interest*. (1968). Traducción al español por J. Shapiro, en 1972, pp.193.

androcéntrica y patriarcal. En mi opinión, el primer paso es la creación de espacios —materiales y simbólicos— en los que podamos reconocernos nosotras mismas y entre nosotras. En esta línea de acción, surgen iniciativas como la *Red Feminista del Libro* y la *Red de Escritoras y Editoras*, a finales de 2018, que marcan hitos importantes dentro de las acciones concretas que avanzan en esta dirección. Me refiero a esta necesidad primaria de autoreconocimiento como un elemento básico para tener el suficiente poder para negociar y reclamar la afirmación de nuestra especificidad, pues es necesario conocer esa diferencia y asumirla como valiosa. Como señala Aina Pérez Fontdevilla:

La pareja hombre/mujer parece asomar tras buena parte de los binomios a partir de los cuales podemos pensar la autoría (Pérez Fontdevilla y Torras Francès, 2016): es la identificación de la mujer —en este singular general, reificante— con términos negativos de parejas jerárquicas tales como unicidad vs. repetición, producción vs. reproducción, autonomía vs. heteronomía, singularidad vs. comunidad, o interioridad vs. corporalidad, lo que nos permite explicar las exclusiones simbólicas que constituyen el campo literario y artístico desde un punto de vista de género. (2019: 27)

En otras palabras, la autoría está afectada en la consideración de una diferencia genérico-sexual naturalizada que se proyecta en ella y en la creación en general. “La oposición creación/procreación se asienta sobre otros dos pilares de la red de dualismos que sostienen la cultura occidental y el paradigma de subjetividad que instaura: las dicotomías espíritu/carne y cultura /naturaleza (Cixous, 2001)”. (p.28). Dentro de una estructura tal, en la cual los términos están ordenados jerárquicamente, “lo femenino funciona como un *repositorio de materialidad* que, como explica Butler, permite la representación de la razón masculina como cuerpo descorporeizado” (p.29); y por ende, en contradicción con la capacidad de creación entendida como capacidad intelectual y/o espiritual, las mujeres autoras dentro de esta forma de división sexual adquieren “un carácter *excepcional* que, lejos de medirse según parámetros de exaltación de la singularidad que define al autor decimonónico y contemporáneo, es percibido como una «aberración» que las condena, las señala y las aísla” (p.31).

A continuación, voy a intentar trazar algunas líneas que pueden servir como guías para comprender las estructuras que sostienen un sistema literario patriarcal que excluye a las mujeres, así como las manifestaciones en que este sistema se expresa a nivel local (en el contexto chileno). En conexión con lo antes mencionado, hay que señalar que, además de las dicotomías ya descritas, que reproducen la división básica masculino/femenino y establecen sus posiciones en el orden jerárquico, existe una conexión más reciente donde “una esencia inevitablemente masculina (la “virilidad”) aparece conectada con la naturaleza

concebida ya no como reproductiva y proveedora sino como “salvaje”, competitiva y sexual” (Fontdevila 2019: 33).

Dentro de esta visión de masculinidad (virilidad) es donde se enmarca la “teoría de las influencias literarias” de Harold Bloom; la propuesta que el autor hace sobre la formación del canon occidental es desarrollada en su libro *La ansiedad de las influencias* (1991), exponiendo, entre otras cosas, que la potencia “viril” es una y lo mismo que la potencia creadora. Esta naturalización que hace Bloom de la capacidad de trascendencia a partir de la creación literaria, atribuida al género masculino, ha sido largamente discutida por la teoría literaria feminista internacional, surgiendo interesantes reflexiones, que me interesa incluir en mi análisis, especialmente los argumentos desplegados por Gilbert y Gubar en su libro *La loca del desván* (1998). Dentro de los modelos canónicos que me interesa revisar también incluyo a György Lukács, específicamente su libro *Teoría de la novela* (1971), en donde propone una lectura marxista del canon literario occidental. Por último, me interesa incluir a Octavio Paz, con su libro *El arco y la lira* (1956, 2003), en el que formula una teoría sobre la literatura latinoamericana desde una mixtura de paradigmas occidentales con herramientas críticas e imaginarios propios del continente americano. Mi intención es la de poder, a partir de estos tres autores, describir en términos generales los elementos que constituyen la maquinaria del canon tradicional y su relación con la exclusión de las escrituras poéticas de las mujeres.

3.1. Partir por el principio

En su libro *La ansiedad de la influencia*¹³² —y en su versión ampliada, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1997)—, Harold Bloom propone una teoría de la poesía que se opone a aquellas lecturas que buscan interpretar la literatura desde el contexto de producción de las obras. El autor señala que, a pesar de que la literatura ha sido usada para servir a los intereses de los estados o las ideologías, es necesario entender que la gran literatura es ante todo un logro estético. Pese a su rechazo por las lecturas que someten las obras a elementos extraliterarios, la propuesta de Bloom termina siendo también ideológica, al establecer que la gran literatura es occidental (y principalmente anglófona), blanca y masculina. Esto queda claramente expresado en el prefacio de su estudio, donde se hace partícipe de las ideas que Emerson expresa en su libro *Representative Men* (1850), en donde describe el impacto de Shakespeare en el canon y en la cultura en general:

“Escribió el texto de la vida moderna”; el texto de los modales; retrató al hombre de Inglaterra y Europa; el padre del hombre en América; dibujó al hombre; el día; y lo que se hace en él; leyó en los corazones de hombres y mujeres, su probidad, sus segundas intenciones, y engaños; Las artimañas de la inocencia y las transiciones mediante las cuales las virtudes y los vicios se deslizan en sus contrarios; él podía separar la parte de la madre de la parte del padre en la cara del niño, o trazar los intrincados caminos de la libertad y del destino; Conocía las leyes de la represión las cuales controlan la naturaleza; Y todo la dulzura y todo el terror que yace en la mente humana. [traducción propia desde el original en inglés]. (Bloom 1997: xvi)

Para Bloom, Shakespeare es capaz de representar al hombre en un sentido esencialista, según el cual, decir “hombre” equivale a decir ser humano, y agrega que el multiculturalismo, en todo el mundo, acepta a Shakespeare como el autor indispensable, diferente de todos los demás en grado y tipo. “Shakespeare, como extensamente he argumentado, no es solo el canon occidental sino también el canon mundial” (Bloom 1997: xvi). A través de las figuras de Shakespeare y Milton, Bloom construye una línea genealógica en la que la tradición literaria anglófona aparece como la cumbre de la literatura universal y, según expresa, esta no es

¹³² *The Anxiety of Influence (La angustia de las influencias)* fue publicado originalmente en 1973 por el crítico y profesor de la Universidad de Yale. Harold Bloom. Fue traducido como *La ansiedad de las influencias*. Las versiones utilizadas en este trabajo son: la edición en español, Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Monte Ávila Editores, 1991; y Bloom, Harold. *The anxiety of influence: A theory of poetry*. Oxford University Press, USA, 1997. Utilizo estas dos ediciones porque la segunda corresponde a una versión ampliada que incluye un largo prólogo en donde el autor se refiere por extenso a la figura de Shakespeare, entre otros contenidos que no se encuentran en la edición en castellano, por lo que los textos citados de la versión en inglés de 1997 aparecen en traducción propia desde el original.

una opinión, ni tampoco una conclusión basada en ningún prejuicio o contexto específico de lectura, sino una apreciación fundamentada, única y objetivamente, en la calidad artística de las obras y de las relaciones intertextuales. Por lo tanto, si utilizamos la teoría de Bloom para establecer un referente de la literatura universal de todos los tiempos, deberíamos asumir que los autores ingleses son los representantes paradigmáticos y cumbres de la literatura, que los autores que propone son suficientes para poder tener una panorámica universal de la literatura, sus estilos, temas, desarrollos, etc.

A pesar de los esfuerzos y de la convicción del autor, rápidamente es posible encontrar algunos problemas en su argumentación. En primer lugar, en ningún momento se relativiza la selección de obras o las aseveraciones que se hacen sobre su valor universal; en segundo lugar, se habla de un tipo de sujeto-autor [hombre, occidental, blanco] como el ser humano paradigmático, lo que es una extensión del primer problema. El tercer problema es que establece una sola línea de desarrollo literario, sin atender al hecho de que la literatura desarrolla paralelamente diversidad de líneas simultáneamente; en este sentido, el modelo de Bloom cae en un reduccionismo alarmante, al señalar una línea única de sucesión. El cuarto problema lo representa el rechazo a explicar los fenómenos literarios desde criterios contextuales o ideológicos, puesto que su propia teoría de las influencias literarias está cimentada sobre el modelo freudiano del psicoanálisis, modelo que responde de manera especial a un momento histórico específico y a una visión de mundo concreta. Por último, cabe subrayar, lo que tal vez sea, el problema que más se ha discutido en la teoría literaria feminista en relación con este modelo: el hecho de que su teoría de las influencias pretende ser una teoría de la creación literaria y la poesía en general, en donde se explicita que la fuerza que genera toda invención poética es eminentemente “masculina y viril”.

3.1.1. El modelo de las influencias ¿dónde encaja la autora?

Bloom establece que la historia de la literatura es una lucha edípica entre padres e hijos. Así, indica: “estoy interesado solamente en los poetas fuertes, en las grandes figuras que persisten en luchar con sus grandes precursores, incluso hasta la muerte. Los talentos más débiles idealizan las cosas; las figuras de imitación capaces se apropian de lo que encuentran. Pero no se consigue nada sin pagar un precio, y la apropiación implica la inmensa angustia de sentirse deudor” (Bloom 1991: 13). Gilbert y Gubar interpretan las palabras de Bloom dejando de manifiesto su carácter Androcéntrico, “no solo describe la historia de la literatura como la guerra crucial entre padres e hijos, sino que considera al Satanás caído ferozmente masculino de Milton el

tipo de poeta de nuestra cultura y define el proceso poético desde el punto de vista de lo metafórico como el encuentro sexual entre un poeta masculino y su musa femenina” (1998: 61)

Desde la perspectiva de Bloom, las mujeres escritoras no tienen un espacio posible dentro de la tradición literaria, quedan excluidas ya desde la base misma de la estructura. Dentro de esta lógica, la única posibilidad para las mujeres de ingresar en el canon es el travestismo. Sin embargo, las consecuencias del modelo de Bloom exceden la mera incapacidad del canon de contener las escrituras de las mujeres, negando a estas la creación literaria y la autoría. En la profundidad de lo que este planteamiento propone subyace una lógica cultural largamente asentada y que condiciona la creación a un atributo natural y esencialmente masculino.

Pérez Fontdevilla explica que la noción de “virilidad” que recompone la relación entre lo masculino y la naturaleza, se apoya en una concepción de esta última entendida como: “«esencia» que *firma* el interior del hombre, dotándole de «sustancia humana»” (2019: 32). La diferencia fundamental que se formula con respecto a la relación clásica entre mujer y naturaleza es que, en el caso del hombre, el significante *naturaleza* es interpretado como *naturaleza humana*, descubrimiento de sí mismo y por ende de la autenticidad y esencia, aquello que precede a la propia existencia. La búsqueda que realiza el hombre para convertirse en autor es una penetración interior en busca de la verdadera naturaleza esencial (p.33), lo que paradójicamente implica una superación del cuerpo material que, según Bloom, es posible a través de la sublimación en el arte. En oposición a la visión esencialista sobre la potencia creativa de la virilidad, el elemento femenino aparece retratado como carente de una “interioridad que expresar y de un carácter que imprimir a sus creaciones [...] lo femenino sigue percibiéndose como materia pasiva a la que hay que dar forma” (p.32)

Teniendo en cuenta estas cuestiones de base, no es de extrañar que la teoría feminista se haya tomado la molestia de apuntar el carácter misógino y patriarcal de los argumentos de Bloom¹³³; aunque se reconoce

¹³³ Para una discusión sobre el modelo de las influencias de Harold Bloom desde la perspectiva feminista, véase: Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Vol. 52. Universitat de Valencia, 1998; Diehl, Joanne Feit. "Come Slowly: Eden: An Exploration of Women Poets and Their Muse". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 3.3 (1978): 572-587; Faderman, Lillian. "Comment on Joanne Feit Diehl's, Come Slowly: Eden: An Exploration of Women Poets and Their Muse". *Signs*, vol. 4, no. 1, 1978, pp. 188–191. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3173348; y Bernikow, Louise. "Comment on Joanne Feit Diehl's, Come Slowly: Eden: An Exploration of Women Poets and Their Muse". *Signs*, vol. 4, no. 1, 1978, pp. 191–195. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3173349. Por otro lado, también encontramos una serie de propuestas desde la teoría literaria feminista que entran en disputa con la interpretación freudiana que hace Bloom de la creación poética. Principalmente, esta se plantea algunas preguntas fundamentales: ¿la poeta tiene musa?, ¿cuál es su sexo? o ¿cuál es la relación que establece con los precursores y con las precursoras? Dentro del listado de autoras que han intentado dar respuesta a estas y otras cuestiones, se encuentran las autoras Helene Cixous y Lucy Irigaray. Se puede destacar en particular el texto de Irigaray “Cuerpo a cuerpo con la madre” en: *Debate Feminista*, año 5,

que el autor no se equivoca en su análisis, puesto que refleja las dinámicas que históricamente la literatura ha adoptado en relación con lo femenino y con las mujeres autoras. Un elemento que resulta interesante es que, a pesar de no ser su intención, Bloom transparenta y hace evidente el androcentrismo del canon literario, lo que facilita la contraargumentación por parte de la crítica literaria feminista.

Con relación a la teoría de Bloom, lo primero que debemos preguntarnos para poder comprender las implicaciones de sus postulados es quiénes son los “poetas fuertes” en los que Bloom está interesado y, en segundo lugar, cuáles son las características que les convierten en “poetas fuertes”. La primera pregunta se puede responder fácilmente, Bloom hace un listado explícito de los nombres que en su opinión son los representantes de esta casta de poetas fuertes. Shakespeare es uno de los grandes patriarcas de esta genealogía, Milton aparece como otro de los primigenios, a ellos les siguen otros: Marlow, Keats, Coleridge, Wordsworth, Tennyson, Wallace Stevens, Walt Whitman, entre otros. La respuesta a la segunda pregunta, inevitablemente nos lleva a recordar que para Bloom la creación literaria comparte la lógica de la masculinidad; en otras palabras, la creación poética está relacionada con la virilidad desde su base. Esta conclusión está centrada en el hecho evidente de que todos los poetas que Bloom considera relevantes y “fuertes” son hombres, o en el hecho de que su teoría de las influencias literarias esté desarrollada sobre el modelo de la relación padre-hijo propuesto por Freud en el llamado “complejo de Edipo”; pero sobre todo, esta conclusión deriva del constante uso de metáforas con un marcado carácter sexual para explicar su modelo, en donde los elementos asociados a lo femenino son descritos como pasivos y utilitarios a la creación masculina. Dentro de estas metáforas predominan aquellas relativas a la relación que se establece entre el poeta y su musa. Otro aspecto que hace evidente el marcado carácter viril del modelo de Bloom es el uso de una imaginería y un lenguaje que remite a la literatura épica, género literario que inaugura tanto el canon de la literatura como los modelos de masculinidad en occidente.

En el ensayo de Bloom, los poetas jóvenes deben imponerse sobre sus precursores, “las hambrientas generaciones van aplastándose las unas a las otras” (p.6); esto no solo implica “aplastar” a sus propios padres literarios, sino también imponerse virilmente, lo que se expresa en la cópula con la musa, cuyo objetivo es

volumen 10, septiembre 1994. Asimismo, existe una larga lista de trabajos que exploran la figura de la madre como elemento gravitante dentro de las poéticas femeninas, véase al respecto: Chodorow, Nancy et al., “*On The Reproduction of Mothering: A methodological Debate*”, en *Signs*, 6, primavera de 1981, pp. 482-514; Olivier, Christiane. *Los Hijos de Yocasta. La Huella de la madre*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1984; Pérez, Ángela. “La (meta)matriz gestacional: maternidad y filianidad en la (auto)construcción de la identidad femenina” en: *Caminos y desvíos: Lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Salome, Alicia; Amaro, Lorena y Pérez, Ángela (eds.) Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio. 2010.

dar vida a la “gran poesía”. Estas imágenes que nos ofrece Bloom nos recuerdan más a los procesos de selección natural biológica que al proceso de la creación literaria y a la formación del canon. Pero al parecer, para Bloom la literatura es una guerra entre alfas en donde, para imponerse, el poeta debe: aplastar, matar, copular, combatir, sufrir, ir al infierno, superar la desesperación, sobreponerse a su propio cuerpo y trascender; todo esto en una línea genealógica de padres e hijos, que a su vez, desciende hacia la decadencia, desde aquella época dorada de los poemas épicos, en la que la poesía cumplía la función social y colectiva de ser un canto inaugural y celebratorio de los grandes hechos de las naciones emergentes, en estos textos, los hombres eran presentados como héroes, la encarnación de un modelo de masculinidad coherente con el universo representado.

3.1.2. El mito degradado

La idea de un ideal masculino-heroico que se va degradando a medida que se reelabora en los discursos y, especialmente, en la literatura, también es expuesta por Arturo Dávila en su ensayo “Entre Lezama Lima y Ernesto Cardenal: la caja de Pandora y el método barroco” (2007). En este trabajo el autor describe el “método mítico”¹³⁴, inaugurado por James Joyce, como un procedimiento que hace una continua referencia “hacia el pasado grecolatino, un anclaje del mundo moderno en la antigüedad que implica solo la posibilidad de ser un remedo, una caricatura ajada, apenas una sombra de la luminosidad original” (p.31). Según Dávila, el método mítico pone a la literatura en el peligro de entrar en un camino que no le permite ninguna apertura ni propone salidas; por el contrario, solo establece una repetición perpetua que no puede hacer más que degradar los modelos de referencia hasta agotarlos por completo. Frente a este escenario, el autor se refiere a Lezama Lima, quien también considera el método de Joyce riesgoso, pues conduce al sujeto a un “pesimismo crepuscular” (Lezama Lima 1971: 271).

¹³⁴ Dávila explica el método mítico de la siguiente manera: “En 1923 T.S Elliot, al referirse al *Ulises* de James Joyce, llamó la atención hacia *otro* método de narrar al que denominó “método mítico”, avalado por las teorías psicoanalíticas, la etnografía y las interpretaciones cíclicas de George Frazer, autor de *La rama dorada*, así como las premoniciones poéticas de W.B Yeats. Elliot proclamaba la valoración de lo clásico en el libro de Joyce, como base primordial y sustento de lo moderno” (Dávila 2007: 28). Luego continúa citando a T.S Elliot, quien describe el procedimiento de Joyce:

“Al usar el mito, manipular un paralelo continuo entre lo contemporáneo y lo antiguo, el señor Joyce persigue un método que otros podrán perseguir después de él [...] es simplemente una manera de controlar, de ordenar, y de dar forma y significación al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea” (*ibid.*).

Por su parte, Deleuze y Guattari proponen que el método mítico de Joyce corresponde a un modelo de libro, al que denominan de “raíz fasciculada”, descrito como un tipo de texto o discurso que surge a partir de una raíz principal que ha sido abortada o destruida (Deleuze y Guattari 2002: 11). No obstante, esta raíz continúa constituyendo un centro que otorga unidad actuando como un pasado-presente, incluso como una presencia fantasmagórica, que ejerce una fuerte atracción y continúa extendiendo su influencia en tanto espíritu. Si bien, la raíz ha desaparecido en su materialidad, la así llamada “multiplicidad que surge de ella” (p.11) continúa gravitando alrededor de las huellas de esa existencia perdida. Deleuze y Guattari también observan que el trabajo de Joyce es uno de los ejemplos que mejor ilustra este segundo modelo, pues en su literatura queda expresado el espíritu de un mundo que ha perdido su centro, su raíz, pero que sigue orbitando en torno a un centro en donde no queda más que el espacio ocupado por una presencia que ya no existe.

Al igual que Lezama Lima, Dávila y Deleuze-Guattari, la crítica feminista se ha percatado de la falta de flexibilidad y apertura que representa un modelo canónico tradicional, así como de la necesidad de proponer nuevas formas de entender el legado y la tradición, de incorporar en la propia escritura las voces y experiencias de quienes antes ejercieron el oficio de las letras y desplegaron sus visiones de mundo en textos literarios.

Para las mujeres escritoras, el sistema de valores e imaginarios está constituido principalmente por visiones impuestas desde una concepción masculina y androcéntrica del mundo, en este escenario sus propias experiencias o necesidades quedan excluidas o, en el mejor de los casos, consideradas irrelevantes. Por lo tanto, para las escritoras no existe una figura o un discurso fundacional que las interpele de manera directa. A esto debemos agregar que, en el caso de hacer una búsqueda genealógica, las escritoras no van a encontrar una tradición que les pertenezca, aunque sí es posible que puedan hallar una multiplicidad de figuras y relatos desde los cuales construir una genealogía personal, un mito de la creación que cada escritora puede – consciente o inconscientemente— situar como centro de su propia imaginación poética. Pero, más allá de los casos particulares, se podría decir que las escrituras de las mujeres nunca se han organizado alrededor de un centro inequívoco y, de esta forma el punto de origen de la creación de las mujeres puede estar en cualquier lugar. Como muestra al respecto Sor Juana, “estudiaba en todas las cosas que Dios creó, sirviéndome ellas de letras, y de libros toda esta máquina universal” (Sor Juana Inés de la Cruz 1994: 72). Cualquier conocimiento, sin importar su procedencia, es una potencial fuente de conocimiento y creación.

En este sentido, la escritura de las mujeres no corre el riesgo de terminar vagando alrededor de un centro vacío, aunque la ausencia de centro propio, aunque extinto, hace que la misma tradición androcéntrica y patriarcal que les ha negado una existencia propia sea la que actúa como fantasmagoría, alrededor de la cual

las escrituras de las mujeres orbitan. Este sería, sin duda, el mayor riesgo para las mujeres escritoras; y así lo explican de manera extensiva y brillante Gilbert y Gubar, en su libro *La loca del desván*, a través de la figura de la Madrastra de Blanca Nieves y su relación con el espejo, que en esta metáfora representa la relación de las mujeres con el discurso patriarcal de la autoridad que es el reflejo de su propia existencia. (1998: 51-58).

3.1.3. La ansiedad de la autoría

Todo lo anteriormente mencionado puede llevar a pensar que las ideas que expone Bloom sobre la creación literaria y la constitución del canon no están lejos de la verdad; y a pesar de que resulta difícil aceptar que las dinámicas culturales operan de una manera tan abiertamente sexista y limitada, esto resulta ser un hecho. Así lo hacen notar Gilbert y Gubar, subrayando que “la historia literaria es abrumadoramente masculina —o, de forma más precisa, patriarcal— y Bloom analiza y explica este hecho, mientras que otros teóricos lo han pasado por alto, precisamente, suponemos, porque asumen que la literatura tiene que ser masculina” (1998: 61-62). Sin embargo, y más allá de lo correcto o incorrecto del diagnóstico de Bloom, lo que queda como incógnita es saber qué forma encaja la mujer escritora dentro de este modelo, ¿tienen ellas también la necesidad y la costumbre de aniquilar a los/as predecesoras?, ¿qué pasa si no tienen predecesores/as explícitas?, ¿tienen una musa?, ¿copulan con ella?, ¿cuál es el sexo de la musa femenina? (p.61); y, finalmente, ¿podremos dejar de rondar ese centro fantasmagórico que la cultura patriarcal nos ha implantado como único posible?

Estas preguntas han acompañado las reflexiones sobre la poesía escrita por mujeres, y son muchas las propuestas que se han desarrollado para responder a estos enigmas. Las ya citadas Gilbert y Gubar son quienes plantean uno de los trabajos más completo sobre el tema. En *La loca del desván*, entre otras cosas, discuten ampliamente el carácter patriarcal del canon literario y los efectos de “contagio” que esta influencia aplastante tiene sobre las escritoras, quienes en opinión de las teóricas no sufren de una “angustia de las influencias”, sino de una “ansiedad sobre la autoría”(p.63); concepto este que resulta tremendamente productivo a la hora de entender cómo se enfrentan las mujeres a la creación literaria en un contexto cultural que desde sus bases las rechaza. A propósito de esto, las autoras indican que “la batalla de la escritora por la autocreación la implica en un proceso de revisión” (p.63). Este proceso de examen implica a la escritora en una revisión profunda de los conflictos que se establecen entre la autoría femenina y la autoridad canónica

masculina, pero en este caso no en contra de la exégesis que el discurso autorizado hace del mundo, sino sobre la interpretación que hace de ella (mujer).

De esta forma, la escritora debe en primera instancia rebelarse contra la imagen que, de ella, en tanto mujer, ha creado la literatura masculina, para así ser capaz de crearse a sí misma de manera auténtica, y no como un estereotipo. En otras palabras, la batalla es la de pasar de *objeto* de la creación literaria a *sujeto* creador. Este proceso comienza en la mayoría de los casos con la búsqueda introspectiva de la autora de su propia historia, de los motivos de su necesidad de crear. Esto, necesariamente, la sitúa en frente de otras figuras femeninas de referencia que actúan como precursoras, guías o referentes. La búsqueda de estos modelos no involucra a la escritora en un proceso de matricidio como en la lógica de las influencias de Bloom, sino que más bien la implica en la recolección de experiencias que le permitan afirmar que es posible ser una autora.

Las similitudes entre los postulados de Gilbert y Gubar y las operaciones propuestas por Adrienne Rich al ir a visitar la casa de Dickinson¹³⁵, resultan evidentes. Adrienne Rich, en su ensayo “Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson” (1979), realiza esa búsqueda activa de la precursora, la cual no representa una amenaza ni genera angustia por el peso de su influencia. Tampoco vemos a Rich adoptando a Dickinson como una madre literaria, sino que más bien se genera una relación de reconocimiento y hermandad, lo que queda en evidencia con la primera metáfora de la testigo que Rich utiliza cuando describe su relación con Dickinson: “Los métodos, las exclusiones de la existencia de Emily Dickinson no podrían haber sido los míos; sin embargo, cada vez más, como una poeta que va encontrando sus propios métodos, he llegado a entender sus necesidades, podría haber sido testigo en defensa suya” (Rich, Adrienne. ctd. por Schweickart, Patrocinio 1999: 112). Rich, a través de su propio proceso de búsqueda, llega a empatizar con Dickinson y sus necesidades, al punto de poder testificar en su favor. Esta relación que se crea entre ambas poetisas no es una jerarquía en la que la precursora pasa el legado a la joven, sino que, por el contrario, la joven —Rich— empatiza con la poeta anterior y su situación, desarrollándose un reconocimiento entre ambas, a pesar de las diferencias entre ellas. Rich, a partir de la colección de antecedentes sobre Dickinson, asume que existe algo que las une: ambas son mujeres escritoras que enfrentan, desde distintos métodos, un sistema patriarcal que las rechaza. A partir de este reconocimiento, Rich, desde su presente, le tiende una mano a Dickinson, pues comprende las dificultades que las mujeres escritoras deben enfrentar. Si seguimos la línea de

¹³⁵ Ver cap.1, sección 1.2.2 (Mujer que lee a mujer)

argumentación que nos ofrecen Sandra Gilbert, Susan Gubar y Adrienne Rich, podemos llegar a algunas conclusiones:

- La primera es que, en el modelo de las influencias literarias propuesto por Bloom, la mujer escritora simplemente no encaja. Teóricas como Joanne Feit Diehl han reformulado este modelo de interpretación proponiendo, según los propios términos del autor, que para las mujeres escritoras los precursores son figuras masculinas que encarnan al padre-amante y que son, a su vez, sus progenitores míticos y sus musas¹³⁶ (1978: p.576); pero, a pesar de estos esfuerzos de reformulación, lo cierto es que la propuesta de Bloom no resiste la inclusión de mujeres, y bastaría incorporar a una escritora para que todo su entramado perdiera coherencia.
- La segunda conclusión es que las escritoras deben hacer una búsqueda consciente de sus precursoras, quienes metafóricamente no se identifican con la figura de madre, sino más bien con la de hermana; por lo tanto, no existe una relación freudiana ni una necesidad de liberarse del yugo de la influencia, muy al contrario, hay un deseo de reconocimiento, un deseo de encontrar a quienes, en un tiempo previo, recorrieron el mismo camino que la joven poeta desea emprender.

¹³⁶“Dickinson’s relation to this muse, the inspiring force she invokes, adds to her perception of the Master Poet, a symbolic figure who subsumes the individual poet that comprise his identity, adds the Composite Precursor, who represents the collective force of the major influences upon her writing. Yet her sense of her muse differs fundamentally from that of the male romantics -Wordsworth, Keats, Shelley. For them the traditional vision of feminine goddess, the image of the fecund if idealized or distant muse, lingers. The male poets retain the ability to separate their poetic father -the mythic progenitor-form the muse.” Diehl, Joanne Feit. “‘Come Slowly: Eden’: An Exploration of Women Poets and Their Muse.” *Signs*, vol. 3, no. 3, 1978, pp. 572–587. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/3173172.

“La relación de Dickinson con la musa, la fuerza inspiradora que invoca, se suma a su percepción del Poeta Precursor o Maestro, una figura simbólica que subsume al poeta individual que comprende su identidad, y que representa la fuerza colectiva de las principales influencias sobre su escritura. Sin embargo, el sentido que ella tiene de su musa difiere fundamentalmente del de los poetas románticos: Wordsworth, Keats, Shelley. Para ellos persiste la visión tradicional de la diosa femenina, la imagen de la musa fecunda, idealizada o distante. Los poetas masculinos conservan la capacidad de separar a su padre poético, el mítico progenitor, de la musa” [Traducción propia desde el original en inglés].

3.2. Las estrategias de invalidación

En esta relación que surge entre mujeres escritoras, el reconocimiento juega un rol fundamental, puesto que gran parte de la “angustia por la autoría” va a ser producto de la soledad y la enajenación que siente la escritora al descubrir que los modelos literarios canónicos la rechazan en cuanto creadora, o que estos, en el caso de aceptarla, inevitablemente la masculinizan o le exigen que se travista¹³⁷. Este es el caso de algunas de las escritoras chilenas que han logrado ser reconocidas dentro del canon. Un ejemplo paradigmático de este procedimiento de asimilación a las lógicas masculinizantes es Gabriela Mistral. Al ser una autora reconocida internacionalmente, no pudo ser abiertamente obviada por la crítica y el medio literario chileno, entre otros factores por haber sido galardonada con el Premio Nobel de Literatura. En su caso, la recepción crítica la ha descrito como un caso excepcional o extraño, o como un poeta *fuerte*:

¿Qué razón profunda hizo posible el nacimiento de un poeta definitivo? Es el caso, que acaso escapa a todas las determinaciones históricas, de Gabriela Mistral. Antes de ella Chile aparecía en América, ya lo observó Menéndez y Pelayo, como un helado y eminente país de juristas e historiadores, pero en cuyos jardines estuvieron ausentes los poetas (...). Con el advenimiento de Gabriela Mistral termina el peso de tal inculcación (...). Poeta de verdad, fuerte, atormentado y original, el canto puro en esta mujer extraordinaria rebalsa de todas sus palabras (...). Los que siempre buscaron en la literatura femenina el sentido de la dulzura y de la persuasión, huirán acaso aterrorizados del huerto bravío donde esta mujer fuerte vive desolada como el espino en el yermo (Donoso, Armando 1924: xxiii-iv. ctd. por: Traverso, Ana 2009: 6)

Siguiendo la lógica de Bloom, se podría entender que la descripción que hace Armando Donoso de Gabriela Mistral apunta a que la poeta es un precursor, puesto que se la reconoce como una figura inaugural de la gran poesía de América, sin precedentes. Lo interesante estriba en observar que, sin importar cuánto intenta Donoso asimilar a Mistral a los códigos masculinos del canon literario, su análisis entra en crisis. Esto lo podemos ver, en primer lugar, en la discordancia gramatical entre la sujeto femenina –Gabriela Mistral– y el uso de masculinos –se la llama “poeta definitivo”, “poeta de verdad”, “poeta atormentado”–. La dificultad de Donoso para describir a Mistral, también se observa en las imágenes que utiliza para dar cuenta de la obra de la poeta, en este sentido, el discurso del crítico desborda las asociaciones estereotípicas vinculadas a lo femenino y lo masculino, generando inevitablemente híbridos extraños. Por ejemplo, habla de “huerto

¹³⁷ Para profundizar en los diferentes mecanismos que la tradición patriarcal ha utilizado históricamente para desvalorizar el trabajo literario de las mujeres, véase: Pérez Fontdevila, Aina and Meri Torras Francès. "¿Qué es una autora? Encrucijadas teóricas entre género y autoría" (2016). pp. 34-46.

bravío”, en donde la imagen del *huerto*, espacio natural que ha sido domesticado, aparece como disonante con el adjetivo *bravío*, que nos remite al espacio de la acción significativa, del poder y de la fuerza. Por otra parte, se la señala en dos ocasiones como “poeta fuerte”, que dentro de este fragmento tiene la misma connotación que le asigna Bloom décadas más tarde de “grande figura que persiste” (1991: 13). Por último, se la retrata como una rareza, una aparición que no tiene ningún precedente; y además como una aberración, puesto que quienes busquen en ella rasgos de feminidad quedarán horrorizados.

Al analizar estos elementos, se descubre con gran inmediatez que el caso de Mistral representa una fractura en el discurso del crítico y, en general, en la historia literaria chilena. Una figura que, por mucho que se ha intentado asimilar a la tradición femenina —con su imagen de poeta de rondas, de maestra rural y de madre sin hijos— y, a la masculina, termina siendo imposible de clasificar en cualquiera de los dos estereotipos rígidos y cerrados. Según esto, es posible decir que Mistral es la encarnación de una otredad misteriosa e inflexible que la cultura enfrenta con adoración o miedo, con amor o aversión, porque los modos tradicionales de lectura no son capaces de aprehenderla. No es un poeta, puesto que es mujer, pero tampoco se la puede juzgar o describir con las herramientas que se aplican a las mujeres poetas o poetisas desde los códigos patriarcales; en otras palabras, el crítico no sabe qué hacer con ella.

Es sorprendente que cuando se trata de un escritor, el lector especializado siente la llamada a hacer una lectura profunda y a buscar las similitudes e influencias que vinculan al poeta con la tradición, ya sea por el estilo o por los temas que escoge; pero, cuando se trata de una mujer —Mistral en este caso— parece ser incapaz de hacer cualquier tipo de lectura intertextual, limitándose a una descripción impresionista. El riesgo que subyace en este tipo de discurso crítico es que configura un imaginario sobre la literatura de las mujeres que reduce las posibilidades de su interpretación y valoración. Incluso en el caso de Mistral, considerada “un poeta fuerte”, la lectura de la crítica patriarcal se vuelca en identificarla como una poeta críptica y de significado oscuro. Como señala Neruda, “no creo que haya leído mucho ni entendido bastante la literatura de Gabriela Mistral, creo” (Neruda, *Revista Orfeo* 1967: 207). Estos adjetivos asociados con la naturaleza, también obscura y misteriosa de lo femenino (Cixous 1995), tienen una raigambre profunda en la conexión entre lo femenino, la locura¹³⁸ y las emociones desbordadas, que en el caso de Mistral y de otras poetas también se asocia con un sustrato mítico, mágico, espiritual, en donde abundan las imágenes de la pitonisa, la sacerdotisa o la esfinge; ideas estas que sitúan el discurso femenino en el territorio de lo telúrico,

¹³⁸ Véase: Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Vol. 52. Universitat de Valencia, 1998.

alojándolo en el misterio, en lo primigenio y, en resumen, fuera de la historia y la cultura. “Conozco muchos retratos de la poetisa. Casi todos tienen de común el que ella; o bien mira con ojos cerrados hacia adentro, o contempla como ausente al que mira. Se encuentra al mismo tiempo en dos mundos, en el visible de los sentidos y en el invisible [...] partiendo de esta tensión escribe versos con un estilo sobradamente preciso y profético” (Rheinfelder 1967: 183).

El caso de Gabriela Mistral no tiene símil en la poesía chilena, puesto que ha sido la única mujer considerada como cumbre de la poesía nacional. Aun así, es una isla solitaria, no se le reconocen continuadores explícitos ni tampoco participó de un diálogo activo dentro de la escena cultural del país y, en general, fue considerada una figura de culto, casi intocable, pero en ningún caso una predecesora. No obstante, la autora establece relaciones intelectuales y personales con numerosas mujeres que comparten su condición en el contexto latinoamericano, siendo una de las mujeres que durante la primera mitad del siglo XX constituyen un verdadero movimiento de creación artística y de pensamiento intelectual femenino latinoamericano¹³⁹.

En el imaginario nacional, las representaciones más habituales que se hacen de Mistral la presentan como la madre sin hijos o madre de la nación. Esta imagen, una vez más, contradictoria, que ha definido tanto al personaje público como a su legado literario, entra en crisis continuamente en los dos aspectos centrales de su representación: su obra literaria y su vida personal. En el primero de los casos, la imagen de madre bondadosa y virginal, si bien no se anula al contrastarla con sus textos poéticos más significativos, genera interrogantes y ambigüedades, pues los textos, a pesar de contener una figura maternal gravitante, no siempre la identifican con la voz lírica. Por otra parte, la madre, en la obra de Mistral, está lejos de reflejar una maternidad-feminidad normativa y fácilmente decodificable, muy por el contrario, esta aparece como un símbolo complejo y dinámico, polisémico y que genera lecturas que formulan tensiones entre mujer-feminidad, mujer-nación, mujer-naturaleza, etc.¹⁴⁰ En cuanto a su vida personal o a la figura histórica, la

¹³⁹ Sobre la relación de Mistral con otras escritoras latinoamericanas, véase: Salome, Alicia. *Modernidad en otro tono: escritura de mujeres en latinoamericanas, 1920-1950*. Editorial Cuarto Propio, 2004; “Mujeres e ideas en América Latina: una relación problemática” *Cuyo: Anuario de filología argentina y americana* 13 (1996): 143-150; Pratt, Mary Louise. “No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano”. *Debate feminista* 21.11 (2000): 70-88.

¹⁴⁰ Alguno de los textos críticos que exploran la maternidad dentro de la obra de Mistral son: D’Angelo, Giuseppe. “Presencia de la maternidad en la poesía de Gabriela Mistral”. *Thesaurus* 1.2 (1967): 221-250; Grandón, Olga. “Gabriela Mistral: identidades sexuales, etno-raciales y utópicas”. *Atenea (Concepción)* 500 (2009): 91-101; Barrientos, Mónica. “La mujer y las máscaras en Gabriela Mistral.” *Espéculo* 40 (2008).

identidad de género de la poeta ha generado, en especial en los últimos años, una gran cantidad de relecturas de su legado, así como de la imagen pública de la poeta¹⁴¹.

A pesar, de la conflictiva y tensa relación que Mistral y su obra han tenido, a lo largo de las décadas, con la recepción crítica y con Chile, lo cierto es que, incluso frente a una supuesta falta de continuadores/as, junto a otras poetas latinoamericanas de la primera mitad del siglo, “han cubierto la ansiedad por referentes femeninos con los que se busca afirmar una identidad íntimamente costosa y que ha demandado mucho tiempo de construcción: la identidad de mujer escritora” (Salomone, Alicia 2004: 27). Porque, como señala Rodríguez Magda:

Es de suma importancia el que aparezcan modelos, historia, figuras, evidencias discursivas, que sirvan de base para crear lugares de visibilidad y reconocimiento. No tanto estereotipos a seguir, como pruebas, usos, ejemplos, complicidades, que evidencien que la tarea de construir el propio rostro no es una empresa siempre inexistente y recomenzada en solitario por cada mujer, frente a la indiferencia o la franca animadversión de toda una historia que nos anula (1997: p.42).

Desde esta perspectiva, el legado de escritoras como Mistral existe como una base desde la que se puede sostener que escribir una gran poesía, ser reconocida internacionalmente y perdurar en la historia literaria, no es imposible para una mujer latinoamericana. Esa certeza es el sustrato del que se alimentan las nuevas escritoras. En las últimas décadas, y de la mano de la apertura de la crítica a los discursos de género, ha habido quienes han vuelto sobre su obra y su figura con la profundidad que merece¹⁴²; no solo dentro del contexto nacional, sino también, vinculándola con una red de escritoras latinoamericanas que fueron sus contemporáneas, como antes he mencionado. Este tipo de rescate ha permitido establecer, entre otras cosas, “la presencia de voces portadoras de visiones alternativas a los discursos oficiales que constituyeron nuestras sociedades en el siglo XIX desde la perspectiva de las elites dominantes” (Salomone, Alicia: 10).

La pregunta de por qué los poetas no pueden aceptar una madre literaria, o por qué el legado no puede pasar por línea materna, o al menos sin la necesidad de asesinatos simbólicos o lucha entre “alfas”, es algo que Bloom no responde en su texto. No obstante, si seguimos la misma lógica freudiana que el autor desarrolla, tendríamos que concluir que la negativa a reconocer a una madre precursora está asociada al miedo a la

¹⁴¹ Un interesante trabajo que explora la vida y obra de Mistral desde la perspectiva de género y las teorías *queer* es: Fiol-Matta, Licia. *A queer mother for the nation: the state and Gabriela Mistral*. U of Minnesota Press, 2002.

¹⁴² Para una panorámica amplia de la bibliografía existente sobre Gabriela Mistral, véase: Rubio, Patricia. *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.

castración. Esta línea de especulación teórica resulta bastante seductora, especialmente porque usando el mismo argumento freudiano que utiliza Bloom se podría explicar la imposibilidad de Armando Donoso para hacer una lectura intertextual de Mistral; así como el rechazo que la crítica chilena y los poetas han tenido hacia las mujeres escritoras. Sin embargo, me inclino a creer que esta incapacidad de la crítica androcéntrica chilena se da por la presencia de una estructura canónica de interpretación que se reproduce a través de las prácticas de la lectura y en los aspectos elementales de la experiencia literaria, incluido el horizonte de expectativas, el género literario, el contenido, el lenguaje y el punto de vista. En este sentido, señala Pratt que:

Los lectores cuya formación dependió del consumo exclusivo de textos canónicos casi siempre carecerán de los conocimientos necesarios para valorar la escritura de grupos subordinados o excluidos. No sabrán interpretar los textos, ni disfrutarlos y es muy probable que les parezcan banales o ilegibles tanto en su forma como en su contenido. Para emitir juicios sobre la escritura no canónica, es necesario aprender a leerla. Si, por el contrario, este tipo de escritura se juzga con las normas literarias establecidas, se partirá de prejuicios y se acabará por reproducir la misma estructura excluyente que originalmente marginó al texto. Los cánones no son sólo una nómina de obras consagradas, más bien constituyen toda una maquinaria de valores que generan sus propias verdades. (2000: 71-72).

No es casual que Mary Louise Pratt cite en su ensayo a Gabriela Mistral como uno de los ejemplos de las exclusiones que el canon realiza como forma de justificar su incapacidad de interpretar y asimilar códigos y contenidos fuera del sistema androcéntrico. Si bien es cierto que Gabriela Mistral ha sido antologada ampliamente y es reconocida como una de las figuras importantes de la literatura chilena y latinoamericana, estas menciones y reconocimientos no se traducen en una inclusión real, sino que más bien es una presencia que se impone como obligatoria dado su prestigio internacional, una formalidad vacía de contenido¹⁴³.

Las dinámicas de validación de los discursos literarios dentro del contexto del campo cultural chileno, especialmente durante el siglo XX, van a estar marcadas profundamente por los discursos marxistas —tanto a favor como en contra— y por todo el imaginario que se despliega desde las luchas antifascistas y las posteriores revoluciones latinoamericanas, lo que marca cierta coherencia con las lógicas libertarias tejidas por los imaginarios de los procesos de independencia y con las tradiciones republicanas del continente¹⁴⁴. Por otro lado, y en esa misma línea, la reivindicación de “lo latinoamericano” tiene una presencia poderosa

¹⁴³ Para hacer una lectura comparada de los discursos que los críticos y escritores chilenos contemporáneos a Gabriela Mistral hicieron de su obra y su persona, véase “Juicios sobre Gabriela Mistral” en: *Homenaje a Gabriela Mistral, Revista Orfeo*, edición extraordinaria, Santiago de Chile, 1967, pp.173-211.

¹⁴⁴ Con respecto a la formación del campo letrado latinoamericano y sus discursos, véase: Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

como parte del sustrato de los discursos literarios y poéticos, lo que se evidencia de manera transversal a través de las discusiones teóricas de la crítica literaria latinoamericana a partir de la segunda mitad del siglo XX.

3.3. El héroe y la representación del mundo

En cuanto a la poesía chilena, basta tomar como ejemplo el gran impacto que tuvo *Canto general* (1950, 1981) de Pablo Neruda, que reúne todos los elementos esenciales para transformarse en una obra maestra según los criterios antes señalados, que representan de cierta forma el aporte o el complemento a la tradición clásica europea, que diferencia las producciones simbólicas americanas. Neruda en este poemario trabaja desde la lógica fundacional desde la cual despliega una épica del hombre latinoamericano, pero no de cualquier hombre, sino de aquel sujeto que es el objeto de fetiche de los discursos latinoamericanistas y marxistas —el indígena, el mestizo, el obrero, el campesino, el revolucionario; en resumen, el sujeto marginado y explotado por la tiranía del imperialismo burgués, la aristocracia criolla y el capitalismo—. Asimismo, *Canto general* se instala dentro del imaginario poético como un canto mesiánico que anuncia la elevación heroica de los sujetos oprimidos; en otras palabras, el canto épico de los hombres en hermandad fraterna realizando acciones significativas que llevan a la revolución, al cambio de orden. Por último, este libro eleva la figura del poeta a la del bardo vidente que anticipa la venida de este cambio, y al anunciarlo también lo genera. En resumen, una gesta heroica, en la que el protagonista, como dicta la sensibilidad y la ideología imperante en la época, ya no es el hombre individual, sino el cuerpo social: los hombres unidos y organizados en lucha contra el gran mal que los oprime. Para la crítica literaria, hacer una lectura de este poema, a pesar de su complejidad formal y de su extensión, es una tarea sencilla e incluso gozosa, puesto que puede desplegar todas las herramientas que tiene a disposición y que maneja con total fluidez.¹⁴⁵ Es un

¹⁴⁵ Véase: Morales, Juan Villegas. *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Neruda*. Vol. 45. Editorial Planeta, SA (Barcelona), 1976; San Francisco, Alejandro. "Pablo Neruda, poeta de la revolución americana". *Actas Congreso Internacional Pablo Neruda*. Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2007. 335-353; Predmore, Michael. "Imágenes y visiones apocalípticas en *Residencia en la tierra* y *Canto general*: de Revelación a Revolución en la poesía". *Actas Congreso Internacional Pablo Neruda*. Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2007. 75-87; Casimiro, Dominique. "Sublimación, virtualidad del sonido y voz poemática en *Canto general* (1950), de Pablo Neruda". *Nerudiana* 3 (2007): 14-16; Concha, Jaime. "A orillas de *Canto General*". *Actas Congreso Internacional Pablo Neruda*. Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2007. 369-391; Rojas, Waldo. "Una lectura de 'Juventud': ¿Ecos de *Residencia en pleno corazón de Canto General*?". *Escritural* 1 (2009): 39-52; Sarmiento, Oscar. "Política del espectro en 'Alturas de Macchu Picchu'". *Actas Congreso Internacional Pablo Neruda*. Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y

relato que tiene total sentido dentro de una tradición literaria masculina, pues representa un momento histórico concreto, unos valores y unos ideales que para los hombres son coherentes con la historia pasada y con las utopías de futuro. Modelo coherente, además, con una masculinidad latinoamericana en donde el heroísmo está estrechamente ligado con la figura del revolucionario y con la potencia viril-creadora del “poeta fuerte”. Ana Peluffo, en su ensayo “Dandies, indios y otras representaciones de la masculinidad en Manuel González Prada” (2007) propone que, a través de los discursos del propio González Prada, pero también de otros autores de la época (siglo XIX) como Martí, es posible observar que existe un deseo consciente por imponer un modelo de masculinidad viril como una forma efectiva para lograr la consolidar las naciones latinoamericanas tanto en lo político como en lo identitario. De en contraste a la sensibilidad romántica europea o el carácter “afeminado” del indio.

En un panegírico que González Prada pronunció en 1888 en el entierro de su amigo Luis Márquez, el autor de Páginas libres se plegaba a una idea estoica de la virilidad en la que el gran tabú era hacer de los sentimientos un espectáculo. Refiriéndose a la necesidad histórica de no derramar lágrimas públicas por las catástrofes nacionales, González Prada reflexionaba sobre el concepto de la masculinidad republicana en una sociedad traumatizada por la pérdida de la Guerra del Pacífico (1879-1883): “Los héroes de los antiguos tiempos lloraban como niños y mujeres; los hombres de hoy no sabemos, no queremos llorar, y cuando sentimos que las lágrimas pugnan por subir a nuestros ojos, realizamos un esfuerzo para detenerlas en lo íntimo del corazón” (Páginas 34). Lo que se proponía en este ensayo era anclar el heroísmo masculino en una forma de racionalidad viril que le sirviera al sujeto nacional para protagonizar los procesos de la modernización y la urbanización. Para entrar en la corriente de progreso las naciones debían dejar atrás las sensibilidades lacrimógenas que hacia fin de siglo habían comenzado a colocarse del lado de la femineidad y de la otredad racial. El verdadero líder de la secularización modernizadora era en los ensayos de González Prada un sujeto masculino que escondía sus emociones y que rendía culto a la privacidad del yo. Dentro de esta poética de contención se establecía una relación oximorónica entre afectividad y racionalización. (p.472)

Estos dos ejemplos muestran cómo el marco de referencia para la definición de la masculinidad hegemónica se asienta en la gesta heroica latinoamericanista y que posteriormente (en el siglo XX) incorpora en sus imaginarios las narrativas del marxismo y la lucha de clase. En ambos casos el modelo de las influencias propuesto por Bloom aparece como coherente, teniendo como hilo de unión un elemento central que funciona como centro gravitante: el héroe y la gesta. A pesar de sus variantes, esta figura se mantiene estable y determina las lecturas canónicas y los imaginarios culturales. En la literatura contemporánea se ha reelaborado la figura del héroe clásico, que a partir de la modernidad se torna más complejo y está enfrentado a un mundo que ha perdido sus principios, un mundo que no le ofrece un escenario sencillo en donde desarrollar su travesía de formación, sino que se le presenta como obstáculo y una contradicción. Por

Humanidades, 2007. 91-98. Estos son solo unos pocos ejemplos, entre los cientos, de trabajos académicos disponibles sobre *Canto general*.

esta razón, el héroe posmoderno debe emprender un camino en el que para ser fiel a los principios heroicos debe chocar con un mundo que se revela como corrupto. Este enfrentamiento puede tener, en el contexto de la literatura contemporánea, consecuencias terribles para el héroe, desde enfrentarse a dilemas éticos y existenciales, hasta la pérdida de la cordura o la vida, situación que da origen a la tragedia de este nuevo tipo de héroe.

Pero más allá de las implicaciones que va a tener el desarrollo del héroe a lo largo de la historia de la literatura, lo que sorprende es la cohesión que se observa entre los planteamientos de los teóricos y la manera en que estos describen los fenómenos literarios. Lukács, al igual que Bloom, va a insistir a lo largo de su teoría de la novela en varios aspectos: primero, en que la épica y el personaje del héroe son los dos pilares del desarrollo del género; y segundo, en que la novela es, como él mismo escribe: “la expresión artística de la madurez viril” (Lukács 1971: 68). Esta aseveración va a ser central en el argumento del Lukács, insistiendo en ella en varias ocasiones. Solo cito algunas de las menciones, aquellas en donde se usa la expresión “madurez viril” explícitamente, y omito aquellas referencias en que se parafrasea la misma idea, pues considero redundante insistir sobre una definición que queda bastante bien argumentada en las citas siguientes:

La novela, entonces, es la forma artística de la madurez viril; esto significa que la totalidad del mundo de la novela, entendido objetivamente, es una imperfección; y vivido subjetivamente, una resignación (Lukács 1971: 68).

El espíritu de la novela es la de la madurez viril, y la estructura característica de su materia, la diferenciación, la separación entre la interioridad y la aventura (p.86).

La novela es la forma artística de la madurez viril: el autor ha perdido la radiante y juvenil fe del poeta de que el destino y el alma son nombres distintos para designar el mismo concepto (Novalis) (p.83).

Al leer estas tres menciones, salta a la vista que cuando se habla de “madurez viril” no solo se hace alusión al tema de las obras o a los personajes, sino también a la figura autorial. El libro *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile: canto del macho anciano* (1998) de Pablo de Rokha es otro ejemplo del que puedo servirme para ilustrar cómo una parte importante de los textos poéticos canónicos de Chile se ajusta a la perfección a las teorías literarias occidentales, a sus elementos constitutivos y a su visión canónica del “poeta”. Si bien este libro es una antología editada mucho tiempo después de la muerte del autor, el nombre que le dio el compilador, Naín Nómez, no es arbitrario, sino que está compuesto por dos de los títulos de los poemas largos que componen el texto. Teniendo esto en cuenta, no resulta difícil ver las conexiones que, ya desde estos títulos, se establecen con las citas de Lukács y con las ideas expresadas sobre el sustrato épico de gran

parte de la literatura masculina canónica. Así lo nota también, en tono laudatorio, Naín Nómez en el prólogo biográfico-crítico de la antología:

En esta última etapa de su obra, sobresale un trabajo ligado a las formas épicas con las cuales el poeta quiere expresar las contradicciones sociales del continente en el despliegue de las propias vivencias existenciales. Idioma del mundo (1958) y Genio del pueblo (1960) se insertan originalmente en una nueva forma epopéyica que quiere incorporar en el discurso pluritemático, la hibridez contradictoria de la vida y la historia americana. A través del último libro, vuelve a hacerse pública la polémica con Pablo Neruda, el cual es satirizado como uno de los 111 personajes que allí aparecen, bajo el seudónimo de Casiano Basualto. Son años difíciles para De Rokha que vende sus libros de ciudad en ciudad, amargado por el dolor y el recuerdo imborrable de su compañera Winétt. Otra de sus obras importantes, Acero de invierno, aparecida en 1961, transcribe el "Canto del macho anciano", poema obligado de todas las antologías y suma de ese destino trágico que lo persigue hasta la muerte. (Nómez 1998).

El hablante lírico de la obra, tanto como el mismo autor, encarnan a la perfección el modelo de héroe que Lukács describe en su análisis de la novela moderna, según la lectura de Nómez. Ese sujeto que lucha, a través de la utopía política de la izquierda revolucionaria, por encontrar sentido a un mundo que se revela como lleno de injusticias y sin sentidos. El carácter trágico de este héroe, así como su deseo de acción significativa enfocada a modificar la realidad, quedan expresados en muchas de las aproximaciones críticas que se han hecho de su obra. Alejandro Lavquén determina, por ejemplo, que el mismo De Rokha definió su proyecto literario y estético como "la gran épica social de América" (*Le Monde Diplomatique* N° 156, año XV/ octubre 2014), y lo describe como "poeta épico, dionisiaco, social, combativo, consecuente con su manera de entender el mundo" (Lavquén 2014.). Otro aspecto que el crítico resalta, y que resulta coherente con el modelo de Bloom, es el listado de las influencias que pueden rastrearse en la poética rokhiana y la conclusión que se deriva: "La influencia que ejercieron en su obra las lecturas bíblicas y de los clásicos griegos. También autores como Dante, Rabelais, Nietzsche y Whitman influyeron de diversas maneras en su formación como escritor. Pero el estilo que logró es único, fundador de una cosmovisión chileno-popular sin parangón" (Lavquén 2014). En esta breve cita queda patente que las influencias de De Rokha incluyen, en gran medida, a aquellos "poetas fuertes" a los Bloom y Lukács hacen alusión en sus estudios, y que el mismo De Rokha fue capaz de trascender esas influencias para crear un estilo propio y convertirse él mismo en un "poeta fuerte".

El caso de De Rokha es especialmente interesante, ya que, junto a él o, mejor dicho, detrás de él, aparece la imagen empequeñecida de Winétt de Rokha, también poeta, quien va a ocupar el rol de la mujer amada, la musa y la compañera que se mantiene junto al poeta en su periplo vital, que cuida abnegadamente de los hijos y que da consuelo con su candidez y su dulzura. Este rol, dentro de la configuración del imaginario que constituye la imagen del poeta heroico, justiciero y trágico, resulta elocuente. Las diversas menciones que

Pablo de Rokha hace de su vida familiar y marital, en sus escritos testimoniales y en su poesía, van creando la imagen de Winétt. Sin embargo, esa imagen diseñada por el poeta, como bien señala María Inés Zaldívar, se torna insuficiente y poco certera, tan pronto como se lee su obra, momento en que más que emerger la mujer del gran vate nos encontramos con la poeta que tiene voz propia, con la mujer que desarrolla un estilo particular y que logra construir un sujeto lírico que se posiciona políticamente al igual que el de su marido; pero lo hace desde un lugar completamente diferente, no desde la grandilocuencia épica del héroe, sino desde un lugar situado, real, doméstico, de la experiencia encarnada:

Después de la lectura de su obra he tenido la certeza de que Winétt de Rokha fue mucho más que la esposa y la musa de Pablo de Rokha. Por lo mismo, no he podido dejar de sentir que su ausencia dentro del campo literario contemporáneo es una omisión lamentable ante la cual, de alguna manera, hay que hacer justicia. He ahí la primera motivación de este trabajo (Zaldívar 2008: s/n).

La imagen pública que se tiene de la relación de Winétt y Pablo en la literatura y en la vida es, en gran parte, una construcción discursiva que sigue las directrices marcadas por un romanticismo estereotípico en donde la mujer es presentada como el *ángel del hogar*¹⁴⁶, y a su vez, como una figura trágica y abnegada, compañera del héroe proletario. Esta imagen es, en gran medida, una creación del propio poeta [Pablo De Rokha] y de otros hombres, quienes exacerban la figura de Winétt como una perfecta encarnación de feminidad y de la compañera de izquierdas, imagen que se proyecta también sobre la lectura que hacen de su obra poética. En *Selva Lírica*, antología publicada en el año 1917, por Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya se mencionan sus libros *Horas de sol* y *Lo que me dijo el silencio*, y tres breves poemas. En la reseña a su obra se expresa que: “Juana Inés de la Cruz habla (seudónimo que Winétt de Rokha utiliza al comienzo de su carrera literaria) a media voz, de un romance casi platónico, casi extraterreno. Su frase es titubeante; pero extraña el germen de un estilo nutrido de expresiones vagas, imprecisas, como la sensación que ella trata de producir de lo misterioso, de lo indefinible. Su literatura es reminiscente; pero ya se diseñan en ella muñones de alas propias” (p.19) para terminar, diciendo: “Gabriela Mistral, ya consagrada, posee un estilo varonil; Juana Inés de la Cruz, incipiente aún, es intensamente femenina” (p.437).

¹⁴⁶ La expresión “ángel del hogar” se refiere al modelo femenino victoriano, descrito por Patmore en *The Angel in the House*, de la siguiente manera: “lleva una vida de contemplación casi pura [...] en considerable aislamiento en una finca en el campo [...] una vida sin acontecimientos externos, una vida cuya historia no puede contarse porque no hay nada que contar. Su existencia no es inútil. Por el contrario [...] ella brilla como un farol en un mundo oscuro, como un faro inmóvil mediante el cual los otros, los viajeros cuyas vidas sí tienen historia, pueden establecer su curso. Cuando quienes participan en sentimiento y acción se vuelven a ella en su necesidad, nunca son despedidos sin un consejo y consuelo. Ella es un ideal, un modelo de generosidad y pureza de corazón”. (Eichner, Hans. *The Eternal Feminine: An Aspect of Goethe’s Ethincs*, New York, Norton, 1976. ctd. por: Gilbert and Gubar 1998: 37)

El nombre literario que adopta [Winétt de Rokha] no solo va a simbolizar el amor, el compromiso y la admiración hacia su marido, sino que marca la opacidad, de la que será recordada en la historia literaria de Chile como la mujer de Pablo de Rokha. Esta marca también se inscribe en su legado poético, determinado por el influjo del gran vate, sin posibilidad de ser una figura independiente y autónoma. Así, la obra de Winétt, a pesar de sus muchos textos publicados¹⁴⁷ y de su gran participación dentro de la vida cultural y política, queda suspendida en un estereotipo coherente al sistema de interpretación patriarcal, en el cual, su marido encaja a la perfección. De esta forma, la escritora queda excluida del sistema principal y con muy pocas o con ninguna posibilidad de trascender el lugar que se le ha concedido. En este caso, no solamente por el hecho de que la “gran literatura” está definida como un género que materializa la virilidad en su momento de madurez, sino también porque está construida sobre una base épica que, como antes he señalado, subordina a las mujeres a imágenes femeninas pasivas y subsidiarias del héroe.

A las formulaciones de Bloom y Lukács podemos sumar la mirada latinoamericana que aporta Octavio Paz, especialmente en su libro *El arco y la lira*, en donde el escritor y teórico ofrece su propio punto de vista sobre la novela contemporánea en latinoamericana. En este estudio se vuelve sobre la idea, ya tan referida, de la importancia del modelo clásico. Paz ofrece una interesante reflexión sobre las diferencias que existen entre el héroe arquetípico de la épica y el héroe de la novela contemporánea. Para el autor, los héroes como Aquiles o el Cid son arquetípicos, ya que están inmersos en un sistema que tiene sentido y unidad. Estos héroes actúan en un mundo que comprenden y en el que tienen una posición específica. “Ni Aquiles ni el Cid dudan de las ideas, creencias e instituciones de su mundo. Los héroes de la epopeya están bien plantados en su universo y por eso sus relaciones con su sociedad son las naturales de la planta con la tierra que le es propia” (Paz 2003: 226). Por el contrario, el héroe contemporáneo habita un mundo lleno de contradicciones y sinsentidos, donde tratará de encontrar algo verdadero, un sentido que le permita reconocer su papel en el mundo; así: “ninguno de estos personajes (El Quijote o Swam) puede ser realmente un arquetipo en el sentido en que lo son Aquiles, el Cid o Rolando. Épica de héroes que razonan y dudan, épica de héroes dudosos, de los que ignoramos si son locos o cuerdos, santos o demonios. Muchos son escépticos, otros francamente rebeldes y antisociales y todos en abierta o secreta lucha con su mundo” (p.226).

¹⁴⁷ (1914) *Horas de sol*; (1915) *Lo que me dijo el silencio*; (1927) *Formas de sueño*; (1936) *Cantoral*; (1943) *Oniromancia*; (1951) *El valle pierde su atmósfera* y (1953) *Suma y destino*.

3.3.1. La identificación entre autor y personaje

Para Paz, el modelo épico no desaparece en la literatura contemporánea latinoamericana, sino que se transforma. El héroe permanece, pero ahora es más complejo y su lucha se torna interior y reflexiva. Este nuevo héroe, sin embargo, incluso estando en crisis, encarna al hombre de su tiempo y existe en un mundo que le devuelve una imagen de su propio reflejo. Es por esto, que el héroe de la literatura contemporánea siente la necesidad, y tiene la autoridad, de emprender la lucha o la búsqueda de aquello que sabe que le pertenece por derecho: la posibilidad de ser un sujeto que afecta de manera significativa la realidad, incluso si esa realidad es mínima o íntima, incluso ante la posibilidad del fracaso. Este héroe descrito por Paz presenta una subjetividad más profunda, sus rasgos psicológicos son un elemento crucial en el desarrollo narrativo, su lucha radica en encontrar sentido en un mundo que se ha alejado de las certezas fundamentales; existe en la permanente incertidumbre. Pero a pesar de su drama existencial, sigue siendo “el hombre”, la encarnación del sujeto universal y de la condición humana posmoderna.

Estos tres teóricos centran su análisis en diferentes aspectos del fenómeno literario. Bloom sitúa su foco en el problema de la autoría y de la construcción del canon literario desde la perspectiva de la intertextualidad y del psicoanálisis aplicado a la literatura. Lukács, por su parte, crea una genealogía histórica sobre la novela, sus diferentes etapas y sus variaciones éticas y estéticas, asumiendo el modelo de un materialismo histórico que determina las relaciones entre el sujeto y el mundo en el que este desarrolla su existencia. Por último, en *El Arco y la lira*, Octavio Paz centra su mirada en la novela moderna latinoamericana y en la figura del héroe dentro de esta. A pesar de sus diferencias, estos tres modelos de interpretación, que han regido como visiones validadas para la lectura, contienen puntos de confluencia. El primero de ellos es la cercanía y confusión que establecen entre autor y personaje literario, proponiendo, de forma implícita, que ambas entidades –real y ficticia—son meros reflejos del uno en el otro, hasta el punto de hacer difícil el establecer cuál es el reflejo y cuál el “modelo”. En el caso de Bloom, el poeta fuerte –Milton— es reflejado por su imagen metafórica en el personaje de Satanás, quien a su vez encarna, en la mirada del autor, al arquetipo del poeta moderno (1997:19). Este tipo de identificación encaja de manera bastante precisa con la que se da en el poema *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, el tercero de los autores que representan la tríada fundamental de la poesía chilena.¹⁴⁸ En *Altazor* se personifica al poeta como ángel caído desde una perspectiva surrealista

¹⁴⁸ *Altazor* es considerado un ejemplo paradigmático del poema vanguardista. “*Altazor* se ciñe al canon de la Vanguardia internacional de una manera tan rigurosa, que el texto es susceptible de ser sometido a exégesis como ejemplo privilegiado de la “tipología de actitudes” vanguardistas que el crítico italiano Renato Poggioli sistematiza en su libro *Teoría dell’ arte d’avanguardia*. Poggioli examina cuatro actitudes sustanciales que en cada poeta o movimiento se presentan con mayor o

y moderna¹⁴⁹. Esta identificación entre poeta y personaje-voz lírica, presente en los tres ejemplos propuestos (*Altazor*, *Canto del macho anciano* y *Canto general*) moldea la imagen estereotípica de lo que es “el poeta”, figura universal que aparece como modélica, normativa y prescriptiva. En el caso de Octavio Paz, existe una lógica que intenta escapar al binomio que establece la representación mimética (realidad/ficción), modelo que entiende la obra literaria como presentación, desde una perspectiva ritual y performativa. Según este argumento, la literatura y la realidad no son dos esferas separadas, sino que a través de la literatura se actualiza la experiencia y también se crea; por lo tanto, la idea de autor [sujeto real], diferenciado del personaje [creación ficcional], queda anulada.

La segunda característica que conecta estas tres propuestas, como ya he mencionado antes, es que todas tienen como modelo arquetípico el género épico y como su figura central al héroe. En relación con esto último, es inevitable preguntarse por qué todos estos teóricos, que proponen análisis literarios con focos tan evidentemente diferentes, inevitablemente parten de la epopeya clásica y del héroe como figura principal ¿Es posible que toda la “gran literatura” —y me baso en los ejemplos que estos autores ofrecen— pueda explicarse usando un solo modelo de referencia? ¿Es posible que la literatura occidental canónica tenga sus bases y principios en las ruinas de una época remota y dorada en la que los hombres eran héroes? Responder a estas preguntas supone adentrarse en los modelos de masculinidad que han dominado los imaginarios de occidente desde su fundación, imaginarios que tienen como punto común una caracterización de lo masculino como poder, fuerza y acción. Estos elementos se suman al deseo de realización de proezas significantes, de trascendencia y de imposición de la propia voluntad a pesar de las consecuencias, puesto

menor énfasis y que a menudo se entreveran: 1. Activismo, 2. Antagonismo, 3. Nihilismo, y 4. Agonismo. Las dos primeras tienen un carácter programático y constituyen la ideología de la Vanguardia; las dos últimas se nutren de elementos irracionales que provienen del instinto destructivo” (Hahn 1991: 12).

¹⁴⁹ “Una de las figuraciones del poeta que más resalta en la lectura y en el recuerdo de *Altazor* es la del poeta elevado, solemne de intención (aunque a veces llega a ser patético, incluso cómico), trascendental, tremendo, tenebrista, rebelde, ególatra, embargado por los grandes temas de la metafísica, que proclama el fin del cristianismo y se debate en la angustia de existir.

Es el poeta que -al inicio del Canto I- se enfrenta al ángel que guarda la entrada del lugar o tiempo de su “primera serenidad” y lo califica antitética, sacrílegamente de “ángel malo”.

Es la figura del sujeto centrado -que reconoce su identidad de sujeto y de sujeto pensante- que hace la pregunta por el fundamento y por la capacidad de conocer la poesía, pero que -en tanto sigue preso en la estructura de la pregunta dirigida a la trascendencia- no es el mismo sujeto que abrirá las dimensiones para una experiencia del (no) fundamento y para la poesía como consumación, como no ser.

La posición de este poeta es elevada, se encuentra en el espacio aéreo, incluso sideral -“la cola de un cometa me azota el rostro”, muy por encima de los acontecimientos de la tierra y desde esta distancia y dominio, en que abarca la totalidad de la historia, proclama el fin del cristianismo” Shopf, Federico. “Lectura de *Altazor*”. *Cyber Humanitatis* 16 (2000) [revista online] disponible en: <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/16/index.html> (04/12/2018)

que más que la vida, el fin último de la historia que narran es el de permanecer, dominar un espacio material e imaginario.

Más allá de las conclusiones a las que se pueda llegar sobre la homogeneidad del canon occidental y su eminente carácter masculino, lo que me parece importante resaltar es el poder que los discursos hegemónicos tienen para replicarse a sí mismos, y de esa forma, imponerse como modelos únicos y universales. Esta clase de dispositivos no solo validan un tipo de discurso literario o una forma específica de sujeto de la enunciación, sino que moldean la forma en que se lee y se interpreta, no solo la literatura, sino también la realidad. Por esta razón, resulta política y estratégicamente necesario para las mujeres, y en general, para todas las minorías desplazadas, cuestionar estos modelos, así como proponer otros imaginarios y formas de interpretación. Cabe cuestionar, antes que nada, la parcialidad de estos discursos; al tiempo que el papel que han jugado en la construcción de los estereotipos de género y en la subsecuente exclusión de las mujeres de los espacios materiales y simbólicos.

Esta necesidad de interrogar al canon y de denunciar sus estructuras jerárquicas y patriarcales ha llevado a la historia de la literatura a impugnar su naturalización y su carácter objetivo, principalmente a partir de dos argumentos. El primero propone que los cánones son históricamente inestables y cambiantes; por más que parezcan eternos en el momento en que son validados, aquello que fue considerado obra maestra en el pasado puede ser cuestionado en otro momento histórico, o simplemente olvidado. En segundo lugar, se ha señalado que los cánones están sujetos a determinaciones sociales, aunque sus defensores intenten argumentar su carácter objetivo y meramente estético, estos están contruidos sobre un corpus determinado de obras que pertenecen a grupos hegemónicos. De esta manera, los textos escritos por miembros de grupos sociales subordinados o marginales, leídos según los códigos hegemónicos, parecerán carecer de una calidad que justifique su inclusión (Pratt, Louise 2000).

3.4. El canon y el feminismo

Dentro de los intentos de cuestionar la objetividad del canon y los mecanismos de exclusión implícitos que este aplica a las subjetividades de las “minorías”, se encuentran los modelos teóricos feministas y de género, los de la crítica literaria latinoamericana, y los modelos post y decoloniales, entre otros. Todas estas propuestas van a presentar críticas que comparten elementos comunes, pues se sitúan en una posición de otredad¹⁵⁰ con respecto a los discursos hegemónicos, una otredad que se encarna en sujetos que formulan enunciados desde el lado “débil” del binomio Uno/Otro(a), y que, por lo tanto, han sido borrados o invisibilizados de los circuitos de recepción y validación.

La situación de marginación de las mujeres, los colectivos LGBTI y los sujetos marcados étnica o culturalmente, trae aparejada una crisis que puede, como ya he descrito antes, expresarse como una ansiedad por la autoría, o más ampliamente por la autoridad, así como una carencia de autodefinición/autodeterminación. Ambas crisis están imbricadas y pueden darse como causa-efecto o de manera simultánea. Tanto en el caso de las mujeres escritoras como en el de los demás colectivos mencionados, podemos ver que estas crisis se manifiestan de manera doble. Por un lado, hacia el exterior, haciendo esfuerzos por deconstruir los discursos que operan desde la centralidad blanca-masculina-heterosexual-burguesa. Por otro, se manifiestan como una lucha interna que se debate por reconocerse en un sistema de significaciones que se han asumido como propias, pero que operan como herramientas de dominación y subyugación¹⁵¹, como he intentado argumentar en el capítulo anterior al hablar de lectora.

A partir de este doble movimiento, la pregunta por “lo propio” surge como inevitable, y nos pone frente a una cuestión básica relativa a las características que diferencian la escritura de las mujeres con respecto a la de los hombres. Desde este punto surgen infinidad de preguntas: ¿existe algo propiamente femenino que se

¹⁵⁰ Al referirme a *otredad* en este contexto, tomo como referencia la idea de *otrización* de Sara Castro-Klaren, quien lo identifica como un proceso que se lleva a cabo a partir de tres aspectos caracterizadores: “Ahora bien, la otrización de las personas implica: 1) que se las diferencie totalmente del colectivo que pone en acto la otrización misma (nosotras somos personas racionales, mientras las otras no lo son: 2) que se las considere ajenas a los beneficios del colectivo que se identifica con una idea única de humanidad (las otras no necesitan de escuelas, hospitales, justicia, respeto porque no se nos parecen) y, finalmente, 3) que se las empuje a consentir con quien, en el propio proceso de otrización, le propone como propio de lo racional, benéfico, justo mediante la imposición, entre otras cosas, una “estética de la conquista”. (2003: 160-161).

¹⁵¹ Para indagar en las problemáticas asociadas a este doble movimiento de resistencia desde una perspectiva poscolonial, véase: Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures*. Routledge, 2003 y Spivak, Gayatri Chakravorti. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” *Orbis Tertius* 3.6 (1998).

refleja en los textos?, ¿es la interpretación la que determina el carácter femenino de una temática o un uso del lenguaje?, ¿por qué es necesario hacer una diferencia entre lo femenino y lo masculino dentro de un texto literario? La respuesta a este tipo de preguntas siempre es peligrosa, pues cabe la posibilidad de formular hipótesis que terminen convertidas en tesis y en prescripciones, o en determinaciones biologicistas sobre la diferencia sexual (Castro-Klaren 2003: 182).

Sin embargo, siempre resulta interesante formular posibles respuestas, aunque sean especulativas, parciales y finalmente solo representen más interrogantes. Mis respuestas, en este caso, se sitúan en un orden extraliterario, pues creo innecesario determinar el carácter femenino de un texto, a menos que se considere la dimensión política del gesto. La necesidad de hacer esos señalamientos solo cobra relevancia en la medida en que sirven para hacer notar que aquello que no se ajusta al imaginario canónico masculino queda fuera de la recepción y de la interpretación y, por ende, termina simplemente NO existiendo. Aquello que no se nombra pierde su carga significativa (Butler 2004). En este sentido, no se trata de buscar lo propiamente femenino, sino de hacer una búsqueda de aquello que es no identificable y desvalorado por los mecanismos hegemónicos de interpretación, de aquello que ha quedado invisible a los ojos de la lectura canónica, que no se incorpora en la construcción simbólica de los referentes culturales y sociales; en otras palabras, hay que nombrar para dar existencia (Butler 2004).

Wolfgang Iser recientemente ha teorizado que “solo podemos hacer que el pensamiento de otro se convierta en un tema absorbente para nosotros mismos en la medida en que el fundamento virtual de nuestra personalidad pueda adaptarse a él” (1974: 293). Anticipándose a dicho pronunciamiento [...] las mujeres que escribían ficción, de manera muy especial, tradujeron estas observaciones en las estructuras de sus historias al invocar el único rasgo que críticos como Iser y Bloom todavía se empeñan tan resueltamente a ignorar: la importancia crucial del sexo del “intérprete” en ese proceso que Nelly Furman ha llamado: la interpretación activa de significado a los significantes formales. (Kolodny 1999: 166).

La teoría literaria feminista ha visto esos elementos “femeninos” no por un simple deseo de crear catálogos de lo propio, sino porque representan elementos que identifican experiencias que no han sido registradas o notadas en los textos y, que, de este modo, no han tenido una significación. Kolodny lo ejemplifica a través del cuento “A Jury of Her Peers” (1917), de Susan Keating Glaspell, en donde la autora excluye al hombre como lector capacitado para descifrar los contenidos de los mensajes de las mujeres:

Glaspell hace que la vecina, Mrs. Hale, y la esposa del alguacil, Mrs. Peters, adviertan, entre otras cosas supuestamente insignificantes de la cocina, restos, poco comunes en una granja, de tareas de cocina que han quedado “a medio hacer” y que denotan una interrupción debida a algo bastante serio. Además, donde los hombres no pudieron descubrir signo alguno de “enojo o sentimientos repentinos” que justificaran un motivo, las mujeres

comprenden las implicaciones que representa “una costura delicada y pareja” que de pronto se desvía, “¡como si hubiera perdido la noción de lo que hacía!”. Finalmente, por supuesto, la fealdad de la casa muestra la tacañería del marido, la estufa vieja y rota, la ropa toda parchada de Minnie Foster –por medio de todas estas cosas las mujeres se dan cuenta con gran inquietud de que la única forma de reconocer el claro significado de lo que están viendo es “¡poniendo a su propia casa en contra de ella!”– [...] Si la ausente Minnie Foster es la “transmisora” o la “remitente” en este esquema, entonces solo las mujeres son “receptoras” o “lectoras” competentes de su “mensaje” ya que solo ellas comparten no solo su contexto (la supuesta insignificancia de las cosas de la cocina) sino también, como resultado, los patrones conceptuales que construyen su mundo. Para aquellos que están fuera de los sistemas compartidos de costura y “tejido de nudos”, de trapos y estufas viejas, con todos sus significados simbólicos, estas cosas pueden parecer triviales, incluso no pertinentes para la significación; pero para aquellas dentro del sistema, estas comprenden la totalidad del mensaje: en este caso, un reordenamiento de quien ha sido asesinado en realidad y cuál el verdadero crimen en el cuento.” (p.168).

Siguiendo esta lógica, lo que se observa es que los contextos o puntos de partida, así como las visiones de mundo o colocación dentro del sistema de jerarquías, establece capacidades diferenciadas de interpretación, principalmente por medio de los procesos de identificación. En este sentido, las mujeres han tenido la necesidad de ser bilingües y aprender los sistemas de interpretación del universo simbólico masculino, además del propio, a pesar de que ambos pueden entrar en grave contradicción¹⁵².

En este esquema, la crítica literaria a los textos masculinos, entre otros privilegios, tiene el de no necesitar pensar en lo que de específicamente masculino hay en ellos. Simplemente se asume que un texto escrito por un hombre es escrito por un hombre, el hecho de que sus contenidos representen una subjetividad masculina, un punto de vista masculino o una estructura textual masculina no es relevante ni despierta el interés teórico, pues es obvio —a menos que ese hombre esté marcado por una diferencia que lo coloque en una posición periférica o marginal—. En el caso de las mujeres, hacer notar la diferencia es hacer notar la ausencia, y hacer notar la ausencia es hacer notar la necesidad de ocupar ese espacio para hacer existir la experiencia propia, la subjetividad propia, las necesidades, las exigencias, etc.¹⁵³

La lectura crítica del canon, por su parte, permite incorporar nuevos modelos de lectura e interpretación que sean capaces de dar cuenta de nuevas subjetividades y visibilizar a quienes han permanecido silenciadas históricamente. Aceptar este desafío implica ir más allá de la simple ampliación del canon, puesto que no

¹⁵² Véase: Capítulo 1, sección 1.2. La lectora.

¹⁵³ A partir de esta idea de que el hombre es esencial y que por ende no contiene marca de género, surgen los estudios sobre masculinidades que cuestionan estas concepciones esencialistas y universalistas con respecto a lo masculino como lo no marcado. Con respecto a este tema, véase: Olavarría, José. "Los estudios sobre masculinidades en América Latina." *Anuario Social y Político de América Latina y el Caribe* 6 (2003): 91-98 y Carabí, Ángels, and Marta Segarra, eds. *Nuevas masculinidades*. Vol. 2. Icaria Editorial, 2000.

basta con la sola inclusión de autoras y autores que representen las minorías excluidas. Tampoco basta con la creación de cánones segregados que reproduzcan las mismas lógicas o se mantengan cerrados al dialogo intertextual. Existe una necesidad de imaginar una lógica fuera del modelo canónico, que incluya, entre otras cosas, nuevas formas de sistematización y relación y valoración. Salir de las lógicas de poder y jerarquía termina siendo una de las mayores dificultades que enfrentan las propuestas de sistematización de los discursos, y los feminismos —a pesar de su espíritu crítico— no han logrado evitar reproducirlas.

El feminismo blanco-burgués o feminismo occidental, así como el feminismo académico han sido duramente criticado por sus prácticas reduccionistas y excluyentes, así como, por definir una sujeto universal del feminismo que construye a sus propias Otras (las étnica o culturalmente diferenciadas, las no heterosexuales, las ancianas, las discapacitadas, las pobres, etc.). Una metodología feminista, idealmente, no debería preocuparse exclusivamente de aquellos rasgos relativos a la diferencia sexo-genérica, sino que debería ser capaz de incorporar otras marcas que crean desigualdad e inferiorizan, marcas que se van yuxtaponiendo en las sujetos y que derivan en que no sea posible hablar de “la mujer” como una identidad cerrada y unitaria; debería ser capaz de hablar de mujeres en plural, entendiendo que cada sujeto es una individualidad compleja que a su vez necesita reconocerse en otras individualidades con las que comparte estas complejidades, o parte de ellas. Así lo han puesto en evidencia la teoría crítica feminista negra y posteriormente la crítica feminista post y decolonial, lesbiana, queer, etc. al denunciar que el feminismo blanco heterosexual del primer mundo ha sido también excluyente y ha reproducido mecanismos de poder y hegemonía con respecto a las mujeres de otras características socioeconómicas, étnicas, lingüísticas, geográficas, afectivo-sexuales, etc.

Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en el texto de Toril Moi, *Teoría literaria feminista* (1989), en donde se hace una revisión crítica de las autoras y escuelas más representativas de la tradición angloamericana, inglesa y francesa, pero donde se excluye de manera consciente lo que la autora llama “la corriente negra” y “lesbiana”, argumentando que “hasta ahora, [1985, momento en que se publica la primera edición de este libro] la crítica feminista lesbiana y/o negra ha presentado exactamente los mismos problemas metodológicos y teóricos que el resto de la crítica feminista angloamericana” (p.95).

El hecho de que Toril Moi agregue un párrafo dentro del capítulo justificando esta exclusión parece ser un gesto de resguardo frente a las potenciales críticas que estas ausencias pudiesen suscitar, o bien, un agregado de último momento en el que recuerda la existencia de estas “corrientes”. El considerar que los “feminismos

marginales” (p.96), como los llama la autora, no aportan nada nuevo a la reflexión metodológica y teórica, es una muestra de la evidente falta de conocimiento y/o interés de Toril Moi por dichas posturas críticas que, entre otros muchos aportes, han reflexionado sobre la necesidad de generar lecturas interseccional como forma de no caer en esencialismos y reduccionismos tanto, por otra parte, muchas de las corrientes “marginales” del feminismo hacen patente la necesidad de no descuidar la relación entre feminismo teórico o académico y activismo. Pero más allá de si los feminismos periféricos aportan o no elementos novedosos a la discusión general, importa señalar que, el simple hecho de plantear los mismos problemas debería constituir una razón suficiente para estar incluidos dentro de la discusión como ejemplos válidos de los temas tratados. Sin embargo, dentro de la discusión de los temas centrales de la teoría literaria feminista no se menciona ninguna autora perteneciente a una minoría étnica o sexual. En este caso, tampoco podría argumentarse la falta de autoras o de textos académicos que justificaran dicha inclusión. La misma Elaine Showalter, autora que es parte de las autoras compiladas por Moi, en su famoso ensayo “Feminist Criticism in the Wilderness” (1981), hace explícitas menciones a artículos y autoras que abordan tanto la crítica al feminismo hegemónico como la literatura de mujeres de color (p.180). Este ejemplo, demuestra que, dentro de la teoría literaria feminista solo las autoras blancas pueden hablar por todas, pero las autoras “marcadas” por su origen étnico-cultural o por sus opciones no heterosexuales —retomando las exclusiones explícitas que hace Toril Moi— solo pueden hablar por el grupo “marginal” al que pertenecen y, en ningún caso, representar una visión que englobe, entre otros, el pensamiento de los feminismos occidentales blancos.

De esta forma, vemos cómo dentro del propio feminismo se establecen corrientes principales que representan, según la visión de autoras como Toril Moi, las problemáticas generales de toda la literatura de mujeres, y otras corrientes “marginales” que solo sería una variante temática o un ejemplo de otredades, excepciones, casos de los sistemas periféricos

Pero más allá de centrarme en los errores cometidos y en las críticas, me gustaría pensar en los aportes de los feminismos y de las mujeres que no se identifican como feministas, pero que han trabajado activamente por mejorar o visibilizar las condiciones materiales y simbólicas de las mujeres y de otras minorías. También quiero detenerme para reflexionar sobre las figuraciones teóricas, que hoy me permiten leer e interpretar las producciones discursivas de las mujeres de una forma completamente nueva y significativa para comenzar a leer nuestras propias historias y ficciones.

Una de estas reflexiones surge a partir del ensayo de Darcie Doll, “Escritura/literatura de mujeres: crítica feminista, canon y genealogías” (2002). En este texto, la autora analiza el canon y la crítica literaria en relación con las producciones discursivas de las mujeres escritoras en Chile. Así señala que, a partir de la década del 80, se puede observar un contingente de autoras y trabajos que se autodefinen como feministas y que configuran un corpus significativo, planteando dos problemas centrales de estudio definatorios para el desarrollo posterior de este tipo de discurso: “A. La reflexión sobre su objeto de estudio: la diferencia de la escritura femenina y/o discursos producidos por mujeres, y, B. La reflexión crítica acerca del canon literario y discursivo y las instituciones hegemónicas tradicionales que lo sostienen” (p.84). Con respecto a estos dos ejes que, estructuran la reflexión crítica sobre los discursos literarios de las mujeres chilenas, Darcie Doll puntualiza que, una de las primeras cosas que se pueden constatar al estudiar estos textos literarios es que existen de manera aislada y “sin haber sido puestos en diálogo con los textos escritos por varones (aspecto obvio pero que puede ser peligrosamente olvidado)” (p.84). Este primer diagnóstico que hace Doll es coherente y queda reforzado en las estadísticas que presento en el capítulo 1, en particular los indicadores que demuestran la escasez de artículos académicos que hagan lecturas comparadas entre textos de hombres y mujeres poetas (sección 1.3.1). Estas estadísticas reflejan que, de un total de 952 artículos y notas, aparecidas entre 1970 y 2015, de los cuales 228 son sobre poesía chilena, solo existen 6 artículos en donde se hace una lectura comparada que pongan en relación obras escritas por hombres y mujeres, lo que equivale a un 2,6% del total de textos sobre poesía chilena publicados en la revista.¹⁵⁴

Esta primera constatación resulta clave para hacernos una idea de la exclusión que han sufrido las autoras, de la separación que se hace entre textos poéticos escritos por mujeres y hombres. No se trabajan en conjuntos, lo que indica que no se consideran como parte de la misma categoría. Asimismo, se observa que, en las antologías, muchos de los compiladores y teóricos optan por incluir una sección o apéndice de escrituras femeninas o de mujeres separada del corpus general que funciona como cajón de sastre, en donde estas se incluyen sin poner atención a sus características particulares. Esta estrategia parece cumplir con la necesidad de incluirlas, sin tener que hacer un trabajo de análisis o sin cuestionar las categorías existentes.

Estas prácticas desde una perspectiva feminista son evidentes signos de una diferenciación peyorativa y, desde todos los ángulos, son insuficientes. Aun en el caso de ampliarse la inclusión de las escritoras bajo este tipo de lógica, el entramado que se ha creado para sistematizar y valorar la literatura chilena se articula

¹⁵⁴ Ver: cuadros estadísticos Cap. 1, apartado 1.3.1.

exclusivamente a partir de las obras poéticas de los autores y textos escritos por ellos, por lo que los textos escritos por mujeres nunca podrían ser realmente incluidos, a menos que se reelaboraran las categorías y las estructuras internas de este sistema cerrado, así como las periodizaciones que se aplican. Las teóricas feministas y aquellas con una preocupación por las escrituras de las mujeres en Chile han reflexionado ampliamente sobre las posibles alternativas al canon, sus propuestas pueden resumirse en tres líneas de acción principales: “a) una apertura del canon para que refleje la pluralidad sociocultural; b) la destrucción de ese canon y su sustitución por cánones locales, parciales, que representen únicamente a los miembros de alguna comunidad específica; y, c) la radical supresión de todo canon” (p.85). Darcie Doll, señala que la crítica feminista chilena se ha inclinado en su mayoría por la alternativa que propone una apertura del canon “siempre y cuando no signifique la pretensión de insertar los textos de mujeres en un canon ya determinado sin transformar sus códigos. Para nosotros, un aspecto central de esta postura radica en que los corpus y genealogías han de pensarse siempre en diálogo” (p.85).

Dentro de esta línea de pensamiento se sitúan Eliana Ortega y Raquel Olea, cuyas reflexiones resultan relevantes a la hora de pensar las estrategias para la inclusión de las escrituras de mujeres dentro de las dinámicas culturales en Chile. Ambas autoras proponen una ampliación del canon. Así, Eliana Ortega distingue una operación que se compone de dos etapas: la primera recupera autoras y obras, con el propósito de definir un canon o genealogía específica, desde donde, generar un diálogo sobre las diferencias y la necesidad de cambios dentro de las estructuras canónicas masculinas (generales); y la segunda etapa, en donde el resultado de este trabajo pueda negociar los espacios y paradigmas con herramientas y propuestas, pero, más importante aún, con un corpus textual (literario y crítico) amplio y definido. Raquel Olea, asimismo, también subraya la necesidad de recuperar o construir una tradición de mujeres que se ha invisibilizado, aunque indica que no podemos pensar esta tradición “en un afuera desinstalado del corpus dominante” (1998: 36).

Si bien ambas teóricas van a converger en la necesidad de un trabajo de recopilación, reconstrucción y creación de un corpus textual y una genealogía propia de escrituras de mujeres, existen matices en sus propuestas. Personalmente, y después del proceso de recolección y lectura de materiales, tanto de las poetisas chilenas como de la recepción crítica que han tenido, así como de los aparatos teóricos desde donde construyo mi discurso, considero que la idea de intervenir el canon masculino no debería ser la estrategia principal para traer las escrituras de las mujeres chilenas al plano de visibilidad.

El canon masculino está tan fuertemente sustentado por un entramado social y cultural dentro del cual es coherente, que las intervenciones que puedan hacerse desde los márgenes son insuficientes y, en caso de ser efectivas, requieren de muchísimo tiempo y de un esfuerzo desproporcionado. Creo que los esfuerzos deberían centrarse en la primera etapa de la estrategia propuesta por Eliana Ortega: la de recuperar las escrituras y trabajar sobre estas, con el fin de crear un cuerpo textual contundente que sea capaz de generar diálogo, continuidades y rupturas dentro del canon hegemónico, interviniendo desde su propio lugar. También entiendo que las escrituras poéticas de las mujeres deberían apostar por mantenerse fuera del canon y hacer el esfuerzo por urdir un tejido genealógico, pues como sugiere Diana Bellessi: “Las mujeres insistimos en la profunda necesidad de constituir una genealogía, de mirarnos en una galería de mujeres. Porque, antes de pasar a la universalidad del género humano, es necesario tener rostro en el espejo” (ctd. por: Castillo, Darcie Doll 2002: 87).

El concepto de genealogía, frente al de canon, tiene una particularidad que resulta tremendamente productiva a la hora de trabajar las escrituras literarias de las mujeres, y es que, además de crear un sistema de relaciones y afinidades, posibilita construir subjetividades históricas, sociales, culturales y afectivas.

Desde una perspectiva feminista, debemos indagar en el pasado propio, no para asumir el modelo evolucionista del “desarrollo” literario tradicional, ese modo de tomar el ahora como único lugar real, como la autoridad máxima. El hurgar en el pasado significa más bien, abordar la diferencia del pasado y en este sentido el estudio de la escritura del pasado (dentro de las condiciones de su producción) altera el énfasis autocrático del sujeto en el presente. El pasado no conforma y en ese proceso constante de re-conocimiento que conlleva entender el sentido cambiante de las imágenes, muchas críticas feministas se han abocado al trabajo de leer a mujeres que han permanecido relegadas de los cánones oficiales; otras han re-leído a las “grandes excepciones”, figuras pioneras, madres fundadoras. Todas ellas, tratan de establecer una genealogía para las mujeres, para que vean su voz unida a la de otras, como advierte Diana Bellessi: “Las mujeres insistimos en la profunda necesidad de construir una genealogía, de mirarnos en una galería de mujeres, Porque, antes de pasar a la universalidad del género humano, es necesario tener rostro en el espejo”. Va tomando forma esta nueva forma de hacer historia, de conocernos en la historia. Rosario Castellanos abrió muchos caminos; ella nos explicaba por qué Virginia Woolf se regocijaba leyendo a las Brontë, a Jane Austen, y a tantas otras; dice Castellanos: “Si Virginia Woolf las evoca no es por mera simpatía, no es para comparar soledades, rechazar burlas, escándalos, es, fundamentalmente, por sentido de la tradición y porque si les es preciso conocerse y situarse en tanto escritora tiene que medir a quienes le antecedieron. Nadie es demasiado insignificante como para que no solicite la valoración. Hay que entender el pasado como una preparación para el futuro”. Como se puede apreciar convergen ideas, las palabras que resumen la necesidad de una genealogía, aunque proceden de diferentes tiempos, de diferentes lugares.” (Ortega, Eliana 1996: 25-26).

El enfoque genealógico también permite revalorar y visibilizar los materiales y contenidos que han sido deslegitimados por la “gran cultura”, entre los que podemos encontrar aquellos relacionados con la memoria, los sentimientos, las experiencias cotidianas, así como con las prácticas culturales que se realizan en los espacios populares, en los espacios privados o en los espacios no cultos. Un ejemplo de ello son las prácticas

relativas a las funciones de cuidados (preparación de alimentos, cuidado de niños/as y personas dependientes, labores domésticas, economía familiar o comunal, educación en costumbres y valores, medicina tradicional, tradiciones orales o populares, etc.). Estos materiales y contenidos, que históricamente han sido propios de las mujeres y de los colectivos marginalizados, y que han estado muy presentes en las discursividades de las mujeres escritoras latinoamericanas “determinan quién tiene acceso al saber, quién puede producirlo, qué valoraciones rigen su transmisión, desde qué instituciones se producen los discursos, cuál es el criterio de legitimidad, cuáles son los condicionantes sociohistóricos, etc.” (Rodríguez Magda, Rosa María 1997).

No obstante, la existencia de estos contenidos es frágil, ya que no son conservados y registrados dentro de un marco institucional que los proteja y los valide. Estos materiales frágiles, a los que ya hice mención en el segundo capítulo, son la clave para poder construir una historia de las mujeres escritoras, poetisas en este caso, y deberían ser tomados en consideración como relevantes y válidos dentro de la investigación académica y en las reflexiones sobre las escritoras y sus obras.

Otra de las propuestas que, desde teoría literaria feminista proveniente del mundo hispanohablante, nos propone reflexionar sobre el canon literario es la de Noni Benegas. Benegas propone en su libro *Ellas tienen la palabra: mujeres y escritura* (2017) que una de las formas de analizar la falta de validación e invisibilización de las escritoras es remontarnos a la constitución del campo literario nacional –en su caso, el español–, con el objetivo de definir cuáles han sido las lógicas que operan en estas exclusiones y cómo estas se van consolidando dentro de un tejido cultural y social. En este sentido, la autora va a puntualizar que el romanticismo, movimiento literario predominante en la época de la conformación del campo literario español, va a cumplir un doble rol determinante para el posterior desarrollo de las literaturas de mujeres en el país. Este permitirá la apertura del discurso literario hacia temas relacionados con las emociones y sentimientos, así como con la naturaleza y el espíritu, que permitieron que las mujeres y sus textos tuvieran un lugar legitimado; y por otro, fomentará la caracterización de la literatura escrita por mujeres como sentimental y lacrimógena, asociada a la connotación negativa “entre risible y patética de la poetisa” (p.123).

La lectura que hace Noni Benegas me ha permitido vislumbrar algunas perspectivas de análisis que, a pesar de parecer obvias, no había considerado. La primera es la importancia de las figuras menores dentro del canon, y cómo en el caso de las mujeres estas tienden a desaparecer completamente de la escena una vez que la vigencia de su momento específico pasa. Estas figuras menores no son objeto de registro, sus textos

no se estudian, sus libros rara vez pasan de una primera edición, tienen poca o nula atención de la crítica periodística, etc. Sin embargo, estas figuras, entre las que probablemente haya más de alguna de notable calidad, tienen un rol significativo, pues conforman la escena literaria femenina. Son presencias que, a pesar de no tener una obra excepcional, mantienen la escena viva y contribuyen a engrosar el repertorio de imágenes, temas, usos de lenguaje, vocabulario, etc. siendo necesarias para diseñar sistemas de interpretación, corrientes estéticas o movimientos literarios. Así como un sistema solar no está compuesto solamente por el sol, sino que son necesarios los cuerpos celestes que lo orbitan, un sistema literario no puede existir si solo existe una gran figura solitaria en el centro, ya que la definición misma de sistema requiere de las relaciones entre distintos elementos. Esta propuesta de Noni Benegas me parece clave, ya que muchas veces el interés de la crítica se centra en las grandes figuras, ignorando y borrando de la historia a las menores, lo que inevitablemente hace que estas grandes aparezcan como excepciones solitarias, fuera de una historia literaria o un contexto discursivo.

La segunda reflexión que ofrece Noni Benegas es la “división” entre las poetas que rompen con el estereotipo de la escritura de mujeres “sentimental” y “edulcorada” asignado por la hegemonía masculina, y aquellas que no se atreven y permanecen dentro de estas lógicas aceptables. Estas últimas son descritas por la autora de la siguiente manera:

Para estas era más importante mantener el respeto de sus contemporáneos, que atreverse como urgía Ángela Figueroa, a dejar de ser modosas. Ignoraban la trampa en que caían al seguir las coordenadas de su época, para mantenerse dentro de las convenciones. Pues si bien eran respetadas como “mujeres”, se las despreciaba como escritoras. Por aquello de adaptarse a los términos del deseo masculino, dejarse persuadir por él y dar su consentimiento, muchas poetas se construyeron a sí misma en el poema, según la expectativa masculina de lo que debería ser una mujer (p.137).

En este caso, vemos cómo las poetas que se mantienen dentro del marco de expectativas que establece la visión masculina sobre lo que *es* y *debe ser* la poesía femenina, refuerzan los estereotipos de género. Juan Villegas, en la introducción a su libro *Antología de la nueva poesía femenina chilena* (1985) analiza este mismo fenómeno, profundizando en las causas que pueden explicar la insistencia de muchas poetas en mantenerse fieles a los códigos estéticos y programáticos que la cultura masculina les ha impuesto. En este sentido, señala que las mujeres que escriben poesía se encuentran en la necesidad de utilizar el código poético masculino, producido y acuñado para expresar sentimientos y visiones de mundo desde la perspectiva del hombre. Destaca, además, que la apabullante presencia de estos códigos en la cultura tiene importantes consecuencias en el quehacer poético de las mujeres, al menos en tres aspectos:

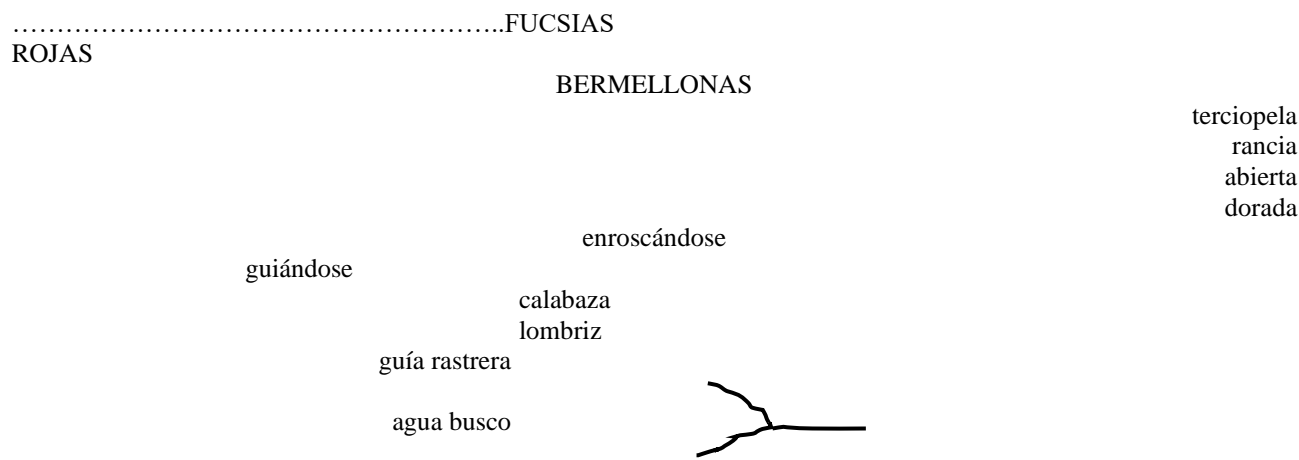
1. En la imagen de las mujeres dentro de la poesía, creada predominantemente por hombres. El peligro es que la mujer que escribe poesía, en su necesidad de utilizar el código poético masculino, adecue la imagen de sí misma a la de la tradición retórica.
2. En el lenguaje poético, esto se refiere a que existe un set de imágenes y usos del lenguaje que tienen una carga específica dentro de la tradición poética masculina, siendo extremadamente difícil utilizar las mismas palabras o imágenes sin evocar los significados tradicionalmente fijados por la imaginación poética masculina. De esta forma, la mujer poeta debe trabajar de manera especialmente consciente el uso que hace del lenguaje para ser capaz de escapar a las connotaciones androcéntricas, para recuperarlo para su propia creación de poética y de visión de mundo.
3. La carencia de un lenguaje acuñado por la tradición poética para poner de manifiesto la percepción femenina. Esto sería la contracara del punto anterior, ya que, al mismo tiempo que existe una superabundancia de lenguaje poético de tradición masculina, que hace difícil el desmarcarse de las connotaciones tradicionales y fijadas culturalmente, no existe un repertorio de imágenes y lenguajes poéticos que den cuenta de las experiencias y subjetividades específicamente femeninas (p. 16-17).

El análisis de Villegas plantea algunos de los problemas sobre los que he tratado de pensar en el primer capítulo. Sin embargo, creo que el segundo y el tercer punto han sido reflexiones especialmente importantes para las poetisas chilenas a partir de la década de los 80, en donde la necesidad de plantarse políticamente frente al poder patriarcal, tanto desde la perspectiva feminista como desde la oposición militante al régimen militar, hacía esencial una revisión profunda del lenguaje y una desarticulación de las connotaciones oficialistas, que a través del monopolio de los discursos se apoderó de las imágenes y los símbolos. Esta preocupación radical por comunicar fuera de los códigos usados por el poder hegemónico (autoritario, antidemocrático, marcial, patriarcal y capitalista), queda expresada en la gran mayoría de la obra poética que surge en la década de los 80. Las poetisas de la Generación del 80 textualizaron un deseo colectivo de instalarse desde la ruptura. Este es uno de los legados fundamentales que puede rastrearse en las propuestas poéticas de las mujeres de las generaciones posteriores, aunque con ciertas discontinuidades.

Un ejemplo esclarecedor de este tipo de procedimiento formal y militante, que se da de forma sistemática en la década de los 80, es el llevado a cabo por Soledad Fariña en *El primer libro* (1985). Como afirma Raquel

Olea en el prólogo de la segunda edición (1991): “esta poesía da cuenta del proceso de gestación y emergencia de la palabra: desde la nada, desde antes de toda escritura y todo signo" (s/n); y a su vez, confirma el propio anverso de este gesto creador, el acto de borrar: "Como revés del gesto que propone otra escritura se marca el acto de borrar, de revertir los sentidos construidos desde una tradición literaria y simbólica que este texto propone desarticular en una escritura programáticamente interrogatoria" (Fariña 1985: 9). Pero Soledad Fariña no solo se sitúa en la pregunta inaugural por el lenguaje y su borradura: “Había que pintar el primer libro, pero cuál pintar cuál primer” (p.9), sino que, además, propone una articulación en donde el lenguaje está definido por su capacidad de rebasar lo estrictamente lingüístico, explorando sus posibilidades pictográficas y orgánicas, conectándose, de esta forma, con los pueblos ancestrales, con la dimensión femenina y con lo primario-primigenio, rescatando la dimensión simbólica y ritual de la palabra. En la propuesta de Fariña el cuerpo va a ser significante y comunicante, productor de sentidos y medio de expresión material de la escritura, así como soporte de los mensajes. En el texto, la autora deconstruye el lenguaje hegemónico y propone un origen nuevo en el que se incluyen lo femenino y lo feminizado, que opera desde lo multimedial, transgrediendo las lógicas estrictas y funcionalistas, no solo en un intento de pintar “el primer libro”, sino un intento de parir un lenguaje nuevo: “Mirar el hueco entonces —pobres humores grises y taimados—, detener el impulso, volcarse al agujero: hay un rojo que brama por estallar — aún no es tiempo, aún no es tiempo” (p.11).

En la segunda parte del libro, la voz de la hablante se transforma para dar cabida a una multitud de voces que se mezclan y se atropellan dentro del texto, en un fluido caótico, colectivo y simultáneo, que ni siquiera respeta la linealidad del texto escrito.



(Fariña, Soledad. El Primer Libro 1985: p.27)

Estos procedimientos estéticos inauguran una búsqueda consciente por rearticular un lenguaje posible, que sea vehículo viable para la comunicación de ciertas experiencias y universos que están fuera de las centralidades dominantes. Este tipo de exploración no es exclusiva de la poesía chilena, por supuesto, y Hélène Cixous en *La risa de la Medusa* (1995)¹⁵⁵ nos introduce en una textualidad en la que tanto la forma como el contenido desafían el logocentrismo patriarcal imperante en la cultura, preguntándose sobre “¿dónde tiene lugar la diferencia en la escritura? Si existe diferencia, radica en los modos del gasto, de la valoración de lo propio, en la manera de pensar lo no-mismo” (p.47). A esta pregunta propone una respuesta que instala la posibilidad de un lenguaje diferente, femenino, desde el que se rompe con la lógica binaria, falocéntrica y jerarquizada del imperio masculino de lo mismo:

Ella sola se atreve y quiere conocer desde dentro, donde ella, la excluida, no ha dejado de oír el eco del pre-lenguaje. Deja hablar la otra lengua de las mil lenguas, que no conoce ni el muro ni la muerte. No le niega nada a la vida. Su lengua no contiene, transporta; no retiene, hace posible. Su enunciación es ambigua -la maravilla de ser varias-, no se defiende de sus desconocidas de las que se sorprende percibiéndose ser, gozando de su don de alterabilidad. Soy carne espaciosa que canta: (Fariña) en la que se injerta nadie sabe que yo (femenino, masculino) más o menos humano, pero, ante todo, vivo por su transformación” (p.49).

Soledad Fariña se hace eco de esta invitación de Cixous y se compromete en una práctica escritural que desborda las lógicas racionales del texto y lo trasciende, haciéndolo carne, materia, múltiple, fragmentario, pero total. Esta conciencia sobre la necesidad política de buscar formas expresivas y estéticas más allá del logocentrismo, que sean capaces de estimular la exploración de formas de lenguaje que excedan el propio texto, va a ser tremendamente productiva para la creación de repertorios poéticos femeninos. Tanto Soledad Fariña como otras poetisas de la Generación del 80 logran a través de sus propuestas textuales inaugurar nuevos lenguajes posibles, desarticular el lenguaje para ubicarse en las ruinas de este, saturar los signos hasta desbordarlos y lograr su vaciamiento, generar un cuerpo poético de una ambigüedad radical que se apropia de los signos a través de la ironía y el absurdo, etc.

Volviendo a la división propuesta por Noni Benegas, entre poetisas rupturistas y las que se mantienen dentro de los códigos tradicionales de “lo femenino”, me parece necesario hacer una acotación o, más bien, un llamado de cautela con respecto a desatender la lectura de aquellas poéticas que se han mantenido dentro de los formatos y temas tradicionales, ya que estas, incluso desde una posición conservadora, dejan filtrar ciertos contenidos que en una lectura atenta pueden revelar subjetividades más transgresoras de lo que se

¹⁵⁵ Primera edición en castellano. Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Vol. 88. Anthropos Editorial, 1995.

evidencia en una primera lectura, De igual forma, existen autoras que han sido leídas como conservadoras por la crítica masculina, que han quedado marcadas por estas etiquetas a causa de las interpretaciones superficiales o por análisis parciales de sus obras. Una vez más, vemos que este es el caso de Mistral, a quien se consideró durante un largo tiempo una poeta de rondas y poemas dedicados a la infancia, dejando fuera de los análisis y menciones a su obra más rupturista y desafiante.

Entre las autoras que se encuentran temporalmente situadas en el período que me interesa registrar en esta investigación, vemos que existe una cantidad importante que la crítica ha reseñado poniendo énfasis en atributos considerados “femeninos”, incluso recurriendo a lecturas rebuscadas o tremendamente sesgadas. Lo podemos observar en el siguiente fragmento:

[...] es necesario reconocer en esta poetisa un armonioso talento para obtener brillo y contenido de las cosas simples. Sus cantos a la sal, al mimbre, a la lluvia, la luz y el aire, al algodón y a la nieve están preñados de ternura e irradian juicios y nos acercan a la grandeza que no solemos ver en el entorno. Su voz toca acertadamente la Naturaleza y la devela. (Rosasco, José Luis. Reseña al libro *Júbilo por la sombra* de Elisa de Paut. Revista Qué Pasa, Santiago de Chile. 01/05/1980).

En esta reseña, el autor hace uso de todos los tópicos asociados a la escritura femenina: la simpleza y la armonía, que son elementos de la belleza ornamental, pero que están lejos de describir la potencia de una obra escritural seria; la ternura y la preñez, dos características asociadas exclusivamente a lo femenino; la presencia de la naturaleza y la sensibilidad de la poeta para cantarla, etc. Para Fontdevila, “su predisposición a la ‘sensación’, la ‘sensibilidad’, ‘la intuición’ o ‘el instinto’ está al servicio una vez más de su identificación con el ámbito inferiorizado de la naturaleza, de su *desautorización* y de la consiguiente *desartificación* de sus escritos” (Pérez Fontdevila 2019: 39). Teniendo en cuenta la reseña citada, podríamos pensar que la obra de Paut es de una dulzura domesticada casi intragable, producto de una sensibilidad espontánea y naif y que, además, es igual a la obra de otras muchas escritoras a las que se caracteriza usando casi los mismos elementos, como queda en evidencia en esta otra nota, esta sobre la poeta Dolores Pincheira. En este caso habría que sumar el tono condescendiente y paternalista del crítico, así como la caracterización que hace de la autora, que es retratada como eminentemente complaciente con los lectores y poco trascendente:

Se canta a la naturaleza y a los sentimientos que provoca, se canta a la vida íntima, al sosiego, a la ternura, con vocabulario lleno de claridad, de muy espontánea vibración. Se canta, en suma, sin analizar lo que se canta. (...) Una mujer de limpia, afable naturaleza, busca entre sus lectores un cordial asentimiento. Y no puede sentir que no lo tiene. (...) así pues, a la belleza sosegada, pura de estas alabanzas a la tierra, no se la juzgue según normas que

no le corresponden. Dolores Pincheira entre en nuestra literatura con paso que no pesa, ni hace ruido. (Del Solar, Hernán. "Dolores Pincheira, *Apología de la tierra*", *La Discusión*. feb. 22, 1969, p.3).

Estos dos ejemplos son solo una muestra de la manera en que los críticos presentan los trabajos de las poetisas, asimilándolas a unos parámetros de interpretación sumamente limitados, sin dar cuenta de aspectos diferenciadores; muy por el contrario, se las encasilla dentro los escasos recursos que la crítica androcéntrica maneja para describir las poéticas de las mujeres. Bajo estas evidencias, es fácil entender por qué muchas de las poetisas son asociadas con un tipo de poesía que, en el mejor de los casos, está bien escrita y es "bella", pero que no propone ninguna ruptura ni novedad, como así lo señala explícitamente Hernán del Solar en su reseña a Dolores Pincheira: "De principio a fin del poema —como en el resto del libro— no hay metáforas innovadoras, ritmos nuevos, formas inusitadas (...) Ningún alarde de cambio, ningún intento retador de bruscas mudanzas". (Del Solar 1969: 3)

Es por esta razón, que resulta fundamental para la crítica literaria feminista volver sobre estas autoras y leerlas con herramientas que permitan desmarcarlas de estos estereotipos caducos, valorando sus diferencias, haciendo un ejercicio de interpretación desprejuiciado, y poniendo en valor elementos que para la crítica de la época eran irrelevantes o invisibles. En el caso de estas dos autoras, por ejemplo, al leer su obra podemos descubrir una continuidad importante con tópicos que han sido trabajados en extenso por las mujeres escritoras en Chile, no solo en poesía, sino también en narrativa, con especial énfasis en aquellas poetisas de provincia. Tópicos como la vida campesina y rural, la naturaleza, una religiosidad popular que incorpora elementos mágicos, místicos y paganos formar parte de sus obras. Una poesía que podría identificarse con la corriente sureña de la poesía lárca¹⁵⁶, tan estudiada y apreciada cuando es cultivada por

¹⁵⁶“Los antologadores e historiadores de la poesía chilena contemporánea han incluido entre sus clasificaciones la noción de “poesía lárca”, para referirse a un momento de la poesía de mediados del siglo XX que surge con Jorge Teillier (1935-1996) y que agrupa a autores como Efraín Barquero, Rolando Cárdenas, Jaime Quezada y Omar Lara, entre otros.

De dicha “tendencia poética”, Teillier habría sido su exponente más representativo —su “fundador”, su “promotor”, “uno de los impulsores”—, lo que supone la existencia fáctica de un movimiento, que para algunos de los críticos existiría con anterioridad al momento en que Teillier escribe “Los poetas de los lares” (1965). En otras palabras, “Los poetas de los lares” describe y sistematiza teóricamente lo que ya era una realidad, o mejor, constituye una suerte de “manifiesto” de esta “agrupación lárca”.

[...]

Como señala Teillier en el artículo “Los poetas de los lares” (1965), recoge el término “lárco” de una carta que R. M. Rilke envió a Witold Hulewicz el 13 de noviembre de 1925:

Aún para nuestros abuelos había una “casa”, “una fuente”, una torre para ellos familiar, más aún, su propia ropa, su abrigo: infinitamente más, infinitamente más familiar; casi todas las cosas eran recipientes en que encontraban lo humano y en que ahorraban lo humano. Ahora, llegan de América vacías cosas indiferentes, pseudo cosas, trampas de la vida... Una casa, en la mente americana, una manzana o una vid americanas no tienen nada en común con la casa, la fruta, el racimo, en que habían

los poetas, pero desestimada en el caso de las mujeres, juzgándola en este último supuesto como intrascendente¹⁵⁷. Por otra parte, encontramos que, en la crítica literaria anterior a la década de los 80, existe una tendencia a evadir las referencias al erotismo presente en los textos escritos por mujeres, enmascarándolo de romanticismo, lo que supone una negación del deseo femenino expreso y una simplificación de sus contenidos rupturistas.

Es el caso de Elisa de Paut, quien escribe: “Soy la gleba fecunda, arca de la simiente / la madre inmarcesible, la dúctil paciencia. / En mi predio baldío, yo almacenaba gemas. / y tu nube indecisa, me tembló las raíces.” (*Incierta primavera*, 1972). El crítico Marino Muñoz Lagos señala con relación a este texto: “La poesía de Elisa de Paut es cautivamente sencilla y elocuente, plena de un lenguaje coloquial que ennoblece su mundo amoroso” (“Prensa Austral”, 17/05/1991, p.6). Esta brevísima caracterización que me obliga a preguntarme si el crítico realmente ha leído el texto, no solamente por el ocultamiento de la dimensión erótica y sensual del poema, sino por la descripción que hace del él, caracterizándolo como sencillo y coloquial. Sinceramente, ¿es posible considerar coloquial una frase como “la madre inmarcesible, la dúctil paciencia”? Planteo estas ideas porque considero que existen poetas que sobresalen por su tremendo talento, por las aportaciones irrefutables de su obra a la literatura y a la reflexión sobre el lenguaje, sobre los sujetos líricos y de enunciación; como existen mujeres que con sus prácticas poéticas y vitales abrieron espacios a las mujeres que las siguieron, que fueron determinantes en la configuración de una constelación de mujeres escritoras en Chile, y otras, que se mantuvieron en la retaguardia, sin proponer ningún quiebre sustantivo o aportación meritoria, como sucede de manera general.

Sin embargo, creo relevante dar una segunda mirada a estas poetas menores, ya que, como señalo anteriormente, han sido, en la mayoría de los casos olvidadas por la crítica o leídas de forma superficial. Vale la pena volver sobre estas obras y prestarles atención, no con la intención de encontrar alguna revelación literaria, sino para reconstruir una escena de mujeres poetas. Escena que se constituye tanto por quienes tuvieron importancia literaria, como por aquellas que trabajaron arduamente como promotoras culturales,

penetrado la esperanza y el ensimismamiento de nuestros antepasados... Las cosas vividas y animadas, las cosas que comparten nuestro saber, decaen y no pueden ya ser sustituidas. Nosotros somos quizá los últimos que han conocido todavía semejantes cosas. En nosotros está la responsabilidad, no solo de conservar su recuerdo (esto sería poco e inseguro), sino su valor humano y láríco (“Láríco” en sentido de las divinidades del hogar, los “lares”). (Traverso, Ana 2004: 253-265)

¹⁵⁷ Cabe mencionar que no existe ninguna poeta que haya sido considerada por la crítica literaria como perteneciente a esta corriente poética.

como por ejemplo Mila Oyarzún (hermana de Dolores Pincheira) o Patricia Morgan¹⁵⁸, quienes fueron destacadas activistas; la primera no solo en el ámbito de la cultura, sino también en el de los derechos humanos; y la segunda, como defensora de los derechos de las mujeres, y promotora cultural y de actividades relacionadas con el acceso igualitario de los niños y niñas de escasos recursos a la cultura. Estos ejemplos, nos demuestran que muchas de las poetisas que han pasado al olvido fueron, además de escritoras, luchadoras constantes en diversas causas sociales y colaboradoras activas en los círculos literarios e intelectuales de su época. No obstante, hoy en día existen escasas fuentes documentales accesibles en donde quede registrado este desempeño y los aportes que estas mujeres hicieron en diversos ámbitos culturales y sociales.

La historia de las mujeres, como ya sabemos de sobra, ha sido obviada por los discursos oficiales y ha quedado poquísimos registros de ella. Mucha de la información que he logrado recopilar sobre autoras como las antes mencionadas, Mila Oyarzún y Patricia Morgan, proviene de blogs y páginas webs creadas por personas individuales que han considerado importante consignar y poner a disposición la información relativa a ciertas autoras invisibilizadas. Asimismo, son el esfuerzo individual de las propias autoras, familiares o amigos/as que han querido mantener vigente el legado escritural y vivencial de alguna poeta.

Este tipo de fuentes presentan una serie de problemas a la hora de hacer una investigación académica. El primero de ellos es que, al ser iniciativas individuales, su continuidad no está asegurada; principalmente por el riesgo de que información relevante desaparezca en cualquier momento, como sucedió con la plataforma [Sic] *Poesía chilena del XX*, que deja de existir en espacio virtual al ser víctima de un hackeo en el año 2017. Con la inhabilitación de esta plataforma dejó de estar disponible una enorme cantidad de material crítico y literario. Otro de los problemas es que mucha de la información que se puede obtener de estas fuentes no

¹⁵⁸ Marta Herrera Palacios (Patricia Morgan) 1902 - 1978. Fue delegada de Chile para la Comisión Interamericana de Mujeres 1956 -1960; en 1977 era directora de la Sociedad de Escritores de Chile y de la sección cultural de la UNESCO; tuvo cargos diplomáticos en Estados Unidos, México y Colombia; formó parte de los centros binacionales y de investigación folclórica; fue miembro del Pen Club Chile y del Grupo Fuego de la Poesía; fundó y dirigió la Compañía de cuentos infantiles (teatro); en 1973 publica la antología de su obra poética *Una puerta a la luz*, se incluyen en este volumen reseñas críticas de su obra escritas por: Gabriela Mistral, Alone, Joaquín Edward Bello, Carlos Rene Correa, Juana Ibarburu, entre otros, lo que da cuenta de una presencia destacada y notoria dentro de un círculo literario de primer orden, tanto nacional como internacional. Formó parte de la antología *19 poetisas del cenáculo de poesía*. Otros de sus libros de poesía son: *Fata Morgana* (1936); *Inquietud del silencio* (1938); *Viaje de luz* (1944); y *Torrente inmóvil* (1953); y las obras de teatro *Búscame entre las estrellas* (1946) y *La tarde llega callada* (1947). Esta información ha sido recopilada de diversas fuentes dispersas: Poetas siglo XXI, Patricia Morgan. <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2014/05/patricia-morgan-11723.html> ; Archivo de Referencias Críticas, Biblioteca Nacional de Chile, Patricia Morgan. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-search.html> ; Santa Cruz, Guadalupe. "Escritoras chilenas: imaginarios en torno a los espacios." *Nuestra América* 7 (2009): 89-99; Szmulewicz, Efraín. *Diccionario de la literatura chilena*. Editorial Andrés Bello, 1977; Sánchez, Haydée Correa. *Las conquistadoras: diccionario biográfico de mujeres chilenas*. Bibliográfica Internacional, 2005.

está respaldada por referencias bibliográficas, lo que hace tremendamente difícil poder comprobar su veracidad y acceder a las fuentes de procedencia.

También existen otras que son de una precariedad aún mayor, como por ejemplo, los eventos literarios que se publicitan en redes sociales (lecturas, lanzamientos de libros, conversatorios, seminarios, etc.), o los comentarios, fotografías, textos, videos, etc., que se comparten a través de estos medios (Facebook, Twitter, Instagram, Vimeo, YouTube, etc.); o lo que ya resulta bastante más increíble, y es que páginas como Mercado libre, Amazon o Iberlibros se transformen en la única fuente para completar o confirmar la información bibliográfica de ciertos libros de poetas mujeres, para conocer los diseños de portada o para poder leer los prólogos y presentaciones. Creo que, en este sentido, hace falta un enorme trabajo documental de compilación, sistematización y conservación de los materiales relativos, no solo a las poetas chilenas, sino a las mujeres chilenas en general y a sus aportes; así como de las relaciones que existían entre ellas, las redes que creaban y las maneras en que compartían y colaboraban unas con otras.

Como consecuencia, la imagen que sobre las poetas podemos reconstruir a partir de los datos disponibles en los archivos oficiales, hace pensar que las mujeres en Chile no tuvieron relación ninguna entre ellas hasta la década de los 80, idea que se deconstruye al hacer una lectura de todas estos repositorios no oficiales. Un ejemplo de esta situación es que entre más de diez reseñas revisadas sobre Mila Oyarzún y Dolores Pincheira, solo en una de ellas se hace mención de que ambas poetas fueron hermanas. Por contraste, en todos los textos dedicados a Dolores Pincheira se hace explícita y extensa alusión a su marido, Julio Silva Lazo (escritor criollista) y a la obra de este.

Lamentablemente, la situación de invisibilización de las poetas chilenas, de sus obras y de los múltiples aspectos con los que se las relaciona, no es una excepción en el contexto latinoamericano, sino que, muy por el contrario, es una extensión de un problema que, si bien es global, me interesa especialmente en la variante específica que se produce en nuestro continente.

3.5. El canon y los estudios latinoamericanos

Como subrayo, la invisibilización de las poetas chilenas no es una novedad ni una excepción, más bien, representa una situación que se repite con otro tipo de producciones discursivas de las mujeres, donde se pueden replicar las reflexiones hechas a lo largo las secciones dedicadas a la centralidad del canon hegemónico androcéntrico. Este es el caso de los estudios latinoamericanos, disciplina que puede considerarse como la contenedora del pensamiento intelectual y crítico del continente. En este encontramos que se dan lógicas similares de exclusión y, aunque en el último medio siglo se han hecho esfuerzos significativos por incluir las variantes de clase y origen étnico-cultural, los temas relacionados con las exclusiones derivadas de la diferencia genérico-sexual siguen siendo las grandes ausentes en las reflexiones de los teóricos y pensadores latinoamericanos, siendo consignados dentro de las preocupaciones específicamente femeninas y dejados en manos de las mujeres.

La relación que existe entre los procesos de independencia en Latinoamérica y la paulatina exclusión de las mujeres de los imaginarios tanto políticos como culturales, ha sido tema de reflexión para las mujeres intelectuales, que han visto que es imposible pensar cambios profundos sin entender los orígenes mismos de los discursos y las prácticas que se han repetido hasta naturalizarse.

Mary Louise Pratt ha sido una de las estudiosas que ha visto la necesidad de visibilizar las dinámicas que, desde los procesos de independencia, han ido moldeando una discursividad que exalta la masculinidad criolla y que excluye desde sus bases a las mujeres y a sus discursos. Pratt señala que identificar una configuración de silencios fundacionales es un punto de partida clave, “silencios que posibilitan en gran medida la narrativa emancipatoria del siglo XIX (...) primero, el silencio sobre el carácter parcial de la descolonización americana, y segundo, el silencio sobre el papel de la subordinación de la mujer en la constitución del Estado-nación” (2003: 29).

Esta exigencia de hacer una revisión de los silencios y exclusiones sobre los que se fundaron los nacientes estados americanos es una cuestión que reviste una gran importancia. Los intelectuales de Latinoamérica así lo vieron durante la segunda mitad del siglo XX, momento en que centran su preocupación en los discursos literarios que incorporan a sujetos silenciados y excluidos de los grandes discursos hegemónicos. La preocupación por las escrituras mestizas, indígenas o que apuntan a sujetos que han sido históricamente excluidos, ha ocupado durante décadas el espacio de reflexión teórica de los estudios latinoamericanos,

corriente que tuvo su mayor auge en las décadas de los 70 y los 80, cuando autores como Ángel Rama, Cornejo Polar, García Canclini, Jesús Barbero, Mariátegui y Octavio Paz, entre muchos otros¹⁵⁹ trabajaron intensamente con el propósito de constituir un cuerpo teórico que, surgido desde Latinoamérica, fuera capaz de hacer frente a las obras literarias del continente desde una visión propia. Una visión que interpretara los imaginarios, las formas lingüísticas y los aspectos formales a través de herramientas teóricas coherentes con el contexto de producción y, que, a su vez, tuviera la capacidad de leer sujetos enunciativos que no podían ser interpretados desde las propuestas occidentales hegemónicas blancas, sujetos históricamente marginados de los cánones literarios tradicionales por su sustrato indígena o por pertenecer a grupos sociales, culturales o económicos que operan con lógicas discursivas descentradas. Estos intentos, por supuesto, excedieron con creces lo estrictamente literario y retomaron las discusiones teóricas sobre cuestiones de carácter político, social, filosófico y epistemológico que han surgido con respecto a “lo latinoamericano” desde la conquista, pero con un énfasis especial, desde los procesos de independencia.

Uno de los autores que puede considerarse como el precursor de esta genealogía es Martí, quien menciona, por primera vez, lo que se ha llamado “el problema americano”, entendiendo esto como el que surge a partir de la dependencia cultural que el continente tiene con relación a Europa y posteriormente con Estados Unidos. En la visión de Martí, la independencia cultural solo podía ser posible en la medida en que las sociedades americanas lograran una suficiente madurez para crearla y defenderla:

No habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica. Estamos en tiempo de ebullición, no de condensación; de mezcla de elementos, no de obra enérgica de elementos unidos (...) Lamentémonos ahora de que la gran obra nos falte, no porque nos falte ella, sino porque esa es señal de que nos falta aún el pueblo magno del que ha de ser reflejo (Martí 1975: 64).

¹⁵⁹ Entre los textos de referencia que se pueden consultar, y que representan un segundo momento en donde se hace una lectura crítica sobre los pronunciamientos fundacionales de esta línea crítica, se pueden encontrar: Walsh, Catherine E. *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial*. Editorial Abya Yala, 2005; Lugones, María. "Hacia un feminismo descolonial." *La manzana de la discordia* 6.2 (2016): 105-117; Soto, Damián Pachón. "Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad." *Ciencia política* 3.5 (2008); Mignolo, Walter D. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. No. 930.85 (8). Gedisa, 2007; Dussel, Enrique, Eduardo Mendieta, and Carmen Bohórquez, eds. *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino"(1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*. Siglo XXI, 2009.

En esta cita vemos que Martí ya era consciente de que la complejidad hispanoamericana debe ser entendida en su naturaleza híbrida y no como una mera suma de elementos constitutivos. Sin embargo, cuando señala que “hace falta un pueblo magno” se refiere a las naciones criollas, y tan siquiera se plantea la riqueza cultural ya existente y propia en el continente, que difiere radicalmente de la europea. No tiene demasiada relevancia en esta instancia hacer un análisis crítico del pensamiento de Martí y de la manera en que excluye de su visión de Hispanoamérica a los sujetos racializados y a las mujeres, a pesar de que sus ideas han sido descritas por varias intelectuales como androcéntricas y misóginas (Molloy 1996, 1998; Ramos 1999; Lugo-Ortiz 1998; Pratt 2003). Lo que sí me parece relevante es que su propuesta, que exalta la hibridez como una de las características principales de Hispanoamérica, solo incorporara los elementos de la tradición europea y de los imaginarios criollos americanos, una hibridez entre uno y una variación de lo mismo. La propuesta de Martí, de cierta forma, define la literatura hispanoamericana y la producción discursiva del continente en general como: una ficción romántica y fundacional que solo incluye a los hombres blancos y que, por ende, excluye a gran parte de la población del continente.

Esta lógica que expone Martí, en donde los hombres blancos dialogan o discuten sobre la naturaleza de las diferencias entre ellos mismos, queda brillantemente actualizada en la crítica que María Lugones¹⁶⁰ hace al trabajo de Aníbal Quijano¹⁶¹. En su réplica, Lugones hace notar que Quijano reduce el género a la organización del sexo, sus recursos y productos:

Quijano parece dar por sentado que la disputa por el control del sexo es una disputa entre hombres, sostenida alrededor del control, por parte de los hombres, sobre recursos que son pensados como femeninos. Los hombres tampoco no parecen ser entendidos como «recursos» en los encuentros sexuales. Y no parece, tampoco, que las mujeres disputen ningún control sobre el acceso sexual. Las diferencias se piensan en los mismos términos con los que la sociedad lee la biología reproductiva (Lugones, María 2008, 84).

Lugones reconoce la importancia de los aportes conceptuales de Quijano, pero, al mismo tiempo, explica cómo Quijano va a construir un discurso con respecto al sexo-género dentro de la colonialidad, desde una lógica que excluye a las mujeres en cuanto sujetos activos, puesto que son descritas únicamente en el rol que cumplen como objetos y en el cómo son “afectadas” por la colonialidad (masculina y blanca). En este sentido, Lugones hace notar que este tipo de discurso, en el que se reconoce la existencia de un *otro* femenino o mujer, pero convirtiéndolo en mero objeto del discurso, sin otorgarle existencia real como sujeto activo,

¹⁶⁰ Lugones, María. "Colonialidad y género." *Tabula Rasa* 9 (2008): 73-101.

¹⁶¹ Quijano, Aníbal. "Colonialidad del Poder y Clasificación Social." *Journal of world-systems research* 6.2 (2000): 342-386.

puede inscribirse dentro de una tradición dialéctica en la que los sujetos que están implicados en el diálogo activo y en la creación discursiva son hombres europeos/hombres hispanoamericanos.

Lugones señala, entre otras cosas, que el género y la raza en Hispanoamérica son dos categorías que permiten una intensificación de la masculinidad en el continente, donde ningún hombre blanco, ni siquiera el más pobre, cumplió jamás roles de servicio doméstico o fue parte de sistemas de trabajo esclavo. Esta situación permitió el pacto social por el que, desde el comienzo, todos los hombres blancos fueron libres y tuvieron derechos civiles, lo que explica en parte la profunda conexión que existe en el continente entre clase social, raza y género, yaciendo en el corazón mismo de la construcción social hasta hoy en día (Lugones 2008).

De esta forma, este pacto social se extiende a la autoridad y al discurso, siendo los hombres blancos, o en la actualidad los hombres que han tenido acceso a una educación formal concebida bajo unos estándares académicos occidentales, aquellos autorizados para participar de “la ciudad letrada”¹⁶² y llamados a actualizar el pacto entre iguales, en donde se incluye, a partir de los discursos de izquierda socialista, a los hombres de clases sociales marginadas o marcados étnicamente. Esta actualización del pacto, que amplía la hermandad entre hombres, sigue sin incluir a las mujeres; aspecto que reproduce la lógica, tanto de la independencia como los procesos revolucionarios posteriores, bajo la cual, los cambios e inclusiones son solo efectivos para ciertos grupos.

Estos procesos de liberación “universal” que se discuten, pactan y desarrollan por unos grupos específicos de sujetos (masculinos), y que se sostienen sobre el sometimiento y silenciamiento de grandes minorías tienen un correlato cultural tangible en el discurso, tanto literario como no literario, que en el caso latinoamericano es tremendamente ambiguo en cuanto a las fronteras de los géneros. Una de las materializaciones discursivas de estas actualizaciones del pacto social masculino latinoamericano es lo que Mary Louise Pratt va a llamar “ensayo de identidad”, un tipo de texto que, desde las independencias en Latinoamérica, ha sido desarrollado por los intelectuales —en su inmensa mayoría pertenecientes a las elites euroamericanas—, y que aborda el problema del ser americano y su relación con Europa y Estados Unidos.

¹⁶² *La ciudad letrada* es el título de uno de los libros más influyentes de Ángel Rama, editado póstumamente en 1986, en donde el autor indaga en el poder de la letra escrita y de los intelectuales o “letrados” en América Latina. Se resalta la función ordenadora y homogeneizante de la escritura en el proceso de formación social y político de Latinoamérica, al plantear el papel del intelectual como funcionario y servidor del poder central, en contraste con las masas iletradas o pertenecientes a sistemas lingüísticos ágrafos.

El sujeto enunciador de este tipo de ensayo es la figura del intelectual criollo, por supuesto masculino y blanco (con algunas excepciones de sujetos mestizos):

El ensayo de identidad se pregunta: ¿cómo se pueden definir nuestra identidad y nuestra cultura en la etapa posterior a la independencia? ¿Cómo representar nuestra hegemonía? ¿En qué consiste -o en qué debe consistir- nuestro proyecto social y cultural? Cualquier persona aficionada a la literatura hispanoamericana recuerda con facilidad a los exponentes de este canon ensayístico cuyo punto de partida suele ubicarse en la "Carta de Jamaica" de Simón Bolívar o en el prólogo a la Gramática de Bello. La primera obra monumental es, sin lugar a duda, el Facundo de Sarmiento, seguido de Nuestra América de Martí, el Ariel de Rodó, La raza cósmica de Vasconcelos, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana de Mariátegui, Seis ensayos en busca de nuestra expresión de Henríquez Ureña, El laberinto de la soledad, de Paz y Calibán de Retamar. Estos nombres -desde luego- no agotan el corpus del ensayo latinoamericano" (Pratt 2000, 74).

Esa tremenda ansiedad por diferenciarse del imperio (sea cual sea) y describir esas diferencias tiene como interlocutor al propio imperio, frente al que este hijo pródigo demuestra su valía y su independencia para poder alcanzar "la madurez viril", retomando la nomenclatura de Lukács y en conexión con lo planeado por Martí. De este modo, los intentos por diferenciarse del centro, del imperio, etc. son llevados a cabo ignorando los elementos mismos de esa diferencia, que son las variantes étnicas y culturales y el rol de las mujeres dentro de ese nuevo contexto de existencia.

Esta lógica de silenciamiento ha permanecido casi sin modificaciones dentro del pensamiento latinoamericano hasta el presente. Siguiendo este mismo argumento, María Lugones, como ya antes mencioné, hace una crítica al pensamiento de Aníbal Quijano. Este, en su opinión, cae en la tradicional lógica de absorber la variante sexo-genérica, relegarla o subordinarla a las macro categorías de *raza* y *clase* (Lugones 2008), que históricamente han tenido una mayor relevancia teórica y capacidad explicativa en la visión de los intelectuales. La crítica que hace Lugones a Quijano no es fútil, ya que determina una problemática que no solo afecta al aparato crítico de este autor, sino que se puede extender a gran parte de la teoría crítica latinoamericana, desde Bolívar, Andrés Bello y Martí, hasta el presente.

En este sentido, Quijano es solo uno de los teóricos latinoamericanos que han trabajado examinando los procesos sociales y culturales más allá de las simplistas lógicas dicotómicas, como demuestra su preocupación por desarrollar propuestas que interpreten las estructuras de poder que afectan a los sujetos escasamente representados en los discursos oficiales, así como por otorgarles una voz. Pero estos teóricos han obviado la variante sexo-género en sus análisis, operando desde lo que Pratt va a llamar el "monólogo masculino" (2000).

Mary Louise Pratt es otra de las teóricas que ha sido crítica sobre las exclusiones de la teoría latinoamericana frente a las cuestiones relativas a las mujeres.

Las antologías, esos grandes espejos del canon, son, en el caso del ensayo latinoamericano, verdaderos monumentos a la intelectualidad masculina, regidos por una docena de nombres ampliamente conocidos y muy valiosos: Bello, Echeverría, Sarmiento, Montalvo, González Prada, Hostos, Martí, Rodó, Henríquez Ureña, Vasconcelos, Mariátegui, Martínez Estrada, Arciniegas, Reyes, Picón-Salas, Zea, Paz, Anderson Imbert. Una breve revisión de las antologías de ensayo latinoamericano disponibles en la biblioteca de la Universidad de Stanford (Skirius, 1981; Earle et. al, 1973; Vitier, 1945; Rey, 1985; Ripoll, 1900; Urello, 1900; Guillén, 1971; Foster, 1983) reveló muy pocas excepciones al monopolio masculino. Sólo Gabriela Mistral aparece entre los veintiséis autores recogidos en una antología de ensayos del siglo XX (Skirius, 1981) mientras que la puertorriqueña Concha Meléndez es autora del fragmento más corto de una antología de ensayistas contemporáneos (Guillén, 1971). Una historia general del ensayo latinoamericano (Earle et al.) menciona brevemente a Meléndez, a su compatriota Margot Arce y a la argentina Victoria Ocampo (Pratt 72-73).

A primeras luces, parece que las mujeres latinoamericanas no fueron productoras de discursos, y que siguieron sin serlo hasta casi finales del siglo XX. Sin embargo, hoy sabemos que durante el siglo XIX y el siglo XX existieron muchísimas intelectuales en el continente que cultivaron una gran diversidad de géneros literarios. Pratt, va a identificar un tipo particular de discurso femenino al que llama “ensayo de género”, en contraposición al “ensayo de identidad”¹⁶³:

Como sucede con el ensayo de identidad, el corpus completo del ensayo de género comprende cientos de libros y miles de páginas. A manera de ejemplo, podemos mencionar algunas obras de las escritoras más conocidas (ver Marting, 1987, 1990): "La mujer" (1800), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, "Emancipación moral de la mujer" (1858), de Juana Manso, "Influencia de la mujer en la sociedad moderna" (1874), de Mercedes Cabello de Carbonera, "Las obreras del pensamiento en América Latina" (1895), de Clorinda Matto de Turner, La mujer en la sociedad moderna (1895), de Soledad Acosta de Samper, El feminismo y la evolución social (1911) y Socialismo y la mujer (1946) de Alicia Moreau de Justo, ¿A dónde va la mujer? (1934) de Amanda Labarca Hubertson,

¹⁶³ El “ensayo de género” es definido por Pratt como el proyecto ensayístico establecido por mujeres, que surge como alternativa al ensayo masculino. Las intelectuales criollas crearon un *corpus* textual que llamaremos el “ensayo de género”, una tradición de escritura que se desarrolló de manera paralela al ensayo de identidad. Empleo el término “ensayo de género” para referirme a una serie de textos escritos por mujeres latinoamericanas a lo largo de los últimos ciento ochenta años, enfocados al estatuto de las mujeres en la sociedad. Es una literatura contestataria que se propone “interrumpir el monólogo masculino” -por decirlo en palabras de Victoria Ocampo- o al menos confrontar la pretensión masculina de monopolizar la cultura, la historia y la autoridad intelectual masculina (...). Desde una perspectiva histórica, el ensayo de género puede verse como actor en una prolongada negociación política desarrollada en América Latina respecto a la posición social y los derechos políticos de las mujeres en la etapa post independentista. No es un corpus homogéneo, sino un conjunto de textos que abordan las discusiones sobre el deber ser de la mujer desde perspectivas eclécticas, con relación a las ideologías patriarcales de género. (p.37). Hoy en día las negociaciones continúan y las producciones ensayísticas también. Textos como *Ser política en Chile* (1980) de Julieta Kirkwood y *A Mulher na sociedade de classes* (Brasil, 1969) de Heleieth Saffiotti tienen sus raíces en la tradición de discurso público que aquí intento caracterizar. Aquí sugiero que el ensayo de género se desenvuelve de forma paralela al ensayo de identidad en las letras latinoamericanas. Ambos se relacionan con la figura del intelectual público, aquel que escribe obras de ficción y poesía, y también se involucra de manera activa en el periodismo y en los asuntos públicos (p.6-8).

Influencia de la mujer en la formación del alma americana, (1930/1961) de Teresa de la Parra, La mujer y su expresión (1936) de Victoria Ocampo, Hacia la mujer nueva (1933) de Magda Portal, Sobre cultura femenina (1950) y Mujer que sabe latín (1973) de Rosario Castellanos. De ninguna manera propongo establecer un nuevo canon a partir de estas obras, tan sólo presento un corpus amplio, continuo y muy poco estudiado. (Pratt 2000: 75-76)

Así como queda expresado en la cita anterior, las mujeres criollas, blancas y educadas, fueron también creadoras consistentes de discursos, siendo activas en cuanto a definir su propia situación, sus problemáticas e intereses, y para expresar su descontento con la posición de inferioridad en la que se encontraban en casi todos los ámbitos sociales. Sin embargo, como bien dice la autora, a la hora de entender y analizar las producciones intelectuales de Latinoamérica, se han considerado casi en exclusiva las masculinas y se ha ignorado este corpus textual, rico y abundante, y que intenta el diálogo de manera explícita y en un lenguaje afín con los discursos masculinos. Este antecedente puede servirnos para ilustrar la situación general de las discursividades de las mujeres en el continente, que se extiende a las producciones literarias y, por ende, a la poesía; discursividades que han intentado establecer diálogo con ese “monólogo masculino”, utilizando todo tipo de estrategias, desde la masculinización y el travestismo, hasta la ruptura radical y contestataria, pasando por la asimilación, la sumisión, la meritocracia, etc., sin lograr establecer nunca la tan deseada comunicación.

Si volvemos una vez más a los modelos teóricos reseñados al comienzo de esta sección (Bloom, Lukács y Paz), y a la hipótesis de que el género de la épica y la figura del héroe han sido determinantes en la construcción del canon occidental y de la idea de masculinidad, y a esto le sumamos los discursos fundacionales de la independencia y de los procesos de consolidación de las naciones latinoamericanas, las narrativas revolucionarias, las epopeyas poéticas de la época moderna y la tradición intelectual del “ensayo de identidad”, se puede rastrear una coherencia abrumadora en donde, todos estos productos discursivos tejen un sistema de significaciones que determinan a un sujeto portador de la palabra, la verdad, el pensamiento y la acción, sujeto que, como ya he recalcado hasta el cansancio, es masculino hasta la médula. Tanto es así que, en los casos en los que se ha incorporado a alguna mujer, ha sido usando las estrategias antes descritas de masculinizar, objetualizar, asimilar o, como señala Pérez Fontdevila, la estrategia de: “desautorizaciones: ella lo escribió, pero...” (2019: 34).

Parece ser que desde esta enorme maquinaria significativa es imposible la incorporación plena de un sujeto femenino-mujer, con una visión de mundo, una subjetividad, unas necesidades y unas demandas específicas y

diferenciadas. La incorporación de dicha sujeto, implica el cuestionamiento de todo el andamiaje ideológico y discursivo sobre el que esta maquinaria se despliega y existe. Las diversas ficciones fundacionales de América son narrativas instaladas en los imaginarios políticos y culturales desde los procesos de independencia y se perpetúan a través de variantes actualizadas como, por ejemplo, en las narrativas de las múltiples revoluciones del continente, hasta el día de hoy. Estos discursos, en donde la figura del hombre-héroe es exaltada en su capacidad para la acción, para el liderazgo, para el sacrificio individual por causas sociales elevadas, para el uso de la violencia contra las tiranías, para el establecimiento de la verdad y la justicia, etc. representan la gran narrativa latinoamericana y marcan un *ethos* masculino latinoamericano (Montesino 1996: 188) que está profundamente instalado en los imaginarios nacionales y continentales. Así como antes he ejemplificado, el *Canto general* de Pablo Neruda, el *Canto del macho anciano* de Pablo de Rokha y *Altazor* de Vicente Huidobro, van a definir también el estereotipo del “poeta”.

Es posible que quien lea estas páginas piense que hacer una lectura del canon, extendiendo su alcance a las prácticas sociales y culturales es un exceso de apertura y que se aleja del tema de esta investigación. No obstante, considero que el centrarse en lo estrictamente literario o en el contexto específico de las poetisas chilenas desde 1950 sería un reduccionismo inútil. La situación de las poetisas que me interesa analizar existe dentro de un entramado complejo que incluye los procesos históricos, las prácticas culturales, las discursividades y las problemáticas asociadas a la diferencia sexo-género; por lo tanto, no se puede explicar de manera aislada. El objetivo de analizar el canon desde estas aperturas es, además de hacer una crítica a sus mecanismos internos de exclusión o a su carácter eminentemente masculino y misógino, entender cómo se configura, transforma y extiende a todas las prácticas discursivas, permeando más allá de los discursos hasta la realidad social. Otra de las intenciones que me mueven a hacer una apertura de las implicaciones de los discursos canónicos es observar cuáles han sido los mecanismos de resistencia o contra canónicos que han utilizado las mujeres. En este sentido, se pueden identificar dos grandes formas en que estas han desarrollado esta resistencia o han logrado agrietar las estructuras hegemónicas, desestabilizándolas:

4. El primero de estos mecanismos contrahegemónicos está representado por las prácticas culturales no textuales que las mujeres han desarrollado a lo largo de la historia y que, en el caso de Chile, se ven reflejadas en los imaginarios que pueblan las escrituras de las poetisas del país.
5. La segunda de estas estrategias de resistencia corresponde a prácticas textuales, entre las que se encuentran los antes citados “ensayos de género”, las escrituras literarias y las propuestas teóricas que, por un lado, exponen la parcialidad del canon y sus estructuras excluyentes, y que, por otro, construyen discursos y

propuestas alternativas a este. Ejemplos de esto último serían: las propuestas teóricas de Darcy Doll, Noni Benegas, Mary Louise Pratt y María Lugones, Sonia Montecino, etc. que demuestran la capacidad de respuesta y creación de las intelectuales frente a los modelos centralistas y androcéntricos.

3.6. La crítica cultural como herramienta para analizar las prácticas no textuales de desestabilización del canon

la crítica cultural puede brindar una forma más completa y satisfactoria para hablar sobre la especificidad y la diferencia de la escritura femenina que otras propuestas teóricas basadas en la biología, la lingüística, o el psicoanálisis, puesto que, de hecho, una teoría de la cultura incorpora ideas sobre el cuerpo de las mujeres, el lenguaje y la psique, pero las interpreta en relación con los contextos sociales en que ocurren” (Showalter 1999, 100).

Lo que expresa Showalter en este párrafo muestra que la crítica cultural ofrece un espectro amplio y flexible de visiones críticas que permiten una lectura que incluye diversas perspectivas de análisis que, sin el elemento contextual, pueden resultar excesivamente abstractas y generales, con lo que el análisis en sí pierde su carga política y su potencial de cambio.

En concordancia con Showalter, Nelly Richard dirá que:

El feminismo al asumirse como crítica cultural es capaz de ampliar su capacidad de desensamblar los entramados discursivos que anudan los signos, representaciones e intereses en torno a la diferencia sexual y, que de manera recíproca la crítica cultural encuentra en el feminismo el modelo de una “diferencia situada” cuyo tránsito por los mundos cruzados del activismo teórico-académico, la militancia social y de la creación estética, la llevan a alternar registros de voz y posiciones subjetivas siempre variables (Richard 2009: 84).

Pero no van a ser solamente estas dos autoras quienes van a defender un modelo de crítica cultural como el más idóneo para el feminismo. Otras como: Michelle Barret¹⁶⁴ o Leonor Arfuch¹⁶⁵ también van a hacer patente el “giro cultural” de los estudios feministas de las últimas décadas, que se aprecia en el interés por los procesos de análisis de los contenidos simbólicos. Todas las autoras mencionadas concuerdan en que el

¹⁶⁴Barret, Michelle. “Las palabras y las cosas” en Michelle Barret y Anne Phillips (comps.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*, México D.F.: PUEG/Universidad Autónoma Nacional de México, 2002.

¹⁶⁵ Arfuch, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

análisis cultural resulta especialmente apropiado y relevante para la crítica feminista, especialmente por una serie de características que pueden resumirse en los siguientes puntos, aunque no en exclusiva:

- I. Punto de partida epistemológico: la politicidad de la cultura en clave de “hegemonía” (Grimson y Caggiano 2010). Lo que significa colocar la pregunta acerca de las relaciones de poder en el centro de las preocupaciones, así como interrogar las dinámicas que dan forma a las relaciones de jerarquía o de desigualdad, con especial énfasis en los aspectos simbólicos de la vida social.
- II. El objeto de estudio: se van a considerar valiosos para el análisis y dignos de preocupación científica y académica, numerosos “objetos menores” que anteriormente habían sido desechados por los saberes hegemónicos.
- III. Metodología: “La transdisciplinariedad como punto de partida de los proyectos de los Estudios Culturales o como horizonte hacia el cual dirigirlos” (Grimson y Caggiano 2010, 19).

Los tres puntos descritos identifican de manera bastante cabal las directrices que animan este trabajo, puesto que he asumido, desde un comienzo, que un análisis sobre poesía escrita por mujeres es un estudio sobre un “objeto menor”, o mejor dicho “disminuido”, en cuya disminución están involucrados mecanismos de poder que establecen relaciones jerárquicas que, en última instancia, afectan de manera directa al proceso completo de la escritura, desde las condiciones materiales de producción hasta la recepción y validación, pasando por aquellos múltiples aspectos relacionados con lo intra-literario y metaliterario (lenguaje, imaginaria, estilo, influencias, intertextualidad, etc.).

Pero más allá de describir la adecuación de un análisis cultural al objeto de estudio propio de este trabajo, lo importante es encontrar las formas concretas en las que es posible su aplicación, cuáles son los contenidos que puede develar y, por último, cuál es el valor que estos contenidos tienen para la creación de un modelo de lectura feminista, capaz de dar una respuesta reivindicativa frente a las exclusiones y desigualdades existentes.

Un posible punto de partida sería la definición del concepto mismo de cultura, que, en muchas ocasiones, se ve reducido a ciertas manifestaciones artísticas o a prácticas canonizadas, invisibilizando aquellas generadas por agentes que se encuentran marginados o trabajando fuera de los espacios de reconocimiento oficial. Este aspecto no es irrelevante a la hora de hablar de las prácticas simbólicas realizadas por las mujeres, puesto que, tiene un correlato inmediato con la dicotomía básica masculino/femenino, en donde el primer término va a encarnar la idea misma de trascendencia, de creación intelectual, así como de cultura, frente a las ideas de inmanencia, emocionalidad caótica, y naturaleza. En este sentido, entender la cultura como una

elaboración colectiva, que se compone de todas aquellas prácticas significantes que se dan dentro de una comunidad específica, que definen el carácter particular de esta, permite otorgar sentido y valor a una serie de estrategias femeninas que han quedado sepultadas bajo el peso de lo que tradicionalmente se ha entendido como “alta cultura”.

Para definir de forma más precisa lo que voy a entender como *cultura*; así como las implicaciones que esta definición va a tener a lo largo de este trabajo, me gustaría sumarme a la definición que proporciona Sonia Montecino en su libro *Madres y Huachos*. En este libro, la autora define la *cultura* como una trama de valores, símbolos, conductas e instituciones que se van tejiendo y retejiendo a lo largo del tiempo, agregando que: “el concepto de cultura va a representar un punto estratégico para entender los significados asignados a ser mujer y hombre en una sociedad concreta y, por tanto, definir qué va a ser entendido como femenino y masculino y las dinámicas que se dan entre ambos términos” (Montecino 1991, 21). De esta forma, la cultura como valor construido históricamente va a ser algo más que la simple suma de expresiones de una sociedad; más bien va a representar un modo de habitar el mundo, lo que iría a definir un “*ethos*, en donde confluyen contenidos y prácticas que entregan un sentido a la vida humana” (Montecino 1991).

Si bien Montecino utiliza el concepto de *ethos* para determinar ciertas especificidades de una sociedad concreta -la chilena en este caso-, va a reconocer que el modo singular en que cada sociedad va a expresar sus particularidades se construye no solo desde la hegemonía cultural y social, sino también desde aquellas prácticas y discursos que existen al margen, o que permanecen coexistiendo invisibles a modo de sustrato. Dentro de estas prácticas y discursos desplazados se incluyen las producciones de las mujeres que como grupo no han sido consideradas como productoras de cultura o como activas participantes de la construcción social, pero que, sin embargo, a través de sus prácticas privadas y públicas, materiales y simbólicas, han sido fundamentales en el moldeado de un *ethos* chileno. Un ejemplo de esto puede ser extraído del siguiente párrafo:

La prolongada Guerra de Arauco y la economía minera y agrícola, favorecieron una constante migración de los hombres. Las mujeres permanecían por meses, e incluso años, solas, a cargo de estancias y familias, socializando a los hijos junto a sirvientas y parentelas femeninas. Cada madre, mestiza, india y española dirigió el hogar y bordó laboriosamente un *ethos* en donde su imagen se extendió poderosa (Montecino 1991, 48).

Aquí Montecino hace la operación de identificar un conjunto de prácticas propias de las mujeres asociadas, a su vez, a situaciones históricas, imaginarios, valores y expectativas que se remontan a los comienzos de la nación. Esta lectura, que tal vez, pueda parecer obvia, se me presenta como una revelación metodológica. Pienso en las poetisas chilenas y en la posibilidad de explorar el caudal de sus producciones discursivas,

desentrañando una serie de incógnitas que se presentan como imposibles de contestar utilizando un análisis literario (discursivo) o de contexto histórico tradicional como base. Pienso en las lecturas que serían posibles si aplicáramos a un corpus amplio de textos de mujeres un análisis que considere las relaciones de género en diálogo con la serie de factores que las moldean, que abarque un lapso amplio de tiempo y que incluya producciones de una amplia diversidad geográfica (dentro de Chile). Un estudio de estas características podría traernos un imaginario completamente renovado, y permitiría crear un verdadero mapa de las subjetividades históricas de las mujeres escritoras en nuestro país.

Un ejemplo de aquellos aspectos que podríamos iluminar usando un análisis cultural aplicado a la poesía escrita por mujeres chilenas, y que ya he mencionado en el capítulo anterior, es la relación que existe entre el ejercicio poético de las mujeres y sus vínculos familiares con hombres fuertemente vinculados al mundo de la cultura. Este “dato”, que para una investigación convencional puede parecer irrelevante, para un análisis sobre las poetisas chilenas parece difícil de obviar por su recurrencia¹⁶⁶. Dichas prácticas, al situarse en el

¹⁶⁶ Por ser numerosos los casos de matrimonio entre escritores, como datos literarios estas parejas:

Nota. Este es un apunte inédito del autor (Orestes Plath), y las fechas después de su fallecimiento han sido completadas por su hija Karen Müller Turina.

“Sergio Aubert Cerda (1920-1980), cuentista; escritor casado con Francisca Ossandón Guzmán (1926-1996), poetisa.

Alfonso Bulnes Calvo (1885-1970), historiador, ensayista casado con Luz de Viana (Marta Villanueva Cárdenas) (1894-1995), novelista.

Enrique Bunster Tagle (1912-1976), dramaturgo, cuentista, cronista de viaje casado con Carmen Gaete (1938) poetisa.

Carlos René Correa Correa (1912-1999), poeta casado con María Silva Ossa (1918), poetisa.

Pablo de Rokha (Carlos Díaz Loyola) (1894-1968), poeta casado con Winétt de Rokha (Luisa Victoria Anabalón Sanderson) (1892-1951), poetisa.

Ramón Iván Díaz Eterovic (1956), poeta, cuentista casado con Sonia González Valdenegro (1958), cuentista.

Armando Donoso Novoa (1886-1946), ensayista casado con María Monvel (Ercilia Brito Letelier) (1897-1936), poetisa.

Januario Espinosa (1879-1946), novelista, ensayista, periodista (primeras nupcias) con Mila Oyarzún (Emilia Pincheira Oyarzún) (1912-1982), poetisa.

Julio Silva Lazo, novelista (criollista) con Dolores Pincheira (1914-1994), poeta.

Ariel Claudio Fernández Desimone (1940), poeta, crítico casado con Daisy Bennett Arriagada (1948), poetisa.

Mario Ferrero Mate de Luna (1920-1994), poeta, ensayista casado con Ximena Solar (Laura Merino González) (1928), poetisa.

Juan Godoy Corbalán (1911-1980), novelista, cuentista casado con Yolanda Lagos Garay (¿?), poetisa.

Hugo Goldsack Blanco (1915-1988), periodista, poeta casado con Irma Astorga (Irma Isabel Astorga Ubeda) (1920-1999), poetisa.

Enrique Gómez Correa (1915-1995), poeta, ensayista casado con Wally (Walkiria) Bravo Villarroel, poetisa, novelista, cuentista.

Marco Antonio González, poeta casado con Amalia Rendic G. (1928-1986), novelista, cuentos infantiles.

Enrique Gray Pizarro (1924), poeta, cuentista casado con Ivonne Grimal Rojas (1938), poetisa.

Gerardo Grez Espinoza (1911-1980), poeta, actor casado con Sylvia del Valle Ponce (1934), poetisa.

Enrique Lafourcade Valdenegro (1927), novelista, cuentista, cronista casado con Marcela Godoy (¿?), periodista, novelista, cuentista.

Olegario Lazo Baeza (1878-1964), cuentista, novelista casado con Sara Jarpa Gana de Lazo (1884-1976), novelista.

Luis Meléndez Ortíz (1894-1988), novelista, pintor y ensayista casado con Chela Reyes (María Zulema Reyes Valledor) (1904-1988), poetisa y novelista.

ámbito de lo privado, no representan en general, un material que sea tomado en consideración a la hora de hacer un análisis literario, aunque, tampoco suelen tenerse como antecedente para dar cuenta de la situación de un grupo oprimido, ya que, en este último caso, se priorizan criterios de exclusión y opresión que operan en la esfera pública y que van a poder identificarse política e ideológicamente.

Desde aquí, en el caso de las mujeres, valorar como relevantes aquellas relaciones de poder y las prácticas de resistencia que se dan en el espacio privado resulta significativo. Como Rosa María Rodríguez Magda plantea, “la invisibilidad y los mecanismos de poder que obran sobre las mujeres forman parte de las estrategias más sutiles y dolorosas, por cuanto no son solo superestructurales, sino que se entretajan de forma indisoluble en las mismas relaciones de amor y deseo, y en la raíz íntima de la subjetivación” (1997: 42). La crítica no ha registrado, en la mayoría de los casos, este tipo de estrategias, y tampoco otros aspectos que condicionan la producción literaria de las mujeres, como por ejemplo “la importancia del derecho a voto, la planificación familiar, la incidencia de la doble jornada o triple de la escritora “profesional”, los modelos androcéntricos de educación y su influencia en la autoestima de las mujeres, la configuración de los modelos de pareja y las formas de la intimidad amorosa y erótica...” (Doll Castillo 2002: 88).

Otro ejemplo de cómo las prácticas privadas afectan a las poetisas y artistas en general, también mencionado en el capítulo anterior y, que ha surgido con fuerza en los últimos tiempos, es la violencia machista y el acoso

Enrique Moletto Labarca (1923), dramaturgo, crítico de arte casado con Cecilia Casanova Hatch, poetisa.
Diego Muñoz Espinoza (1903-1990), novelista, ensayista casado con Inés Valenzuela Arancibia, novelista
Pedro Olmos Muñoz (1911-1991), escritor, pintor e ilustrador casado con Emma Jauch Jelves (1915-1998), pintora, poetisa.
Emilio Benjamín Oviedo Inda (1921), poeta; casado con Elena Quinteros Yáñez, novelista y cuentista.
Oreste Plath, (César Octavio Müller Leiva) (1907-1996), ensayista, folklorólogo casado con Pepita Turina (Josefa Alvina Turina Turina) (1907-1986), ensayista.
Luis Sánchez Latorre (1925), crítico literario, ensayista, narrador, periodista casado con Mimí Garfias (María Eliana Garfias Pacheco) (1925-1992), cuentista.
Horacio Serrano Palma, escritor casado con Elisa Serrano (Elisa Pérez Walter de Serrano) (1927), novelista.
Julio Silva Lazo (1904-1973), novelista, cuentista casado con Dolores Pincheira Oyarzún (1914-1994), poetisa.
Armando Solari Serra (1921), poeta y ensayista casado con Patricia Tejeda Naranjo (1932), poetisa.
Nicasio Demetrio Tangol Ulloa (1906-1980), novelista, ensayista casado con Elena (Alba Elena) Sugg Soto, poetisa.
Iván Teillier Sandoval (1940-1992), poeta, novelista; Nancy Chambers Herrera (1943), poetisa.
Jorge Montealegre (1953-) poeta, periodista, ensayista y guionista de humor caso con Pía Barros (1956 -) cuentista y novelista.
Williams Thayer Arteaga (1918), ensayista casado con Alicia Morel Chaigneau (1921), escritora para niños, novelista.
Waldemar Dante Verdugo Fuentes (1952), ensayista casado con Elga Pérez Laborde, periodista.
José Miguel Vicuña Lagarrigue (1920), poeta casado con Eliana Navarro Barahona (1920), poetisa.
Plath, Orestes. “Autores casados con autoras”. disponible en: <http://www.escriitores.cl/base.php?f1=articulos/texto/matrimonios.htm>. accedido 27/01/2019.

sufrido por las mujeres por parte de sus pares u otros hombres relacionados con el mundo literario y de la cultura. La violencia sufrida por las mujeres en estos espacios es, habitualmente, silenciada por una serie de mecanismos de coacción, que al estar naturalizados y ampliamente aceptados como “normales” no trascienden y no se visibilizan como lo que son en realidad (violencia machista y misógina).

Rita Segato, en el último capítulo de su libro *Las estructuras elementales de la violencia*, nos ofrece una provocativa etiología de la violencia machista, en donde define los términos en que esta violencia se fundamenta. Si bien la autora se refiere principalmente a los asesinatos de mujeres, sus reflexiones pueden ser extrapoladas en sus lógicas a otros tipos de violencias más sutiles, tales como: el acoso, la agresión sexual, y la violencia simbólica. En primer término, la autora propone que este tipo de violencias, entendidas como enunciados o mensajes cifrados, no están destinadas a las propias víctimas, sino a los pares del agresor y al grupo de personas que esa víctima individual representa. En el primero de los casos, el mensaje es una forma de validación del estatus del sujeto masculino frente a sus iguales; en el segundo, una advertencia sobre cuáles son las consecuencias que conllevan los intentos de desestabilizar los órdenes jerárquicos impuestos, una advertencia para desincentivar los “reclamos de ciudadanía” de aquellas que “amenazan con entrar en el sistema como semejantes en el orden de pares” (2003: 256), ya que: “lo que se obtuvo por extracción o usurpación, como rendición de tributo en especie o en servicios o de pleitesías en un juego de dignidades diferenciadas demandará la agresión como rutina, por más naturalizado que sea su aspecto”(p.258).

En otras palabras, las violencias de género funcionan como un mecanismo de reproducción del estatus de los Unos sobre las Otras, como una forma de mantener este mismo orden enviando enunciados que amedrentan y desactivan las iniciativas de acceder (usurpar) los beneficios materiales o simbólicos que el estatus superior otorga. Si analizamos desde esta lógica la invisibilización sistemática de las escrituras poéticas de las mujeres y las formas sutiles y explícitas de violencia que las escritoras sufren por parte de sus pares hombres, me atrevo a pensar que resulta tremendamente difícil que las mujeres poetas puedan acceder al estatus de iguales dentro de la cofradía literaria, que ha sido configurada como fraternidad. Frente a esto, resulta necesario crear espacios que sean capaces de demandar esa ciudadanía literaria de manera colectiva y articulada con el apoyo y la fuerza que solo la demanda grupal es capaz de legitimar.

En este sentido, los intentos de desestabilizar las jerarquías de estatus deben ser realizados en conjunto, para lograr que las sujetos individuales no sean usadas como potenciales superficies de inscripción para los enunciados de advertencia del orden patriarcal. Para conseguir esto, el primer paso consiste en asumir que existe una condición subordinada, un estatus superior y uno inferior, que las marcas de género —así como otras marcas de “inferioridad” o “subalternidad”— existen y operan dentro de mecanismos de poder que en

los espacios de la “cultura” o la “intelectualidad” también se activan y actualizan. Este primer paso es esencial, y así lo demuestran los tiempos recientes, en los que hemos visto cómo las mujeres han salido a dar testimonio de las violencias y opresiones de las que han sido víctimas, aunque hayan participado de esta opresión de forma “voluntaria” o hayan actuado como participantes activas de la propia condición subordinada o reforzado la de otras. Como Sagato nos recuerda al respecto, “es en el reconocimiento reflexivo de su condición e inclusive de su propio apego a ella que el esclavo encuentra el camino de la libertad” (p.261).

Todo lo antes mencionado pertenece al mundo de lo teórico, sin embargo, en el plano de lo vivencial vemos que la violencia contra las mujeres dentro de la convivencia literaria es real y tiene efectos tangibles que determinan, en cierta forma, la manera en que las mujeres viven, desarrollan sus subjetividades y se sitúan en los espacios de la cultura, así como en las formas en que diseñan estrategias de interacción dentro de estos espacios. Así lo han dejado registrado las escritoras, tanto en obras literarias como en sus historias de vida, los testimonios, cartas, artículos, discursos, conferencias, etc. Este tipo de violencia existe desde siempre, y va adoptando las formas y maneras de los tiempos y los lugares en los que ejecuta, muchas veces pasando inadvertida como una forma de idiosincrasia, justificándose o naturalizándose sin dificultades, especialmente, porque, a pesar de ser un tipo de violencia que se da en el espacio públicos, opera desde las lógicas de la esfera privada e íntima y, en consecuencia, no suele motivar la movilización colectiva, ni el análisis formal o político. Es aquí donde radica uno de sus más grandes peligros y la dificultad inherente para ser detectada y frenada.

A pesar de esto, en los últimos años hemos visto que, a partir de campañas mediáticas contra la violencia de género y el acoso, muchas poetas han expresado públicamente su rechazo a estas prácticas y han dado testimonio de sus propias vivencias. Asimismo, cada día es más común que existan instancias de encuentro, participación y colaboración dirigidas a las mujeres escritoras desde las propias mujeres. Se han generado nuevas alianzas y reconocimientos mutuos¹⁶⁷, así como una reivindicación del lugar de las mujeres dentro del espacio de la literatura chilena, gracias a lo cual, muchas de las poetas se posicionan abiertamente como

¹⁶⁷ Dos de las iniciativas más resientes son: la *Red de Escritoras y Editoras* y la *AUCH! Autoras Chilena*, dos iniciativas que surgen de manera independiente como forma de generar instancias de encuentro, organización y diálogo. Ambas agrupaciones existen, hasta la fecha de manera informal, y su funcionamiento estratégico no es sistemático, sin embargo, la tendencia es hacia la posibilidad de promover actividades de encuentro, reflexión y, por otra parte, la unión de las fuerzas para constituir un cuerpo colectivo, capaz de actuar como sujeto político.

feministas y militantes, situación que permite otras alianzas y define dinámicas de empoderamiento que hasta hace una década atrás eran difíciles de sostener.

Los dos ejemplos, el de la recurrencia en las relaciones personales entre poetas mujeres y hombre vinculados a la cultura, y el del acoso y la violencia machista, son desde mi punto de vista susceptibles de ser vistos y analizados desde la crítica cultural, pudiendo ser leídos en correlación desde esta perspectiva. Frente a un ambiente hostil y violento, una estrategia es situarse al alero de un hombre respetado en dicho ambiente, lo que de cierta forma otorga un pase para ingresar a estos círculos, lo que proporciona protección, la de ser la “propiedad” de un hombre., propiedad que no puede ser abiertamente usurpada por otro hombre, a costa de contravenir los códigos del pacto social entre iguales. Estos fenómenos en particular me generan una gran curiosidad e inquietud, y es por esto por lo que insisto en ellos reiteradamente. Por otra parte, no creo que existan, hasta la fecha trabajos que analicen estos fenómenos dentro del espacio de la literatura nacional, o que aborden cuáles son las formas específicas que adoptan en este espacio de trabajo y socialización, y mucho menos investigaciones que hagan un análisis diacrónico o histórico de las formas en que se han manifestado los mecanismos de control que operan sobre las mujeres que intentan ingresar en estos círculos.

3.6.1. Lo público y lo privado como ejes textuales de la resistencia al canon androcéntrico

Siguiendo la línea de lo planteado anteriormente, voy a retomar a continuación el binomio público/privado, pues me parece que permite analizar muchas de las prácticas asociadas con la participación de las mujeres en los espacios literarios, tanto en los materiales como en los simbólicos. Hacer una lectura crítica sobre cuáles son las concepciones y roles tradicionales asociados a estas dos esferas, las transgresiones que las mujeres realizan al ingresar en los espacios donde se desarrolla la sociabilización cultural e intelectual, las estrategias de convivencia que se asumen, los castigos y riesgos que se ciernen sobre aquellas que no respetan las restricciones y normas implícitas que permiten su presencia y participación en dichos espacios, etc., podría arrojar luces sobre el proceso de formación de la escritora y cómo la necesidad de participar de espacios, que pueden ser hostiles o difíciles, afecta el proceso de subjetivación de las mujeres productoras de discursos. Situaciones como el acoso, abusos y agresiones sexuales, las críticas constantes y no constructivas o el total desinterés de los pares, son solo algunas de las situaciones a las que se enfrentan las mujeres en los ambientes literarios en su tránsito a convertirse en autoras. No es arriesgado pensar que estas

formas de sociabilización afectan en la formación de un sujeto enunciativo dentro de los textos, apareciendo como coherentes con la existencia de sujetos que transitan en dos extremos: por un lado, un sujeto ensimismado y que recorre incansablemente su propio interior en busca de la voz negada o, por el contrario, sujetos que por oposición o rebeldía se vuelcan hacia el desacato y la trasgresión radical.

Trabajar desde esta perspectiva la relación entre lo público y lo privado dentro de la poesía de las mujeres es una apuesta teórica que abre la lectura a significaciones que han quedado relegadas o que no han sido vistas por la crítica tradicional; y en última instancia, puede develar una manera de “habitar el mundo” propia de las mujeres chilenas, que se expresa en los escritos poéticos y en otras prácticas artísticas. Por ejemplo, el utilizar estas categorías para analizar el trabajo de poetas como Paula Ilabaca¹⁶⁸ o Eli Neira¹⁶⁹, en donde se combina la poesía con la *performance*, en un ejercicio que utiliza la exposición corporal de la poeta de manera pública y que, a su vez, contienen significados que transforman en contenidos políticos experiencias privadas como el trauma, la sexualidad y la violencia sufrida individualmente.

En cuanto a lo estrictamente teórico, el ámbito de lo privado como signo relevante dentro de la producción literaria ha sido motivo de profundas reflexiones y existe un amplio desarrollo sobre el tema. Anne Phillips dirá al respecto que: “la distinción entre las esferas pública y privada que, junto con la incesante colocación del hombre en la primera y de la mujer en la segunda, se establece desde muy temprano como pilar fundamental del pensamiento político patriarcal” (Phillips 1992, 17). Esta forma de ordenar el mundo establecida sobre el binomio público/privado, y que abarca desde lo político hasta lo psicológico, va a tener influencia en los dos planos en los que me interesa indagar a lo largo de esta investigación:

1. El plano que concierne a la esfera colectiva (reivindicativa y perfectamente expresada con uno de los lemas más difundidos del movimiento feminista: “lo personal es político”), que se relaciona con los aspectos sociales e históricos que marcan a las poetas como grupo marginal dentro del escenario nacional. Aquí podemos situar, por ejemplo, el análisis de las condiciones materiales de producción, el estatus social de las mujeres poetas y las formas en que estos factores afectan a la recepción de sus obras; situación que he revisado en extenso en los capítulos anteriores, y que seguirá apareciendo de forma reiterada.

¹⁶⁸ Video de la presentación de Paula Ilabaca en Latinalé 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=qpE474bcUZs> accedido 03/02/2019.

¹⁶⁹ Blog de la autora en donde recoge su trabajo de performance y performance poética en formato de video. <http://videoselineira.blogspot.com/>. Accedido 24/01/2019.

2. El plano de lo introspectivo, personal y subjetivo, profundamente imbricado con el lenguaje, teniendo en cuenta que ni este ni el estilo “surgen de forma espontánea o instintiva, sino que son siempre los productos de innumerables factores de género, tradición, memoria y contexto” (Showalter 1999, 94). En este segundo plano se sitúa el análisis discursivo de los textos poéticos, que incluye entre otros aspectos los diferentes procesos de resemantización (de las imágenes, símbolos y metáforas clásicas, del léxico, e incluso de la gramaticalidad), el uso de formatos híbridos o de géneros “menores”, la preferencia por ciertos temas (la casa, la comida, las relaciones de pareja, el cuerpo, la familia, la falta de libertad, etc.), personajes (principalmente femeninos), escenarios (espacios interiores o naturales) y conflictos (la relación madre-hija, la maternidad, la relación con el propio cuerpo, la autodeterminación, la relación con la escritura y con la creación artística). Todas estas cuestiones se entrelazan, en cierta medida, con la dicotomía público/privado y con la dificultad que se le presenta a las mujeres a la hora de subvertir este orden; por ejemplo, a la hora de dedicarse a una actividad que, si bien, no es necesariamente pública, sí requiere de público para alcanzar su máximo potencial y que, además, hace público aquello que por pudor o recato las mujeres deberían mantener en privado dentro de un sistema patriarcal.

Habría que aclarar que este tipo de análisis requiere de una rigurosa contextualización, ya que si, por ejemplo, queremos hablar de las poetas del siglo XXI, los signos de lo privado van a estar revestidos de matices bastante diferentes a los que se podrían encontrar en las escritoras de décadas anteriores. Hoy en día, la dialéctica entre dos signos en oposición binaria, como son calle/casa, se construye a partir de la experiencia de mujeres que habitan el espacio público de la calle de manera regular, aunque no por esto con menos conflicto.

De esta forma, vamos a apreciar una gran cantidad de textos poéticos que toman como escenario y también como temática la calle y la urbe, realizando, por un lado, un gesto de continuidad con respecto a una poesía eminentemente urbana y política desarrollada en la década de los 80 y a comienzos de los 90 en Chile, y por otro lado, como signo de una modernidad tardía que propone a una sujeto mujer que deambula por el espacio urbano a modo de flâneuse, que se constituye subjetiva y colectivamente a través de la exposición y la identificación con el entorno urbano (que es a la vez agresivo y seductor) y en el encuentro con otros cuerpos. Esta relación entre la poeta y el entorno urbano-público encierra una multiplicidad de signos que se entrelazan y anudan, en un discurso que, como antes menciono, está plagado de intertextos subvertidos. La voz lírica es la manifestación de esta flâneuse, una antiheroína posmoderna que, como define Lukács (1971), al referirse al héroe masculino, va a buscar sentido dentro de un mundo que ha perdido toda coherencia y

lógica, o para ser más exacta, va a buscar su propio sentido dentro de un mundo que la rechaza cuando intenta vivir su propia subjetividad y deseo.

Esta sujeto, que se expresa en los poemas de las generaciones postdictadura, también podría analizarse teniendo en cuenta la situación económica y cultural de Chile en las últimas décadas. Uno de los grandes cambios ha sido, sin duda, el retroceso de la familia tradicional, especialmente en las clases medias, lo que se ve muchas veces reflejado en algo tan material como la casa. Ese espacio tan tangible, en la poesía se transforma, por una parte, en la representación del espacio de la familia y de la seguridad y por otro parte, es espacio de confinamiento o donde se experimenta la violencia naturalizada que se ejerce dentro de la institución de la familia.

Otro aspecto que puede tomarse como clave de lectura para la relación entre casa-calle, que se da en las poetas jóvenes, tiene que ver con los aspectos económico y culturales que modifican las formas de habitar el espacio y la importancia que se le otorga a un espacio tan significativo como la casa dentro del imaginario. Así como la situación financiera, emocional o la laboral, están en el siglo XXI marcadas por la incertidumbre, la precariedad y la movilidad. La idea del “hogar” también se vuelve ambigua, en muchos casos, expresada como fantasmagorías de la infancia, en donde abundan las imágenes maternas que encarnan una figura con la que la voz del poema se identifica de forma compleja (como fuente de protección y seguridad, y al mismo tiempo como una imagen que se rechaza como modelo).

Todas estas búsqueda, en el caso de textos como *Santiago Waria* de Elvira Hernández¹⁷⁰ o *Gran Avenida* de Gladys González¹⁷¹, se van a expresar en un intento de la voz por identificar e interpretar los elementos históricos, políticos y sociales que la escriben, que la “marcan”. Una búsqueda de identidad, de autodefinición y también de pertenencia; temas que tienen una relación densa con una problemática propia latinoamericana y que, en este punto, confluyen en un cuerpo marginal constituido de diferencia. En estos ejemplos, el espacio público y el espacio privado cohabitan, lo privado se desplaza al cuerpo y a la subjetividad que deambula. Ambas formas de lo mismo -la material y la inmaterial- transitan por el espacio público, se exponen, corren el riesgo del afuera, que es a su vez vértigo de lo inesperado, de aquello que solo el espacio del afuera puede ofrecer.

¹⁷⁰ Hernández, Elvira. *Santiago Waria*. Editorial Cuarto Propio, 1992.

¹⁷¹ González, Gladys. *Gran avenida*. La Calabaza del Diablo, 2004.

En *La Bandera de Chile*, Elvira Hernández va incluso más allá, pues no es que sitúe a la mujer en el espacio público, sino que la identifica como espacio público¹⁷², lo que juega con una multiplicidad de significados que se vuelven contradictorios y fluctuantes dentro del texto. Esa mujer pública es usada y abusada, al tiempo que es emblema y fuente de reconocimiento. Esa mujer que asume en su propio cuerpo lo colectivo es un receptáculo para contener las narrativas misóginas de la patria militarizada o las del pueblo oprimido. En medio de esa ambigüedad, la voz del poema sitúa también la problemática de una mujer que no es para sí misma, no es sujeto, es símbolo en disputa.

En el caso de las poetisas nacidas después de 1980, que pueden ser agrupadas dentro de la llamada generación del 2000, entre las que se encuentra la ya mencionada Gladys González, es posible observar que el espacio privado de la familia va a ser resignificado. En esta poesía, el espacio privado no necesariamente constituye un lugar material y geográficamente situado, sino que adquiere una dimensión más compleja al ser metaforizado por las hablantes como el lugar de la memoria, de la subjetividad, de la añoranza, de la búsqueda de respuestas sobre la propia historia, donde se revelan situaciones que marcan de a la hablante, y también como el espacio del cuerpo.

Es interesante notar cómo la voz lírica de estas poétisas, a diferencia de lo que se sucede con la poesía de las generaciones anteriores, especialmente en aquellas de la década del 50, va a identificar el espacio doméstico con la infancia y con las figuras de la madre o el padre, pero no se reconocen a sí mismas con ese espacio, y tampoco se piensan a sí mismas como madre o esposa. En el caso de las hablantes de la poesía de los 80 encontramos una mujer que está vinculada más con lo colectivo, con los procesos históricos y sociales, e incluso su propia subjetividad e intimidad van a tornarse reflejos de lo colectivo. En el caso de la poesía del 90 y el 2000, las mujeres adoptan el lugar de hijas, ya no como activistas ni como madres o esposas, sino como niñas o adolescentes, o mujeres jóvenes, que están en una suerte de huerfanía y que buscan algo indescifrable.

En estas poétisas, la figura del amante también está presente, así como en la gran mayoría de la poesía de las décadas anteriores, pero en este caso el amor mismo se reviste de una cierta inmadurez emocional, de una confusión en donde la entrega al deseo y al amor está siempre bajo sospecha y se rechazan, a medias,

¹⁷² Para profundizar en el análisis de *La Bandera de Chile*, véase: Moraga, Fernanda. "La Bandera de Chile:(Des) pliegue y (des) nudo de un cuerpo lengua (je)." *Acta literaria* 26 (2001): 89-98; Zaldívar, María Inés. "¿qué es una bandera y papa qué sirve? a propósito de la bandera de Chile de Elvira Hernández." *Anales de Literatura Chilena*. No. 4. Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Estudios de Literatura Chilena, 2003; Sandoval, Marcela. "El traspaso de la memoria al lenguaje poético: Aproximación a los primeros textos de Elvira Hernández y Eugenia Brito." *Cyber Humanitatis* (2001); Pinto Carvacho, Karem. "La nación a dos voces: Poema de Chile de Gabriela Mistral y La Bandera de Chile de Elvira Hernández." (2008).

ciertas actitudes como el maltrato o la insatisfacción, que se aceptan, aunque generan malestar, conflicto interior o autorreproches. Hay, en la poesía de las generaciones más jóvenes, un cuestionamiento al amor romántico y a la institución de la pareja monógama y heterosexual, un indicio de deconstrucción de los roles de género tradicionales y de los rituales que los constituyen. Se ironiza, se describen las relaciones sexuales y al amante desublimados, imperfectos y, en ocasiones, incluso de manera grotesca. El hombre ya no es un ser idealizado, sino que, muy al contrario, se le cuestiona, se le revisa, se le acusa. Considero que, en este sentido, existe un tránsito muy claro y consistente en las sujetos líricas, que es contextual y que puede rastrearse en los textos¹⁷³.

Como he comentado anteriormente, la poesía de las mujeres de las generaciones del 80, 90 y 2000 va a ser una poesía en donde la hablante transita diferentes espacios y temporalidades, una poesía cinética que se realiza en dos planos (privado y público) simultáneamente, ya que al mismo tiempo que se explora la interioridad de manera intensiva, retrospectiva y progresiva, existe un movimiento que lleva a la voz lírica a deambular. Sin embargo, esta forma de habitar el poema no aparece de forma disruptiva, puesto que, si bien hay una tendencia de la poesía de mujeres a situar a la voz lírica dentro de espacios cerrados y en el espacio privado, existen muchísimas excepciones.

En las poetas de los 80 el poema se vuelca hacia la calle, hacia el espacio público y la experiencia colectiva, y muchos poemas, como *Carta de Viaje* de Elvira Hernández o *Vía pública* de Eugenia Brito, van a utilizar el recurso del desplazamiento, del “callejeo”, para nombrar la experiencia social colectiva y personal desde diferentes planos simultáneos a manera de collage o palimpsesto. Pero antes de los 80 también encontramos poemas del afuera, el *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, por ejemplo, utiliza la estructura del viaje como forma de ordenación de su itinerario poético; así también lo podemos registrar en *La autobiografía en décimas* de Violeta Parra o en *Simbólico retorno* de Delia Domínguez, cuando dice por ejemplo “cubrí mi cuerpo aprisionado de espera/con un poncho de lluvia y de neblina fresca/ y emprendí silenciosa mi larga jornada sin destino”, así como gran parte de la poesía de provincia que destaca por una fortísima presencia de espacios naturales y exteriores.

Dentro de los temas que se enmarcan en el espacio privado en la poesía de la generación del 90 y el 2000, la infancia va a adoptar especial relevancia. La infancia o la época de la adolescencia son significativas, pues son los lugares donde se buscan respuestas sobre el presente, en este sentido, la memoria juega un rol

¹⁷³ Ver cap. 5

importante. Las poetas de los 90 y las de la generación siguiente comparten un rasgo común: el de ser sujetos postdictatoriales, lo que las ubica en una posición intermedia, de puente o eslabón entre la generación anterior, que vivió la dictadura con plena conciencia y sufrió todo el peso de vivir bajo el régimen militar, y las generaciones nacidas en democracia. Esta situación genera un fenómeno que Gilda Waldman ha llamado “posmemoria”, concepto rescatado de Marianne Hirsch, quien lo utiliza para describir la situación de los descendientes de las víctimas del Holocausto (Waldman 2007), que a pesar de no haber vivido experiencias violentas de tortura o de persecución, cargan con un trauma que se les transmite a través de los relatos familiares, de las experiencias de personas cercanas, de las ausencias de personas de la familia, de tabúes culturales o de los efectos que los sucesos tienen en los relatos colectivos o en el orden social en el que viven.

Alicia Salomone, en su ensayo “Memoria poética e infancia en la escritura de Antonia Torres y Alejandra del Río” (2013) adopta este concepto para analizar la obra de estas dos poetas de los 90, en la cual se dan los rasgos de una escritura que intenta recuperar una memoria personal traspasada de elementos colectivos, que, sin embargo, no logra ser reconstruida completamente por la hablante, principalmente, por estar conformada por sucesos e imágenes de la infancia o de la juventud, momento en que la hablante no era consciente del contexto social y político dentro del que se enmarcaban sus propias vivencias, las que debe reinterpretar para ser capaz de encontrar sentido. En estas autoras, según plantea Salomone, la memoria es reconstruida a partir de un aprendizaje posterior y autoconsciente, que se esfuerza en ordenar relatos escuchados al azar, imágenes, sensaciones, etc. que deben ser interpretadas. Esta memoria heredada, o posmemoria, se expresa en los poemas de Alejandra del Río desde la propia estructura del texto, y cruza todos espacios que construye la palabra poética:

Las secciones (“La mesa”, “La mano”, “Los pies” y “La ventana”), aluden a la parcelación e incompletitud que caracterizará la representación. De este modo, no es un cuerpo completo el portador de la experiencia que se narra, sino que son solo los pies o la mano; y tampoco es una casa la que acoge a dicha sujeto, sino solo una ventana o una mesa, como dos signos que precariamente remiten al hogar y lo cotidiano. Aun así, ese núcleo doméstico es crucial para la hablante, pues lo identifica como propio, contraponiéndolo a esa casa entera que ve construirse en el presente del poema y que amenaza con borrar aquel territorio originario de la infancia. ((Luongo and Salomone) 2013, 363).

3.6.2. Lo que resta (memoria y posmemoria)

Para que exista una posmemoria debe haber una memoria, y para poder entender una poesía que opera desde mecanismos de recuperación, casi siempre fallidos e incompletos, una poesía que continúa de generación en generación reconstruyendo esa memoria que es familiar, personal, social, que es igualmente de género, de raza, etc., hay que tener en cuenta aquello que se recuerda y aquello que se olvida.

En este sentido, la memoria va a ser la contracara de la historia, que es el discurso de aquello que se recuerda, que se registra, que se considera importante y memorable. La memoria es, según lo explica Raquel Olea, el conjunto de saberes producto de experiencias dispersas, sumidas en el tejido social y sin registro público, pero que, a pesar de todo, persevera para ser extraída de los agujeros de la historia, de los retazos de biografías ciudadanas, de las fracciones de verdad no localizadas en hechos registrados y discursos institucionales. “Tramada por los complejos mecanismos que operan recuerdo y olvido, la memoria emerge en hablas múltiples, orales, escritas, visuales, para discontinuar la fijación del pasado autorizada por los relatos oficiales” (Olea 2001, 197). Su carácter marginal dentro del espacio reservado a los grandes saberes, así como su persistencia y su poder lentamente corrosivo, logran fisurar los discursos oficiales y la vuelven tremendamente contestataria y peligrosa. A su vez, la memoria se constituye como uno de los pilares fundamentales para construir una epistemología femenina chilena y una genealogía¹⁷⁴ que sea capaz de responder al canon, trenzando los discursos y las experiencias de las mujeres y sus legados tangibles e intangibles.

En Chile, como en muchos otros lugares, especialmente aquellos que han vivido guerras civiles o dictaduras violentas, se han favorecido las políticas del olvido, y en paralelo se ha construido una narrativa oficial de unidad homogeneizada y ficticia, una narrativa de progreso que mira hacia adelante y que intenta borrar el pasado o los discursos que evidencian el fracaso de este proyecto. Las mujeres, en este escenario, han sido las figuras rebeldes por excelencia, pues como nos recuerda Raquel Olea, “las mujeres han sido activas

¹⁷⁴ Aquí el concepto de genealogía lo uso considerando los tres ámbitos que le asigna Foucault en “El sexo como moral”, entrevista realizada con Humbert Dreyfus y Paul Rabinow: “[...] en primer lugar debe considerarse la genealogía en el ámbito de una ontología histórica de nosotros mismos en relación a la verdad a través de la cual nos constituimos como sujetos de conocimiento: en segundo lugar, una ontología histórica de nosotros mismos en relación al campo de poder a través del cual nos constituimos en sujetos que actúan sobre los otros; en tercer lugar, una ontología histórica en relación a la ética a través de la cual nos constituimos en agentes morales”. En: *Saber y Verdad*, Madrid, La piqueta, 1985, p.184.

trabajadoras de la memoria, desplazando hacia lo público su rol doméstico de cuidado y alivio de los cuerpos vivos, de preservación del recuerdo de los cuerpos muertos (...) han creado nuevas formas de ciudadanía en la instalación de prácticas políticas y rituales públicos de duelo que impactan y modifican los relatos oficiales del consenso que ordena olvidar” (2001: 198).

De esta forma, las poetas no solo han insistido en recordar, sino que han sido las que han devuelto a la escena voces largamente olvidadas, voces desaparecidas o silenciadas, construyendo de esa forma una memoria que recupera a las antecesoras, a las que vivieron la reclusión, y que cumplieron con los modelos de madres y abuelas, ocultando bajo el silencio sus dramas personales, sus personalidades, sus deseos y, en general, su vida interior y su individualidad. Desde aquí, las poetas han asumido la tarea de recuperar la voz de *los y las* oprimidas, no solo en el caso de la poesía de la dictadura, sino desde mucho antes, cuando las mujeres estaban permanentemente dando cuenta de la situación de las clases más desfavorecidas, luchando por los derechos de niños y niñas, de campesinos y campesinas, de las madres solteras, de las mujeres explotadas de las fábricas, etc. Así lo expresa Irma Astorga en su poema “Tiempo de Fábrica”¹⁷⁵:

Tiempo de Fabrica

La lanzadera,
El agrio ruido de las máquinas.
Fábrica acumuladora de ruidos malolientes.
Allí trasnocha el hambre con su atenta musculatura
para no perder el último quejido del desmayado pie,
del quejido de la mujer que ha dejado caer su hijo a la basura:
porque el mañana viene con las manos vacías,
y para la mujer pobre y parida
las puertas del trabajo están cerradas.
Yo te recuerdo Charo
Cuando juntas del brazo
Partíamos la obscuridad de la mañana
Y entrábamos en el hocico negro de las máquinas
Y el frío y la humedad nos reventaban en lágrimas los ojos.
Yo te digo desde este papel,

¹⁷⁵ Este poema se encuentra dentro de la antología: Urzúa, María, and Ximena Adriasola, eds. *La mujer en la poesía chilena, 1784-1961*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1963. Pp.143-144.

Que un día, las fábricas
volverán su aliento cálido
y penetraremos en ellas con la mirada firme. (Astorga, Irma “Tiempo de fábrica”)

La memoria, en este sentido, no solo se implica en las políticas internas del poema, sino que exige hacer una lectura fuera del canon y traer a la vida y al diálogo autores y autoras que han estado relegados al silencio, a la lectura prejuiciada, parcial o, que simplemente, se han leído utilizando códigos que no son adecuados. Reivindicar esas lecturas permite que nos reconciliemos con nuestra propia historia, que podamos hacer la peregrinación simbólica a la casa de las autoras que nos antecedieron, para buscar respuestas y hermandad de almas, para ser las portadoras de esos mensajes que se han quedado atrapados en el limbo de la invisibilidad.

Hacer estas operaciones requiere de una sororidad renovada, de la creación de códigos formales de reconocimiento, de herramientas críticas o de recepción, requiere que las obras vuelvan a estar accesibles para su estudio y disfrute, como también es necesario hacer ciertas contextualizaciones de las obras y leerlas dentro de una cierta lógica discursiva compartida con otros textos (una lectura intertextual). Muchos de estos pasos han sido dados, al menos, con parte de la poesía de mujeres en Chile. El volumen de estas existencias es, por supuesto, ampliamente inferior al material que existe sobre la poesía escrita por hombres, como he reseñado en el capítulo anterior. A pesar de ello, me aventuro a pensar que con lo que existe es posible hacer unas mínimas sistematizaciones. Sin embargo, han sido pocas las iniciativas de generar propuestas para el establecimiento de un *corpus* de textos imprescindibles o básicos, que puedan considerarse como excelentes o fundamentales, dentro de lo que podemos denominar poesía chilena escrita por mujeres. Tampoco existen demasiados trabajos que hayan propuesto un aparato teórico o lecturas comparadas sobre un cuerpo importante de obras, por lo que existe una cantidad de trabajo por hacer que debe ser atendido con la intención de revalorizar a las autoras, sus discursos y, por extensión, a las mujeres como sujetos autoriales y con autoridad discursiva.

En otras palabras, aún se está a la espera de una genealogía crítica de la poesía de mujeres en Chile. Pocas han sido las teóricas que se han aventurado a diseñar un mapa histórico y geográfico de subjetividades poéticas femeninas. ¿Por qué? Varias respuestas son plausibles, como por ejemplo, que este rechazo es una estrategia política de oposición abierta y radical al canon y a la posible creación de cualquier otro tipo de estructura que establezca una cierta normatividad sobre quiénes son las escritoras que deben ser valoradas

y quiénes no; o un rechazo a la creación de cánones separados, aludiendo a que este tipo de operación refuerza la idea de que la escritura de las mujeres existe aparte o como un apéndice de la literatura en general. Asimismo, después de todo lo antes dicho, no es absurdo pensar que la falta de confianza, esa “ansiedad por la autoría” que se manifiesta como una ansiedad por la autoridad, sea una de las razones que hace que sean muy pocas quienes quieran asumir la responsabilidad de marcar ciertas directrices o de asumir el rol de precursora. Pero, a pesar de estas posibles causas que, en parte, pueden explicar la demora de un *corpus* de escrituras de mujeres y de un respectivo *corpus* teórico consistente, existen iniciativas que han dado ese primer paso necesario de visibilizar y sistematizar las escrituras poéticas de las mujeres chilenas de algunos momentos o tendencias específicas, y que nos invitan a seguir caminando en esta dirección.

Existen trabajos como *Modernidad en otro tono* (2005), de Alicia Salomone y su grupo de estudio, que exploran los discursos y los diálogos entre las poetisas de distintos países de Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX; también el volumen compilado por Carmen Berenguer y Eugenia Brito, *Escribir en los bordes* (1990), en donde la autora reúne una colección de textos presentados en el *primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana* de 1987; la colección de tres volúmenes *Escritoras chilenas* (1994) dedicados a la novela y el cuento, a la crítica y ensayo, y al teatro, aunque misteriosamente no existe un volumen dedicado a la poesía; la antología de poetisas mapuche, *Hilando en la memoria: siete mujeres mapuches* (2006) e *Hilando en la memoria Epu rupa: 14 mujeres mapuche* (2009); o la reciente creación de la *Red de Escritoras y Editoras de Chile* y *AUCH! Autoras Chilenas*¹⁷⁶, que pretende realizar un diagnóstico completo de la situación de inequidad en la que han trabajado las mujeres en el ámbito de la literatura chilena, y de forma colectiva exigir medidas que aseguren una mayor equidad.

Todos estos trabajos e iniciativas proponen diálogos entre autoras que tienen en común sus preocupaciones por el tema de la mujer en cuanto escritora o productora de discursos, su contexto de producción, el género de escritura que han elegido o su origen étnico-cultural. Además, abren caminos de interpretación para analizar estos discursos y hacernos preguntas que nos permitan seguir avanzando hacia la conformación de un campo real de estudio. Estos textos, por otra parte, nos demuestran la enorme variedad que existe dentro

¹⁷⁶ Ambas organizaciones son de reciente creación y a pesar de las actividades que han realizado no cuentan a la fecha con página web o publicaciones oficiales. Para más información, véase: Montesinos, Elisa. “AUCH, literatura escrita por mujeres: ¿Te conté que estamos haciendo historia?” *El Desconcierto.cl*. 13 oct. 2019. Web. 19 oct. 2019. <https://www.eldesconcierto.cl/2019/10/13/auch-literatura-escrita-por-mujeres-te-conte-que-estamos-haciendo-historia/>; Olgín, Consuelo. “AUCH!: La articulación feminista de las mujeres de la cadena del libro” [entrevista]. *fundacionlafuente.cl*. 12 sept. 2019. Web. 05 oct. 2019. <https://www.fundacionlafuente.cl/auch-la-articulacion-feminista-de-las-mujeres-de-la-cadena-del-libro/>

de las escrituras de las mujeres chilenas, y de las mujeres no chilenas que escriben en el territorio denominado Chile, lo que es en sí mismo una muestra de que los intentos por reducir estas escrituras a un par de estereotipos caducos y simplistas representa la pérdida de una enorme riqueza cultural.

Esta tesis pretende aportar un eslabón a esta construcción colectiva, trayendo a la luz algunos nombres largamente olvidados en polvorientos anaqueles y haciendo propuestas que tienen la intención de activar el diálogo sobre estas escrituras, las que aquí no aparecen y aquellas que vendrán. Por esta razón, en el capítulo siguiente, voy a centrarme en la periodización de la poesía escrita por mujeres chilenas desde 1950 hasta nuestros días, así como en las dificultades que existen a la hora de sistematizar las escrituras dentro de los códigos establecidos por la historia literaria local. Me interesa, sobre todo, observar cómo las poetisas han sido sistemáticamente vistas como curiosidades o como intrusas dentro de estas historias literarias, cuáles han sido las razones que las han mantenido fuera de las corrientes principales en cada una de las épocas, y los mecanismos que se han desarrollado para alcanzar el diálogo con la poesía masculina y ser leídas dentro de continuidades históricas y literarias.

Focalizo mi atención especialmente en la década de los 50, 60 y 70, porque, según lo observado, son las décadas que han sido menos trabajadas en relación con la escritura poética de las mujeres de las décadas 80 y posteriores, lo que conlleva que este período sea conocido como el del “silencio feminista”. Por otra parte, me interesa centrarme en estos años porque a partir de los 50 se percibe nítidamente un paulatino descenso en la presencia de mujeres poetisas, especialmente en las historias oficiales, antologías, revistas, etc. Lo que va a tener un repunte a partir de la década de los 80, más específicamente desde el año 1983, que con sus altibajos va a seguir un proceso de paulatino posicionamiento, en donde las confluencias históricas han hecho su parte situando a las mujeres y al género nuevamente en el centro de la atención, favoreciendo la visibilización del trabajo literario e intelectual de las mujeres como colectivo. Por último, quiero aclarar que en la próxima sección hay una clara diferencia en la atención prestada a los distintos momentos, especialmente notoria con relación a las últimas décadas, el motivo principal de esta decisión radica en que la proliferación de los documentos que circulan sobre la poesía del período más reciente, casi todo disponible en internet, es prácticamente inabarcable; asimismo, el hecho de ser un período muy reciente dificulta tener una visión desafectada del contexto histórico..

Capítulo 4: LEGADO (periodización)

Así, las mujeres también hemos heredado una “historia general” y una historia de nuestra participación en particular (de apoyo), narrada y constituida por los hombres (por la cultura masculina).

Esto ha supuesto (al igual que la historia de la conquista), una cierta desviación que nos ha dejado en silencio e invisibles frente a la historia.

Entre otras cosas, lo anterior también ha implicado para las mujeres, alcanzar conciencia política a través de las ideas, acciones y organizaciones constituidas sólo por el poder y la cultura masculina, y en sus términos, sus valores, su lenguaje, sus formas de organización. A partir de estas formas de ser y de querer ser (valores) se va a establecer lo que es apropiado y bueno para las mujeres y lo que es peor: lo que es posible para las mujeres.
(Julieta Kirkwood, *Feminarios*, p.56)

¿Cómo se ha organizado la historia de la poesía en Chile a partir de la década de los 50 hasta el presente? Existen numerosos trabajos que, de una u otra manera, dan cuenta del desarrollo de la poesía chilena, en los cuales se establecen, entre otras cosas, los períodos literarios, quiénes son los representantes más destacados, los movimientos estéticos o escuelas poéticas, los hitos más importantes dentro de la escena. No obstante, y a pesar de la gran cantidad de material disponible, resulta difícil encontrar información sobre las mujeres poetas y sobre cómo estas se situaron dentro de esta historia. Por ello considero importante la realización de un ejercicio de revisión crítica de la historia general de Chile y de su poesía, problematizando el lugar de las mujeres dentro de ella para proponer estrategias teóricas que ayuden a situarlas dentro de un continuo histórico. En este sentido, debo aclarar desde ya que este recorrido histórico lo realizo hasta el año 90, siendo esto debido a que no he querido profundizar en las últimas dos décadas, por considerar que parte de la información al respecto la he expuesto anteriormente en el capítulo 2, en la sección sobre las fuentes de información. Además, al ser un período reciente no existen aún estudios que sistematicen de forma general el período que incluye la generación del 90 y el 2000, por lo que cruzar la gran cantidad de información desperdigada y parcial requiere de un esfuerzo desmedido que excede los límites de este trabajo. Dejo esta labor por el momento con la intención de abordarla en el futuro en exclusiva.

4.1. Breve recorrido crítico de historia de Chile y su poesía: década de los 50

Para poder comprender el desarrollo de la historia de la poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX, debemos entender el contexto histórico, cultural y social en que se enmarca, así como comenzar el recorrido teniendo en cuenta los sucesos que se dieron durante los años anteriores, que van a repercutir de forma directa en el desarrollo de las relaciones de género dentro de la sociedad chilena. En relación con la historia de Chile y de la poesía, y con la historia propia de las mujeres, me parece importante consignar los hechos que transcurren a partir de la década de los 30, el proceso político y social de la crisis económica que da origen a la llamada “cuestión social”, así como la gran inestabilidad política que, de alguna manera, se enlaza y explica la idiosincrasia política del país hasta el presente. En lo estrictamente literario, aunque no desligado de estos procesos históricos, el remontarme a la formación de la llamada Generación¹⁷⁷ del 38¹⁷⁸, que ha recibido distintos nombres a lo largo de la historia¹⁷⁹, como ha sido la costumbre en Chile, tiene el propósito

¹⁷⁷ La noción de Generación literaria tiene una clara identificación con el modelo generacional de Ortega y Gasset, que fue utilizado ampliamente en Chile. Sin embargo, ya a partir de la década de los 50, la noción orteguiana de generación se desdibuja y da paso a una idea de generación que va configurando un patrón casi natural. Waldo Rojas lo explica de manera simple y clara en una entrevista realizada por Gonzalo Rojas en Alemania durante la década de los 80: “La idea de generación no es teóricamente inocente, supone una cierta visión del curso de la historia, un cierto modo *legal* de modificación de las ideas. Es un *a priori* que evacúa una periodización que se aplica luego a la comprensión del movimiento de la historia. De manera que cuando yo empleo la noción generacional lo hago con una prudencia extrema, casi hablo de generación en un sentido biológico, es decir la constatación de que cada cierto tiempo una sociedad produce un cierto número de jóvenes que dejan de serlo paulatinamente para dar paso a otros. Un movimiento rítmico natural que no habría que confundir necesariamente con el movimiento de la producción espiritual, por ejemplo, literaria.” Rojas, Waldo. “Entrevista”. Entr. Gonzalo Millán. *Espíritu del Valle: revista semestral de poesía y crítica* 1 (dic. 1985): 39-48. Print. Las palabras de Waldo Rojas reflejan la forma en que se ha utilizado el concepto de generación en la historiografía literaria chilena, ya que, a pesar de haber existido intentos de formalizar su uso, se ha impuesto una noción que responde a hitos y situaciones históricas concretas que han marcado la emergencia de nuevas generaciones de poetas sin un criterio temporal estable.

¹⁷⁸ Los documentos determinativos de esta generación surgieron en el Primer Encuentro Nacional de Escritores, convocado por la Universidad de Concepción en 1958, veinte años después de la fecha histórica que le da el nombre. Estos textos son El *AGC de La Mandrágora* de Arenas, Braulio, Enrique Gómez-Correa, and Jorge Cáceres, “Poetas de la claridad” de Nicanor Parra, “La generación del 38 en busca de la realidad chilena”, de Volodia Teitelboim, “Resolución de medio siglo” de Fernando Alegría, y “Crónica de una generación” de Luis Oyarzún. En todos estos documentos se percibe el testimonio y la visión crítica de la actividad literaria que surge en torno al año de 1938. La denominación por el año 1938 está determinada por la circunstancia político-social. Así lo sostiene Volodia Teitelboim (1958), pues, a semejanza de la generación del 98 en España sostiene que la generación chilena estaría circunscrita por los acontecimientos político-sociales que determinaron el triunfo del Frente Popular (Muñoz y Oelker 1993).

¹⁷⁹ “Esta generación fue llamada promoción de 1940, propuesta hecha tempranamente por Nicomedes Guzmán (1941), aceptada por Francisco Santana (1949) y por Ricardo Latcham (1955). Denominación que sin ser reemplazada del todo es sustituida en las proposiciones histórico-literarias críticas de Cedomil Goic (1960), en cuyas perspectivas la llama Generación de 1942 o “Neorrealismo”. Lo mismo ocurre en el ordenamiento propuesto por Hugo Montes y Orlando (1965), quienes dan el año 1942 como determinante” (Muñoz y Oelker 1993).

de situar las discusiones teóricas posteriores que se dan en las sucesivas promociones de poetas y conectar estos procesos con las observaciones hechas en la sección anterior relativas al canon poético chileno.

En cuanto a las mujeres, el período entre 1931 y 1949, que Julieta Kirkwood ha llamado de *ascenso* del movimiento feminista y de mujeres en Chile, reviste una importancia sustantiva a la hora de comprender la posterior *caída y silencio* (1986: 81) de este movimiento, así como las consecuencias, implícitas y explícitas, que la desactivación de las luchas políticas y la presencia pública de los temas asociados a las mujeres tuvieron en las escrituras, y más importante aún, en la construcción de las sujetos femeninas en el contexto nacional.

Es casi imposible hacer una separación estricta de los tres relatos históricos que propongo (sociopolítico, literario y de género), ya que todos ellos se imbrican profundamente y no existen de manera aislada. En consecuencia, haré un intento de narración que integre, en la medida de lo posible, ciertos antecedentes que ayudan a vislumbrar el desarrollo de la poesía chilena, de la historia política de las mujeres y de la historia de Chile; ello, con el objetivo de remarcar y visibilizar la simultaneidad de los sucesos y sus entrecruzamientos. Esta estrategia narrativa y metodológica tiene al menos dos inconvenientes. El primero tiene que ver con las reiteraciones que, sin duda, estarán presentes a lo largo de estas páginas, muchas veces con la intención de recalcar ciertos hitos o de mantener al lector contextualizado y, en otras oportunidades, simplemente, porque existen acontecimientos o ejemplos que pueden resultar útiles o necesarios para explicar diferentes escenarios, por lo que pueden ser interpretados o contextualizados de maneras diferentes. El segundo problema corresponde a la dificultad que este tipo de relato multidimensional ofrece a la hora de generar una estructura lineal, ordenada y sencilla; dificultad que no he logrado superar, por lo que el relato muchas veces puede resultar fragmentado, o excesivamente heterogéneo, difícil de seguir o caótico. La estructura genera que he intentado es la de un relato espiralado, en la que se retorna en distintas ocasiones en el tiempo y en los hechos para aportar nueva información o hacer puntualizaciones. Espero que estos defectos puedan ser tolerados teniendo en cuenta el carácter “experimental” de una propuesta que intenta integrar diferentes historias y hacerlas dialogar entre sí.

Teniendo en mente que este trabajo es sobre poesía chilena, creo pertinente comenzar refiriéndome a la Generación del 38. La razón de esta elección está basada en el hecho de que en esta generación se cristalizan las influencias de Huidobro, Neruda y De Rokha, y se inauguran, además, las primeras escisiones que dan paso a las corrientes estéticas e ideológicas que van a marcar el desarrollo de la poesía posterior en Chile.

Asimismo, se confirma la importancia de la figura de Gabriela Mistral, a la vez que se la margina, indicando su carácter inaprensible, excluyéndola de los modelos de referencia e influencia de los y las poetas posteriores. Fernando Alegría, en su libro *Poesía chilena del siglo XX* (1967), explica este movimiento de influencias poéticas –Generación del 38— sin mencionar a Mistral, lo que deja en evidencia la ambigüedad con la que es tratada la poeta y premio nobel por la crítica especializada chilena:

Los jóvenes que comienzan a publicar alrededor de 1938 ven frente a ellos una pared resplandeciente: la del creacionismo de Huidobro y, al extremo opuesto, los túneles surrealistas que parecen conducir a una luz revolucionaria. Se produce, entonces, una escisión entre los tres grandes de la poesía chilena, escisión que va más allá de lo personal y que, por su virulencia, sus proyecciones literarias y políticas, repercute directamente en las nuevas generaciones. Las polémicas públicas sostenidas por Huidobro y De Rokha, la del diario *La Opinión*, por ejemplo, así como las declaraciones en verso y prosa de Neruda sobre sus adversarios, indican que la división responde a concepciones filosóficas y estéticas contrarias y no sólo a caprichos literarios (Alegría 1967: 34 -35).

La ruptura entre los tres grandes vates chilenos y las numerosas polémicas¹⁸⁰ que surgen a su alrededor crearon la necesidad de un posicionamiento activo por parte de la escena cultural chilena, y por supuesto, por parte de los jóvenes escritores.

¹⁸⁰ Antecedentes de la polémica entre Huidobro, de Rokha y Neruda:

Surge a finales de 1934 cuando se acusa a Pablo Neruda de plagio, en varios artículos de revistas literarias, firmados anónimamente bajo el pseudónimo de *Justiciero*. La denuncia sacaba a colación las similitudes entre uno de los *Veinte poemas de amor* de Neruda —el Poema XVI— con otro del Nobel indio **Rabindranath Tagore** —el Poema 30 de *El jardinero*. "(...) Se atribuye la autoría de los artículos de *Justiciero* a Huidobro, aunque realmente quien descubre el parecido de los versos nerudianos con los de Tagore y suelta la liebre es ni más ni menos que su amigo Volodia Teitelboim — (...) Huidobro, niega ser el autor de los artículos, pero formula una crítica, ya no relacionada con el supuesto plagio, sino con la calidad de la poesía de Neruda, que consideraba "fácil, bobalicona, al alcance de cualquier plumífero" (Rus, Olvido. "Huidobro, Neruda, de Rokha: enemigos íntimos". *Drugstore magazine cultural*, feb. 2015 Web. 07 mar. 2019.)

En 1935 comienza a circular de manera clandestina el poema *Aquí estoy* de Pablo Neruda, que será publicado en París en 1938, este poema es un ataque frontal contra Huidobro y De Rokha. "Aquí estoy / con mis labios de hierro... ¡Cabrones! / ¡Hijos de putas! / ¡Hoy ni mañana / ni jamás acabaréis conmigo! ... A mí no me alcanzáis ni con anónimos, / ni con saliva... Tierra, tierra y tierra, / Gusanos, / Para vosotros / Falsos caudillos interrumpidos de envidia... Os meo / Envidiosos, ladrones, / HIJOS DEL HIJO DEL SUEGRO DE LA PUTA / Os meo eternamente en vuestros hígados y en vuestros hijos... Descubriendo odios, fabricando pequeños plagios, / Enviando anónimos que la peor enferma de histeria rechazaría. / Disfrazados de comunistas, náufragos y fecales, / Y mientras a la mamá sacan dinero... Aquí estoy / Poetas de frentes limpias y manos limpias, / Seres humanos / Pero no peste, pus y callos como vosotros. / Concedme. / Soy el que sabe y el que canta y no podréis matarme / aunque os partáis las venas / Y volváis a NACER ENTRE MIERDAS... FRACASADOS" De Costa, René. "Sobre Huidobro y Neruda." *Revista Iberoamericana* 45.106 (1979): 379-386.

La publicación de *Antología de poesía chilena nueva* a cargo de la editorial Zig Zag, coordinada por **Eduardo Anguita** y Volodia Teitelboim, indignó a de Rokha, que se sintió menospreciado, aunque era uno de los diez poetas escogidos. En junio del 35 de Rokha publica en el diario *La Opinión* un artículo titulado *Carta al poeta Vicente Huidobro*, en el que le acusa de falsedad artística y política: "Yo te he dicho, Vicente Huidobro que tu arte parece un PASTICHE, es decir, un producto de farmacia, elaborado según las últimas fórmulas de los cenáculos de París del año 10 al año 30, un calco, un cliché, un tipo standard de arte. Que aquel arte es el arte del pequeño-gran burgués ocioso, millonario y viñatero, que se divierte elaborando caligramas, CREACIONES y jeroglíficos, a costillas del inquilinaje de sus haciendas... Tu actitud insidiosa de jesuita, discípulo de Cagliostro,

En sus comienzos literarios, los poetas Alberto Rojas Jiménez, Juan Negro, Omar Cáceres, Aldo Torres, Antonio de Undurraga, Victoriano Vicario, Braulio Arenas, Venancio Lisboa y Antonio Campaña fueron cercanos al movimiento creacionista liderado por Vicente Huidobro, aunque con el paso del tiempo, la mayor parte de este grupo se va a caracterizar por un estilo barroco o surrealista. Asimismo, de Rokha, con su estilo proletario y dialéctico, representó una gran influencia, lo que se canaliza a través de la revista *Multitud*, publicación en la que prácticamente todos los poetas de la época participaron, independientemente de su adhesión o no al estilo rokhiano (marxista, realista y popular). Existe una extensa lista de poetas que por esos años escribían poesía de vertiente social, entre los que se encuentran: Hernán Cañas, Andrés Sabella, Julio Moneada y Mario Ferrero, que siguen una corriente de corte imaginista; Mahfúd Massís y Gonzalo Rojas, de base humanista y existencial.

Neruda, por esta misma época y siendo diez años menor que Huidobro y de Rokha, “marcaba el rumbo hacia una poesía de la claridad conceptual y de nítida tesis revolucionaria. Por otra parte, ni el simbolismo de su obra juvenil ni la experimentación surrealista de *Residencia en la Tierra* habían perdido vigencia, de modo que su radio de acción fue múltiple y atrajo a jóvenes poetas de variadas y aun contradictorias tendencias” (Alegría 1967: 37). Es preciso añadir que la influencia de García Lorca y Cesar Vallejo tuvo un impacto profundo en los jóvenes poetas de la Generación del 38, siendo difícil explicar las estéticas juveniles de Nicanor Parra o Juvencio del Valle sin tener en cuenta a estos autores.

La Generación del 38 surge en un momento marcado por los conflictos internacionales, principalmente por la Guerra Civil en España y la Segunda Guerra Mundial, escenarios que van a influir a nivel profundo en las ideas y el arte; el surrealismo y el realismo social van a ser dos tendencias importantes que van a tener un impacto fundamental dentro de la escena literaria chilena, así como posteriormente la filosofía de Sartre y

por lo desmesurada y atrabiliaria, resulta inocente, inocente como tus poemas, inocente como tu persona, inocente como tus palabras y tu estrategia; créeme, casi me da lástima tu estilo incoherente, que ofende y retira la ofensa y ese tono francamente tonto de aristócrata que da consejos; de tal manera que tú mismo, viejo amigo, demasiado viejo amigo, tú, Vicente Huidobro, con tus cacareos de espadachín en falencia, y tu dudosa hombría, te retratas en aquellos versos tremendos que escribiste, precisamente, un poquito antes de irte a comprar prestigio a Europa.” Pablo de Rokha, “Carta al poeta Vicente Huidobro”, *La Opinión*, Santiago de Chile, 23 de junio 1935. Disponible en: https://www.archivochile.com/Ideas_Autores/rokhap/o/rokhaobra0020.pdf

La Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura decidió mediar en el asunto y el 1 de mayo de 1937 envió a Huidobro y a Neruda una misma carta firmada por Tristán Tzara, José Bergamín, César Vallejo y otras personalidades, llamándoles a desistir de su actitud: “En atención a lo que las personas de cada uno de Uds. representa queremos pedirles, pues, que a partir de hoy den Uds. el alto ejemplo de olvidar cualquier motivo de resentimiento y división que haya podido existir entre ambos para que con entusiasmo acrecido y dentro de una sola voluntad militemos todos bajo la bandera del pueblo víctima por el triunfo material y moral sobre el fascismo”. (Soler 2014: 593)

Simone de Beauvoir. Durante este período, en Chile el Partido Socialista se disputaba con los comunistas el liderazgo de los sindicatos y de la izquierda chilena, situación que fue agravada por el pacto de no agresión entre Stalin y Hitler en agosto de 1939, aunque, posteriormente, la entrada de Hitler en Rusia genera que los partidos de izquierda logran acercar posiciones con un discurso común contra el fascismo. El Partido Radical de Chile con Pedro Aguirre Cerda en la presidencia de la nación también sufrió fuertes fracturas internas; en 1948 González Videla decreta la ilegalización del Partido Comunista, lo que, entre otras muchas consecuencias, favoreció la ascensión al poder del exdictador Carlos Ibáñez del Campo¹⁸¹ en 1952.

Algunos de los historiadores y teóricos de la literatura chilena van a consignar los hitos que más impacto tuvieron en la configuración de esta generación de escritores e intelectuales en diferentes trabajos. Julio César Jobet en 1964, proyectando el concepto orteguiano de generación, va a señalar que la Generación del 38 “se fogueó en la lucha contra la tiranía de Ibáñez en 1931, en los trastornos políticos posteriores, en las acciones del Frente Popular en contra de la dictadura legal de Alessandri-Ross y el rechazo decidido de las provocaciones y de la violencia desencadenada por el nazismo criollo”(ctd. por: Gonzales y Oelker 1993: 239). Asimismo, el entusiasmo frente a la república democrática española y el triunfo del Frente Popular en 1938 -presidido por el estadista y educador Pedro Aguirre Cerda- fueron hitos importantes que marcaron a esta generación. A esta primera etapa le sigue la inquietud por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, y posteriormente la rabia y la congoja por el avance del fascismo en Europa y la fractura en la izquierda chilena. Claudio Solar (1970) también menciona como hechos determinantes en la aparición y configuración de la Generación del 38: la “Guerra de España” (1936), la Segunda Guerra Mundial (1939) y del advenimiento del Frente Popular (1938).

¹⁸¹ En octubre de 1925 se efectúa en Chile la primera elección presidencial directa, siendo electo presidente de la República Emiliano Figueroa Larraín. Sin embargo, el gobierno de Figueroa se ve interrumpido por las tentativas autoritarias del coronel Carlos Ibáñez del Campo, ministro de Guerra y de Interior y caudillo de los militares que realizaron el “Ruido de sables” en 1924. En vista de ello, en mayo de 1927 el presidente renuncia a su cargo, llamándose a nuevas elecciones presidenciales. El 23 de mayo de 1927, Carlos Ibáñez del Campo se presenta como candidato único y es elegido presidente de la República con el 100% de los votos.

El gobierno de Ibáñez se caracteriza por un acentuado autoritarismo y por la posición subordinada a la que se ve relegado el Congreso, situación que llega a su clímax en el denominado “Congreso Termal”, designado por el propio Ibáñez, enajenando así al Congreso su carácter democrático. A pesar de ello, Ibáñez logra concitar un importante apoyo ciudadano, en vista de la buena situación económica por la que atraviesa el país, que se traduce en un vasto programa de construcción de obras públicas. Asimismo, hay un importante desarrollo institucional, con la creación de la Contraloría General de la República, el Ministerio de Bienestar Social, la Dirección General de Obras Públicas, la Inspección General del Trabajo y el Cuerpo de Carabineros de Chile. Información recopilada desde: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. “Periodo 1925-1973: Profundización y crisis de la democracia.” *bcn.cl*. n/d. Web. 08 jun. 2018.

Como he indicado anteriormente, en esta generación se van a observar dos vertientes principales (una social y una modernista-simbolista). Jobet, con respecto a esto, propone que los acontecimientos acaecidos entre 1929 y 1940 marcaron a todos los miembros de la Generación, a pesar de las discrepancias ideológicas, con los consiguientes rasgos inconfundibles: “1: su irreductible anticapitalismo; 2: su profundo sentimiento antifascista, y 3: su adhesión a las doctrinas y programas de avanzada ideológica: socialismo, comunismo y cristianismo social” (p.239). La caracterización que hace Jobet resulta útil a la hora de leer a las poetisas de esta generación, pues permite preguntarnos en qué medida las mujeres también se hicieron eco de estas preocupaciones principales, si a estas añaden otras propiamente femeninas, como por ejemplo: los diversos temas que los movimientos feministas de la época tuvieron como preocupaciones principales (el voto femenino, la incorporación de las mujeres al mundo público, la explotación laboral de las mujeres obreras y campesinas, la sanidad pública, la dependencia legal y económica al marido, etc.); o, si por el contrario, desarrollan sus proyectos poéticos al margen de estas contingencias. No me ocupo en este momento de hacer una lectura de las poetisas de la Generación del 38 en base a estas características, ya que excede el propósito de este trabajo, sin embargo, más adelante haré algunos comentarios al respecto, en especial porque no está realmente claro si las poetisas que se en algunas antologías se han considerado como parte de la Generación del 38 pertenecen a esta promoción o, son más bien, parte de la Generación del 50.

En este contexto político y social, la creación poética se enfrenta, por un lado, al peso aplastante del legado de los antecesores, y por el otro, a la necesidad de definir sus propias poéticas en coherencia con un contexto histórico que se presenta como en constante crisis, lo que se materializa en una gran diversidad de estéticas y formas de posicionamiento, tanto en lo literario como en lo ideológico. La corriente principal que van a cultivar los poetisas de la Generación del 38 es la del sesgo social, aunque, como señala Nicanor Parra al referirse a los poetisas que exploran “ciertas zonas del genio popular chileno” (ctd. por: Alegría 1967), esta tendencia va a estar marcada por la insistencia en el surrealismo, una batalla entre la luz y la tiniebla, una poesía analítica, existencial, directa y revolucionaria, que utiliza la ironía como una arma para denunciar a las instituciones burguesas (1958: p.45-48). Los poetisas que se identifican dentro de esta búsqueda son, entre otros, “Gustavo Ossorio (1912-1949), Braulio Arenas (el jefe de la Mandrágora¹⁸²), Teófilo Cid (1914-1964), Enrique Gómez Correa (1915), Carlos de Rokha (1920-1962), José Miguel Vicuña (1920), Jorge Cáceres (1923-1949)” (Alegría: 38). Como vemos, no vamos a encontrar ninguna mujer dentro de este grupo que representa

¹⁸² Para más información sobre el grupo surrealista chileno La Mandrágora y su revista, que lleva el mismo nombre, ver: Muñoz González, Luis, and Dieter Oelker. *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Universidad de Concepción, 1993. p.205-218.

la tendencia principal, situación que se va a repetir también en las generaciones siguientes, donde las poetas son categorizadas dentro de las tendencias secundarias, marginales o como excepciones.

Con respecto a este grupo de poetas, a los que Hernán Godoy Urzúa va a llamar neorrealistas, el autor dirá que “al mismo tiempo que critican al criollismo limitado a la descripción de los rasgos externos de la chilenidad (paisaje, vestimenta, costumbres, giros idiomáticos), se constituyen en sus herederos y continuadores. Pero intentan expresar una chilenidad más exigente e interior, formulada en una especie de humanismo popular, aunque en la práctica acentúa la denuncia social” (1982: 499).

Junto a la tendencia principal de corte social, hay otras poéticas que crecen en relativo aislamiento y que desarrollan un lenguaje de raigambre modernista con una actitud panteísta, que se inclinan por las imágenes pictóricas y la expresión pasional. Dentro de este grupo Alegría consigna a los siguientes poetas: Homero Arce (1902), María E. Piwonka (1909), Stella Corvalán (1912), Mila Oyarzún (1912), Carlos R. Correa (1912), Mara C. Menares (1914), Víctor Franzani (1914), Jorge Jobet (1914), Ricardo Marín (1916), Ángel C. González (1917), Mara Silva Ossa (1918), Luis Oyarzún (1920), Víctor Castro (1920) y Stella Díaz Varín (1926). En este grupo vamos a encontrar no solo a muchas de las mujeres que van a continuar escribiendo durante la década de los 50, sino también a Carlos Correa, quien bajo el alero del sello editorial del Grupo Fuego¹⁸³ va a ser fundamental en la promoción y publicación de textos poéticos de mujeres en las décadas posteriores.

Según Fernando Alegría, de los poetas del 38, aquellos que tuvieron una influencia más decisiva en las generaciones posteriores fueron Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y Mahfúd Massís; a los que se suma el grupo de la Mandrágora¹⁸⁴ como representantes de la corriente surrealista. Sin embargo, si se analiza la evolución

¹⁸³ Entre las publicaciones de libros de poesía de autoría femenina que fueron realizadas por el Grupo Fuego se encuentran: *Antiguas voces llaman* (1955) de Eliana Navarro (primer libro publicado por el sello editorial); *Llamarlo amor y Lazo de arena* (1957) María Elvira Piwonka; *El tiempo se reúne* (1958) de Ximena Adriasola; *La tierra nace al canto* (1958) Delia Domínguez; *Tiempo medida imaginaria* (1959) Stella Díaz Varín; *También el hombre canta* (1967) María Urzúa; *Mi cielo derribado* (1971) Dolores Pincheira; *La quinta estación* (1972) Agnes Wesley; *El reino del agua* (1974) Lita Gutiérrez; *Salada miel* (1978) La ciudad y los signos (1978) María Silva Ossa; Carmen Castillo; *Soneto y madrigal* (1981) Nina Donoso; *El retorno del cristal* (1981) Escilda Greve; *Desatadas olas de mi mar* (1983) Francisca Ossandón; *Tiempo de poesía* (1984) María Silva Ossa.

¹⁸⁴ La Mandrágora irrumpe oficialmente en la literatura chilena en 1938, como un eco tardío del surrealismo francés. Irrumpe por tres vías culturales de acción: la editorial, la revista y el grupo. La Editorial Mandrágora, constituida en 1939, cesa de publicar en 1973, después de haber difundido de forma exclusiva a lo largo de 33 años la obra de los escritores vinculados al movimiento del mismo nombre. La revista *Mandrágora* no solo fue el vocero surrealista de mayor duración, sino que, con sus siete cuadernillos, cuyas páginas envuelven un lustro de existencia -de 1938 a 1943-, constituye "una antología del surrealismo internacional" (Baciu 1974: 89). Como tal, recoge manifiestos, poemas y reseñas de libros. La vigencia del grupo responsable de estas dos instituciones culturales se remonta, en palabras de Gómez-Correa, a un periodo "prefundacional" entre 1932 y 1938, y se proyecta en forma organizada hasta 1943. Estos años son claves en la vida institucional de

de la poesía chilena desde el presente, podríamos agregar que autores como Teófilo Cid, Carlos de Rokha o Stella Díaz Varín (vinculada de manera no oficial al Grupo la Mandrágora) han tenido también una influencia importante en las poéticas actuales, una influencia que ha requerido de varias generaciones para dar sus frutos, pero que debe ser considerada a la hora de hacer una lectura diacrónica ampliada.

Fuera de los márgenes de la historia de la poesía, durante las décadas de los 30 y los 40, vamos a ver que en Chile las mujeres están constituidas como movimiento social y viven uno de los momentos de mayor auge en la historia del país; este despliegue de fuerza y organización se da en el contexto de la lucha por el sufragio femenino, como sucedió en muchos otros países latinoamericanos e internacionalmente. En 1939 se decreta la ley que las autoriza a participar en las elecciones municipales, aunque no es hasta 1949 que se aprueba su derecho a la participación en las urnas en las elecciones de carácter general, que es ejercido por primera vez en las elecciones presidenciales de 1952¹⁸⁵.

Pero antes de entrar de lleno en la historia de cómo las mujeres chilenas obtuvieron el derecho al sufragio y las consecuencias que este proceso tuvo dentro de la historia misma de las mujeres en el país, creo importante hacer una revisión más detallada del contexto en el que se desarrollan estos hechos.

En la década de los 30 Chile vivió una de las mayores crisis económicas de su historia, debido a la caída del precio del salitre y a la Gran Depresión de 1929, que afectó a Chile con especial dureza hasta 1932, aunque sus efectos se extendieron durante casi toda la década, generando que en la posterior los discursos de izquierda en favor de la igualdad social y las mejoras en las condiciones de vida de las clases pobres provocaran un escenario polarizado e inestabilidad política (Cariola y Sunkel, 1982). A nivel internacional, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial y el avance del fascismo en Europa tuvieron también una enorme influencia en Chile, lo que sumado a lo anterior se tradujo en una polarización entre los sectores políticos y una radicalización de la izquierda. Las mujeres, en este escenario, se posicionaron con fuerza tanto para demandar sus derechos específicos dentro del contexto nacional, como para asumir una lucha activa contra la guerra y a favor de la paz. Era una situación en la que el descontento y la agitación social crecían, y

Mandrágora. Si el grupo nace en 1932, en Talca, es recién en 1938 cuando se legitima públicamente en Santiago con la lectura de sus manifiestos en un recital poético y con la aparición de la revista *Mandrágora*. Sus fundadores y miembros principales fueron Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y Jorge Cáceres. También fueron mandragorinos Carlos de Rokha y Teófilo Cid (Noriega 1994).

¹⁸⁵ La ley que otorga el derecho de voto amplio para las mujeres chilenas estuvo dormida en el Congreso durante 10 años, ya que los radicales se negaban férreamente a su aprobación, pues lo consideraban un riesgo, basados en la idea de que las mujeres votarían influenciadas por valores conservadores de clase alta y principalmente por la Iglesia católica.

en la que las olas de migración interna se desplazaban de las zonas del norte del país –sector más afectado por la caída del precio de la producción minera- hacia la capital. Esto, entre otras cosas, disparó el crecimiento de viviendas precarias y sin suministros básicos, y en consecuencia emergieron problemas de salud pública como la malnutrición o enfermedades infecciosas como la tifoidea, la tuberculosis y otras de origen venéreo como la sífilis y la gonorrea.

Frente a esta situación, “las organizaciones políticas de mujeres incorporaron a sus demandas por derechos políticos y sociales, una lectura crítica de la crisis y sus efectos en la población más vulnerable a través de la llamada “cuestión social”. También opinaron acerca de las formas de organización social y política, de las políticas de educación, salud y vivienda. Al mismo tiempo defendieron la democracia y criticaron el fascismo” (Montero 2018: 181-182). Un hecho importante en este período, que supuso un importante impulso para que las luchas feministas se cristalizaran en un organismo organizado, fue la formación del Frente Popular, promovido hacia 1935 con el objetivo de llevar al poder a los partidos de centroizquierda. Esta coalición fue decisiva para la creación del MEMCH¹⁸⁶ (Movimiento pro-emancipación de las mujeres chilenas). El MEMCH, a pesar de tener en sus planteamientos de base una ideología de izquierda, fue un movimiento no-partidista, autónomo y con su propia agenda. Su respaldo al Frente Popular estaba justificado por la importancia que tuvo la causa de las mujeres dentro de los partidos que formaban esta coalición, al menos en el discurso, lo cual no se concretó en un apoyo parlamentario para la obtención del voto femenino amplio. “De hecho, a pesar del apoyo y la simpatía que tenía Pedro Aguirre Cerda por las mujeres, no reconoció sus derechos políticos” (Klein 2008: 119). Es más, el Frente Popular “reforzó el modelo tradicional de familia a través de políticas sociales y laborales que establecían relaciones de género basadas en una familia nuclear encabezada por un hombre trabajador y una dueña de casa limitada al funcionamiento del hogar” (ctd. por: Montero 2018: 183). A pesar de esta “traición” del Frente Popular a las feministas del MEMCH, los períodos en que gobernaron fueron especialmente fructíferos para el movimiento de las mujeres y para el afianzamiento de sus estructuras internas, lo que les permitió, entre otras cosas, ser reconocidas como fuerza social y política

¹⁸⁶MEMCH (Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile) se fundó en 1935 y nació del entusiasmo de un pequeño grupo de 30 mujeres, entre las cuales algunas se declararon independientes y otras pertenecientes a partidos de izquierda. Destacada labor tuvo la abogada Elena Caffarena, fundadora y secretaria general del MEMCH, junto a otras mujeres profesionales y feministas como Amanda Labarca, Marta Vergara, Graciela Mandujano y Delia Rouge, que contribuyeron a la elaboración de artículos y reportajes que aparecieron en *La Mujer Nueva*. Si bien la mayoría de sus adherentes perteneció a la clase obrera, la principal característica social de esta organización femenina fue su carácter multclasista, pues acogió también a profesionales, amas de casa y empleadas domésticas. MEMCH (Chile). “¿Qué es el Memch?: ¿qué ha hecho el Memch?” *memoriachilena.gob.cl*. BND. n.d. Web. 08 oct.2018. Disponible para consulta en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9124.html>. Accedido en 06/03/2019.

dentro del contexto nacional, e incluso, intervenir públicamente en las discusiones de la época a través de numerosas publicaciones periódicas, organización de *meetings*, conferencias, etc.

La gran actividad que las mujeres organizadas realizaron durante las décadas de los 30 y los 40 queda ilustrada, por ejemplo, con la formación del FECHIF¹⁸⁷ o de partidos políticos feministas, así como en la creación de las ya mencionadas publicaciones de amplia circulación dirigidas por mujeres y con contenidos propios de sus luchas e intereses, tanto particulares del grupo como de carácter general.¹⁸⁸

Julieta Kirkwood, en su trabajo *Ser política en Chile: las feministas y los partidos* (1986), establece una periodización para la historia de las mujeres en el contexto de su actuación política. La historiadora delimita un primer momento que iría desde 1931 a 1949, en el que se insertan los acontecimientos antes consignados, etapa que denomina como: *Ascenso*. Le seguirá, casi de inmediato, un segundo período de 1949 a 1953 denominado *Caída*, a partir del cual se instaura un tercer momento llamado por Kirkwood *Silencio*, que se extiende desde la mitad de la década de los 50 hasta la primera mitad de la década de los 70, más específicamente hasta el golpe militar de Pinochet en 1973. Como ya hemos visto, el primer y el segundo momento al que se refiere Kirkwood han quedado registrados en los trabajos de producción relativamente reciente que existen sobre la participación de las mujeres en el ámbito político y social¹⁸⁹, y también, gracias

¹⁸⁷ *Federación Chilena de Instituciones Femeninas*, FECHIF. El motivo principal de su formación fue luchar por todos los derechos políticos de las mujeres. "En 1944 se realiza en Santiago el Primer Congreso Nacional de Mujeres. Una de sus principales consecuencias fue la creación de la Federación Chilena de Instituciones Femeninas, FECHIF, la cual emprende una gran campaña por los derechos políticos. Preside Amanda Labarca. En abril de 1945 se realiza un foro con presencia de diversas organizaciones políticas, sociales y culturales, además de destacadas personalidades. Y en junio la FECHIF presenta al Senado un proyecto de ley sobre el voto femenino, con la firma de senadores de todas las tendencias." Pardo, Adolfo. "La conquista los derechos políticos (1900-1952)." *la Historia de la mujer en Chile*. archivochile.com. n.d. Web. 20 jul.2018. Para más información sobre la FECHIF, véase: Gaviola Artigas, Edda. *Queremos votar en las próximas elecciones: historia del movimiento sufragista chileno, 1913-1952*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2007.

¹⁸⁸ Claudia Montero nos entrega un listado de las publicaciones de prensa de mujeres entre 1930 y 1950, de las cuales existe aún registro. En Santiago encontramos un total de 14, entre las que encontramos: "Boletín del club social de profesoras" (1931); "Voz femenina" del Partido Femenino Nacional (1932); "Acción femenina" del Partido Cívico Femenino (1934-1939); "Lealtad" del Partido Femenino Alessandrista (1934-1938); "La mujer nueva", órgano del MEMCH (1935-1942); "Boletín FECHIF" (1944-1947), etc. Y en Valparaíso al menos otras cuatro: "Nosotras" Unión femenina de Chile (1932); "Política feminista" Juventud Liberal Demócrata (1931-1932); "Unión femenina de Chile" (1934-1935); "Unión femenina de Chile" (1951-1952). Para ver una lista completa de las publicaciones realizadas por mujeres durante la primera mitad del siglo XX ver: Montero, Claudia. *Y también hicieron periódicos: cien años de prensa de mujeres en Chile 1850 – 1950*. Editorial Hueders, Santiago de Chile, 2018.

¹⁸⁹ Entre las publicaciones que se pueden revisar sobre la participación política de las mujeres en Chile se pueden contar: Tobar, Marcela Ríos, and Lorena Godoy. *¿Un nuevo silencio feminista?: la transformación de un movimiento social en el Chile postdictadura*. Vol. 1. Editorial Cuarto Propio, 2003; Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile: las feministas y los partidos*. Facultad latinoamericana de ciencias sociales, Flacso, Santiago de Chile, 1986; Valdés, Teresa. *Las mujeres y la dictadura militar en Chile*. Santiago: FLACSO, 1987; Padilla, Erika. *Movimiento de mujeres hoy en Chile*. Tierra nuestra, Red de comunicaciones, Uruguay, 1994/04; Richard, Nelly. *La problemática del feminismo en los años de la transición en Chile*. CLACSO, 2002. Más las publicaciones señaladas en la nota 32.

a los documentos que las mismas dejaron, producto de su organización institucional (actas de reuniones, boletines, publicaciones periódicas, intervenciones públicas, etc.); no es el caso del largo período de *Silencio*, del que existen poquísimos trabajos y la documentación es limitada, encontrándose dispersa en fuentes diversas que muchas veces pueden resultar de difícil acceso.

Continuando con esta semblanza del momento en que las mujeres chilenas obtienen el derecho amplio a sufragio, debemos considerar que, si bien, la obtención de este derecho fue el resultado del intenso trabajo realizado por las organizaciones de mujeres desde finales del siglo XIX y con especial empeño a partir de la década de 1930¹⁹⁰ (y de un escenario global en el que este derecho era ya una realidad en muchos de los países de la región¹⁹¹), existen también otras cuestiones que permiten que finalmente se lograra su obtención; entre ellas cabe destacar, la presión de la Iglesia católica que en dicho momento favorece el sufragio femenino¹⁹², y la necesidad del presidente Gabriel González Videla —representante del Partido Radical— de contrarrestar las críticas al gobierno por su comportamiento antidemocrático debido a la Ley de Defensa Permanente de la Democracia, dictada en julio de 1948 y en la que se declaraba la ilegalidad del Partido Comunista. Estos dos últimos antecedentes fueron fundamentales para que las mujeres chilenas lograran su objetivo de votar en las elecciones generales, pero paradójicamente son también las razones que aceleraron la ruptura en el movimiento feminista.

Lo que no está realmente claro, y así lo plantea Kirkwood en su libro, es el largo periodo de *Silencio*, que trae aparejado una serie de interrogantes: “¿por qué el entusiasmo, el interés organizativo, la reflexión política y social; el interés por las mujeres como grupo oprimido, la necesidad de integrarse a la cultura, a la educación, al derecho, a la política; ¿por qué todo eso se diluye, como si nunca hubiese existido la lucha por lograrlo?” (p.81). Las razones que pueden explicar esta suerte de amnesia histórica son muchas, pero lo cierto es que

¹⁹⁰Para más información sobre este tema ver: Gaviola, Edda, et al. "Queremos votar en las Próximas Elecciones. Historia del movimiento femenino chileno 1913-1952." LOM ediciones, 2007; Errázuriz Tagle, Javiera. "Discursos en torno al sufragio femenino en Chile 1865-1949." *Historia* (Santiago) 38.2 (2005): 257-286. Eltit, Diamela. *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Servicio Nacional de la Mujer-SERNAM, 1998.

¹⁹¹El 23 de septiembre de 1947 fue promulgada la denominada Ley de Enrolamiento Femenino en Argentina; en Puerto Rico se aprobó en 1929 el sufragio femenino solamente para mujeres alfabetizadas, fue el 23 de marzo de 1935 cuando se hizo extensible a todas las ciudadanas; en Ecuador la participación femenina en unas elecciones nacionales fue el 27 de marzo de 1938; en 1932 el presidente Getúlio Vargas autorizó por decreto la participación electoral de las mujeres en el país más extenso de Latinoamérica; en plena dictadura de Trujillo, y debido a las fuertes presiones internacionales, las mujeres dominicanas pudieron votar en 1942 por primera vez en unas elecciones presidenciales generales; las panameñas ven reconocido su derecho al voto el 2 de febrero de 1945; también en 1945 Guatemala logra el sufragio para las mujeres, aunque limitado a las que saben leer y escribir; en Venezuela la Constitución de 1947 (artículo 81) recogía formalmente el derecho al voto de las mujeres, sin embargo, fue el 27 de octubre de 1946 cuando se hizo efectivo por primera vez en unas elecciones.

¹⁹² Ver: Valenzuela, Erika Maza. "Catolicismo, anticlericalismo y la extensión del sufragio a la mujer en Chile." *The Historical Journal* 25.4 (1982): 947-949.

durante un período relativamente corto de tiempo se sucedieron situaciones que afectaron la cohesión y la frágil posición de las mujeres dentro de la vida pública, y que fueron generando el descrédito del feminismo. Esta situación hace que muchas mujeres se niegan a identificarse con los movimientos de las mujeres o prefieran mantenerse al margen de las luchas específicas promovidas desde las organizaciones feministas. El primero y más evidente de los hechos que marcaron este proceso de caída y posterior silencio fue el apoyo de Videla a la causa del voto amplio para las mujeres, especialmente cuando la FECHIF, en retribución de este apoyo, decide expulsar a las organizaciones comunistas de la organización; decisión tomada bajo circunstancias irregulares¹⁹³, provocando que la MEMCH, una de las más grandes y antiguas organizaciones de mujeres del país¹⁹⁴, se retire del organismo.

Este hecho genera una de las primeras fracturas en el movimiento y va a ser el germen de su paulatina desarticulación y disolución dentro de otros grupos de participación política, en donde las mujeres intervienen segregadas por sus preocupaciones particulares de clase y/o ocupación (asociaciones de mujeres universitarias, sindicatos, agrupaciones de pobladoras, clubes de lectura, etc.). La participación y protagonismo de las mujeres dentro de estos grupos activistas y políticos de carácter general y mixto se vuelve cada vez menos visible y las cuestiones relativas a la situación concreta de las mujeres no aparecen como temas importantes dentro de las agendas políticas. “En este sentido puede apreciarse en Chile que en los momentos de mayor profundización democrática y mayor participación social y política, el movimiento popular en su conjunto no asumió ni política ni teóricamente ciertas categorías de problemas reivindicativos más específicos, los cuales se suponían automáticamente resueltos por la gran resolución del "conflicto de clases fundamental" (Kirkwood 1990: 28). En segundo lugar, ya una vez en el poder Ibáñez del Campo, vemos que las mujeres logran un nuevo protagonismo, aunque esta vez desde el frente conservador e influenciadas por la figura de Eva Perón, en quien ven un modelo femenino a seguir. El ascenso al poder del dictador y

¹⁹³ Este episodio de la historia de los movimientos feministas en Chile es relatado por Elena Caffarena -que fue una de las mujeres más influyentes y comprometidas en la lucha por la obtención del sufragio para la mujer y quien a su vez fue una de las fundadoras de la MEMCH- en el contexto de una entrevista realizada por Diamela Eltit. “La verdad es que los problemas surgieron cuando llegó al poder Gabriel González Videla. Entonces empieza una gran campaña en contra de los sectores populares y a esa política se adhirieron el grupo radical que estaba en la FECHIF, tanto, que obtuvieron la expulsión de las delegadas del Partido Comunista. Dentro de la FECHIF había delegadas de distintos partidos políticos, del Socialista, del Radical, del Comunista. No me gustó la decisión de la FECHIF de echar a las comunistas. Por lo demás, se había tomado el acuerdo sin mayoría. En esa sesión no había estado el MEMCH y era un error, porque las comunistas hacían un buen papel en la campaña por el voto. El MEMCH decidió retirarse y con ellas me retire yo”. Caffarena, Elena. *Un siglo, una mujer*. Santiago de Chile: Servicio Nacional de la Mujer, 2003. Disponible en: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-75739.html>. Accedido en 21/07/2017.

populista Carlos Ibáñez del Campo trae consigo una fuerte recriminación a las mujeres por parte de los partidos de izquierda y centroizquierda, quienes acusan la participación política de las mujeres, como la causa del triunfo de Ibáñez. Esto se refuerza por la fuerte presencia femenina en apoyo al gobierno del dictador, apoyo que se ve reflejado en la consolidación de una nueva institucionalidad de la derecha femenina, de la que su principal órgano es la PFCH¹⁹⁵.

A todo lo antes mencionado, se suma el escándalo de corrupción en que se ve envuelta María de la Cruz¹⁹⁶, primera mujer en Chile en obtener un escaño en el Senado Nacional, lo que deriva en su destitución del cargo, solicitada por un grupo de mujeres. Así lo narra Matilde Ladrón de Guevara en Julio de 1953, en una Carta enviada a Gladys Thein: “Ayer quedó presentado en el Senado, por un grupo de mujeres valientes y honradas, la petición de inhabilitación de la senadora. Si estamos en un error, los jueces lo determinarán.”¹⁹⁷

¹⁹⁵ Partido Femenino Chileno, fundado en 1946. Los contenidos políticos e ideológicos del PFCH retoman los planteos feministas y producen una extraña síntesis con los planteamientos del candidato Carlos Ibáñez (1952), de un profundo populismo autoritario. “A su emblema depurador “la escoba”, unen las mujeres del PFCH todo su agregado de pureza, redención moral, superación de la politiquería masculina; el PFCH se instala a la vera del Patriarcado depurador” (Kirkwood 1986: 152). Tengamos también en cuenta que el Partido Femenino Chileno en sus orígenes se define por no ser ni de derecha ni de izquierda, en otras palabras, se autoproclama antipartidista, lo que con el tiempo da paso a una simpatía por el justicialismo argentino liderado por el gobierno peronista, y posteriormente se declara ibañista, al que apoyaron desde la campaña electoral.

¹⁹⁶ María de la Cruz nació en Chimbarongo en 1912, encabezó el Partido Femenino Chileno. En 1950 María de la Cruz se presentó como candidata a senadora por Santiago, contando con el apoyo del senador y futuro presidente, Carlos Ibáñez del Campo; sin embargo, fue derrotada. En 1952 Carlos Ibáñez, en reconocimiento a su colaboración en la campaña electoral que lo llevó a la presidencia, le ofrece el cargo de ministra de Educación, cargo que no aceptó y que fue asumido en su lugar por su correligionaria María Teresa del Canto. El mismo Ibáñez le solicitó que se presentara nuevamente a las elecciones senatoriales para ocupar el sillón que él había abandonado. En septiembre de 1952 el Partido Democrático de Chile la declaró candidata a senadora por Santiago, a lo que también se adhirió el Movimiento Nacional Independiente, la Organización de Mujeres Independientes, el Movimiento Nacional Ibañista y el Partido Femenino. A diferencia de su campaña anterior, María de la Cruz inició un recorrido por Cartagena, El Tabo, Valparaíso y Lolleo, buscando apoyo electoral. El 4 de enero de 1953 fue elegida con una amplia mayoría: 107.585 votos, contra 68.350 del segundo y 32.941 del tercero. Se convertía así en la primera mujer que llegaba al Senado. Información obtenida en: Biblioteca del congreso nacional de Chile. “María De la Cruz Toledo: Reseñas Biográficas”. *bcn.cl*. n.d. Web. 09 jun. 2018.

¹⁹⁷ Matilde Ladrón de Guevara narra en su carta el escándalo que derivó en la inhabilitación como senadora de María de la Cruz. “El paso de María de la Cruz por el Senado no significó proyectos ni iniciativas importantes. Dueña de una poderosa oratoria, vehemente al momento de defender sus ideas, despertó recelos en todos los sectores. Debido a la acusación presentada por tres mujeres (una de ellas la misma Ladrón de Guevara) en relación con sus simpatías por el justicialismo argentino y a la acusación de supuesta comercialización y contrabando de relojes, fue desafortada, desestimándose una recomendación en su contra interpuesta por la comisión parlamentaria investigadora. El partido que había fundado salió con ella del Congreso. La caída de María de la Cruz como senadora significó la deserción de la gran mayoría de las mujeres de esta organización feminista. Después de esta experiencia no volvió a constituirse otro partido feminista; de ahí en adelante las mujeres pasaron a integrar los partidos existentes”. Guerrero Lira, Cristián; Morales, Fernando Ramírez y Torres Dujisin, Isabel. “Historia de Chile: Biografías. María de la Cruz Toledo: 1912 - ¿? Primera mujer que llegó al Senado.” *Biografías de Chile*,

No quisiera cargar con la culpa de una injusticia, pero las cosas han subido de “castaño oscuro” y es necesario limpiar la “maleza”. No tengo odios personales, ni siquiera rencores, pero cuando creo estar en la verdad, trato que se oiga”¹⁹⁸. La polarización entre las propias mujeres genera que aquellas más afincadas a la izquierda sientan la necesidad de desmarcarse de las organizaciones y grupos políticos femeninos que, por esa época, se abanderan de forma pública en favor de la dictadura, el nacionalismo o la Iglesia.

Esta tensión, que existe entre los diferentes grupos de mujeres, queda reflejada de forma explícita en algunas de las cartas que en 1953 intercambian Matilde Ladrón de Guevara y Gladys Thein, quien en esa época reside en Argentina.

Matilde, espero ir a Chile a penas me sea posible. La publicación de un libro “REQUIEM DE ETERNIDAD A EVA PERÓN”, que debe aparecer pronto, ha retardado mi viaje (...) se me invitó - y te advierto que fue una excepción - , a la recepción que el Gral. Ibáñez ofreció al Gral. Perón, en la embajada, en retribución a los homenajes recibidos en su viaje a ésta (...) Participé, además, dentro de los actos de homenaje a Ibáñez, en el que le tributo la Asociación de Escritores Argentinos. Allí hablé en nombre de los escritores de Chile e insistí en la unificación del escritor americano en defensa de sus derechos. Últimamente, el día 24, organicé un acto en memoria de Eva Perón, cuya tarjeta-invitación te envié, fue lindísimo. Como ves, trabajo mucho y en todos mis actos trato de que quede en alto el nombre de la mujer chilena, y se disipe un poco, esa idea de semi-fracaso con que se nos reviste por las actuaciones de quienes, sin ninguna autorización, han tomado nuestro nombre. Matilde: en los recortes que me envías, dicen que acá hay muchos chilenos en una pésima situación ¿podrías tú conseguirme una lista de ellos y sus direcciones? Deseo verlos y saber qué sucede, no hay acá desocupación ahora. Algo tiene que ocurrir con ellos, pues me parece extraño que acá alguien pueda sufrir de tanta miseria (...) no debe permitirse la entrada a país alguno a extranjeros que no son contratados o a aquellos que no poseen una cantidad suficiente para permanecer un tiempo o dinero para regresar. Debe legislarse bien en este sentido. Así se evitarán estos perjuicios (Thein, “[Carta] 1953 Julio 27, Buenos Aires [a] Querida Matilde [Manuscrito] Gladys Thein”).

Matilde queridísima, en tu carta anterior me pides la lista de prisioneros. Pero ¿por qué? ¿con qué derechos podría yo, que no soy ni argentina, ni abogada, ni siquiera política, solicitar dichas listas? Amiga mía, si he logrado prestigiar mi nombre y la consideración de las gentes es porque soy respetuosa de las leyes y de las leyes que rigen el país donde habito. Si hay prisioneros y deberá haberlos como en todos los países del mundo, creo que, en este, como en ninguno, se habrá hecho con la mayor justicia (...) Matilde, tu apoyo a la candidatura de Inés Enríquez, me parece justo. Por cierto, que el partido Radical, como todos los partidos de Chile, creados para el engrandecimiento de la patria deberá posponer todo agravio o resentimiento frente a otros partidos o colectividades. (Thein, “[Carta] 1953 Agosto 27, Buenos Aires [a] Queridísima Matilde [Manuscrito] Gladys Thein.”).

www.biografiadechile.cl/detalle.php?IdContenido=304&IdCategoria=8&IdArea=33&TituloPagina=Historia%20de%20Chile.
Accedido en 15/03/2019.

¹⁹⁸ [Carta] 1953 junio 24, Santiago de Chile [a] Mi querida Gladys [manuscrito] Matilde Ladrón de Guevara. Disponible en: Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/633/w3-article-352269.html> . Accedido en 28/10/2019. Accedido en 15/02/2019.

Estos fragmentos nos permiten conocer las ideas políticas de Gladys Thein, que resultan de una gran ambigüedad considerando lo que expresa en las cartas y los datos biográficos que se pueden encontrar de manera dispersa. Por un lado, se va del país precisamente durante el gobierno de Ibáñez, y en fragmentos no transcritos de las cartas enviadas a de Guevara hace duras críticas al gobierno de Chile y a las instituciones chilenas por la poca valoración que ha tenido en el país, en contraste con la buena acogida que tiene en Argentina. A pesar de esto, narra de manera alegre y despreocupada su participación en eventos oficiales del gobierno de Chile y como invitada a participar de un homenaje al dictador Ibáñez. Cabe notar su actitud naif o negacionista con relación a los presos políticos en Argentina y a la situación de pobreza en que viven los inmigrantes. Otra de las cosas que quedan en evidencia en el discurso de Gladys Thein es un ferviente catolicismo, que la hace participar en grupos de mujeres que realizan una labor cristiana en favor de los pobres; en una de las cartas que intercambian ambas autoras, datada antes de la partida de Thein a Argentina, comenta su participación en un grupo llamado “Las Cruzadas”, del cual fue vicepresidenta. También cabe destacar su actitud de no querer posicionarse política o ideológicamente frente a la situación de Argentina o Chile, manteniendo un discurso políticamente correcto y pseudoneutral; un fuerte compromiso con la causa de las mujeres (aunque desde una postura conservadora); y un deseo manifiesto de ser reconocida profesionalmente, lo que no consigue en Chile y lo que le causa malestar.

Saber si la postura ideológica de Gladys Thein es abiertamente de derecha resulta complejo, puesto que durante la década de los 40 participó en actividades y publicaciones relacionadas con el Frente Popular. No obstante, todo indica que va tendiendo paulatinamente hacia una postura políticamente conservadora y de simpatía hacia el peronismo. Este cambio podría ser producto de la necesidad de adaptación, una manera de poder tener cierto reconocimiento que se traduce en la obtención de asignaciones pagadas y en la inclusión dentro de la escena cultural oficial de Argentina. También, hay que considerar la atracción hacia la figura de Eva Perón, que encarna los ideales de las mujeres modernas de tendencia populista. Al leer las cartas que Matilde Ladrón de Guevara le envía como respuesta a Gladys Thein en ese año 1953 se puede interpretar que esta última, en respuesta a la adopción de los dogmas de la derecha populista de Perón y la internalización de los discursos que apoyan el endurecimiento del autoritarismo en beneficio de la “estabilidad social”, decide alejarse de Gladys Thein. Esto es algo que Guevara deja claramente explicitado en sus cartas, que pasan de las advertencias y consejos amistosos a un alejamiento definitivo por razones de incompatibilidad de ideas. Así queda reflejado en las dos últimas:

Referente a tu larga carta, tendríamos que conversar personalmente. Hay muchos tópicos hondos y serios que tratar. No se puede improvisar sobre ellos. Pero, ojalá que consideres bien las cosas. Ya me llegaron noticias de

que aquí ya se habría sabido de tu conferencia, el primer tema que trataste, y que había caído muy mal en algunos círculos de aquí. Te digo todo esto con la sinceridad que me conoces. Además, estás alejada de Chile bastantes meses y en este lapso de tiempo las cosas han variado mucho (...) te agradezco tu ofrecimiento para ir a verte. ¡Puede ser! Pero no creo que sea grata mi visita en ese país. Soy demasiado “libre”, en el amplio sentido de la palabra, para permanecer allí. No me gustan las tutelas y creo tener la mayor edad para viajar sola o hacer lo que me plazca. Ladrón de Guevara, “[Carta] 1953 Junio 24, Santiago de Chile [a] Mi Querida Gladys [Manuscrito] Matilde Ladrón de Guevara¹⁹⁹.

Srta. Gladys Thein: Eres bastante inteligente para comprender que estaba de más todo vínculo entre nosotras, por ahora, te estimo como amiga; te considero como escritora, pero tú posición tan antagónica a la mía, me hizo alejarme de ti. Era lo mejor. Además, un viaje mío, de invitación por el gobierno francés, me tuvo alejada de esta tierra por más de nueve meses. Pasé a hurtadillas por Baires y no quise llamarte. Todo en esa me huele mal. No se podía hablar; la gente estaba como asustada de llevarme, etc. (...) solo quiero que conozcas por mí misma que me fue imposible cumplir el encargo que me pediste, pues yo no puedo (por mis convicciones ideológicas) estar en tu camino. Ladrón de Guevara, [Carta] [1953] [Santiago] [a] Gladys Thein [Manuscrito] Matilde Ladrón de Guevara.²⁰⁰

La correspondencia que intercambian Gladys Thein y Matilde Ladrón de Guevara es un ejemplo de las divisiones ideológicas que se dan entre las mujeres escritoras durante un período marcado por una gran inestabilidad política, no solo en Chile, sino que en toda la región. Esta demuestra cómo las mujeres intelectuales están activamente vinculadas a las luchas políticas y sociales de la época, posicionándose frente a los acontecimientos de forma activa. Por último, plantea la cuestión de las relaciones interpersonales que existen entre las autoras y la fluida comunicación que, entre ellas, a pesar de que en este caso en particular derive en un alejamiento.

Teniendo en cuenta los antecedentes presentados hasta ahora, podemos apreciar a partir de la década de los 50 no es un silencio, sino una fragmentación de las mujeres como grupo, que se posicionan en frentes políticos de diversas tendencias, así como un silencio específico del feminismo progresista y de la acción política organizada de las mujeres de izquierda. Esto se debe, a que existe una fuerte actividad de las mujeres conservadoras de derecha, que entre sus preocupaciones principales tienen la defensa de la familia tradicional, la preocupación por la infancia y el asistencialismo a los pobres; reforzando así, aunque desde el activismo, los roles femeninos. Sin embargo, las mujeres de izquierda no desaparecen de la escena política, pero son absorbidas dentro los diferentes partidos políticos y de las luchas ideológicas, principalmente de clase, que se desarrollan en el país.

¹⁹⁹ Ladrón de Guevara, Matilde, 1910-2009. [Carta] 1953 junio 24, Santiago de Chile [a] Mi querida Gladys [manuscrito] Matilde Ladrón de Guevara. Archivo del Escritor. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-352269.html>. Accedido en 7/9/2019.

²⁰⁰ Ladrón de Guevara, Matilde, 1910-2009. [Carta] [1953] [Santiago] [a] Gladys Thein [manuscrito] Matilde [Ladrón de Guevara]. Archivo del Escritor. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-352285.html>. Accedido en 7/9/2019.

El giro radical que se experimenta entre la primera mitad del siglo XX y la segunda mitad, con respecto a la organización y participación pública de las mujeres en Chile, sin duda afecta las producciones literarias de estas, así como su presencia y valoración dentro del escenario cultural nacional. Como resumo en la sección anterior, hay un paulatino cambio de estatus de las poetisas, que comienzan a ser empujadas fuera de los circuitos principales hacia los márgenes, con una creciente segregación que las sitúa peyorativamente en un campo específicamente femenino. “Se produjo una rápida diferenciación que asoció la poeta a la niña sensible y la narradora a la peligrosa feminista, asunto que con el avance del siglo derivó en la invalidación de esta poética infantil y en la lenta valoración del profesionalismo de las narradoras que se alejaron [estratégicamente, también] de cualquier adscripción feminista” (Traverso 2013: 69). Este auge y valoración de las narradoras, a quienes se ve como verdaderas profesionales de la literatura, se asienta de manera definitiva durante la década de los 50, lo que puede explicarse teniendo en cuenta la acotación que hace Ana Traverso: “las narradoras que se alejaron [estratégicamente, también] de cualquier adscripción feminista” (p.69). Este detalle no es un dato irrelevante, ya que da cuenta de una necesidad de las escritoras de negar su diferencia en cuanto mujeres, y por tanto sus luchas particulares para favorecer su inclusión en los circuitos generales [masculinos], lo que significa que en la medida en que las escritoras son capaces de masculinizar -o más bien desfeminizar- sus discursos, tienen mayores posibilidades de ser consideradas escritoras serias.

Así lo evidencian las citas que Traverso incluye en su trabajo cuando se refiere a la masculinización de Marta Brunet por parte de la crítica: “Desde otro punto de vista, Marta Brunet no significaba nada semejante al tipo de la improvisadora o de la intelectual feminista o pedante como tantas pululaban y pululan en Santiago...” (p.73). “La ansiada ‘virilidad’, representativa de una literatura original que pudiese presentar a la Nación chilena, se encontraba por fin en la obra de esta ‘señorita’” (p.74), “parece la obra de un hombre, pero de un hombre de gran talento”, a lo cual agrega: “hay en ella un vigor de concepción y ejecución que son fundamento de puro trabajo de arte sin sexo de autor. Este es un escritor; no es una escritora, aunque sea una dama” (p.74). Y así lo deja también de manifiesto la propia Marta Brunet, quien era consciente de la constante masculinización de la que era objeto.

Si bien la Generación del 38 significó para la poesía chilena la consolidación de un canon poético nacional que se expresa en el explícito reconocimiento de los tres pilares fundacionales de la tradición poética nacional moderna y en la aparición de sus continuadores y detractores, como así lo consigna Jorge Elliot en su *Antología crítica de la nueva poesía chilena* de 1957, reeditado en 2002 con prólogo de Naín Nómez: “Es difícil establecer con quién se debería comenzar un estudio de la nueva poesía. Lo exacto es que nace con

Huidobro, Neruda y de Rokha, pero no se puede tampoco ignorar a Gabriela Mistral” (p.45). En lo relativo a las mujeres, es una generación en la que la presencia de las poetisas es marginal y no se inscribe dentro de las líneas principales. Todas las poetisas que se nombran anteriormente como parte de la corriente secundaria (María Piwonka, Stella Corvalán, Mila Oyarzún, María Menares, María Silva Ossa y Stella Díaz Varín) están comenzando su carrera de escritoras, y van a desarrollar su trabajo poético más contundente en el marco de la Generación del 50. Sin embargo, sus obras van a seguir siendo incluidas dentro de las corrientes secundarias o marginales. Son muy pocas las que logran ser consideradas representantes de los grupos de avanzada, o de aquellos que van a tener una validación y continuidad dentro de la escena literaria. Esto plantea el primer problema en relación con la periodización que afecta a las poetisas, ya que las escritoras antes nombradas son consideradas parte de la Generación del 38 y a su vez de la Generación del 50. Los criterios de inclusión o exclusión son ambiguos y no se especifican en ninguno de los casos, tomándose solo en cuenta las fechas en que aparecen dentro de la escena poética algunas de sus publicaciones.

Para poder establecer a qué generación pertenecen estas autoras, habría que hacer un análisis de las poéticas y observar en qué medida dialogan o no con las tendencias y corrientes definidas para cada período. En el caso de las poetisas de mediados del siglo XX resulta un ejercicio especialmente complejo, ya que muchas de ellas publican obras en períodos intermitentes, con largos momentos en los que no producen obra o en los que desaparecen de la escena, para décadas después reaparecer con nuevas publicaciones. Raquel Olea explica: “No se trataría de producir una tradición aparte, sino de explicar recorridos particulares en el interior de la misma tradición que en relaciones de (dis)continuidad, (dis)tensiones y productividades alternas con los textos hegemónicos encuentran sus sentidos más propios” (2010: 102). Las palabras de Olea nos plantean la pregunta sobre la posibilidad de explicar estos recorridos dentro de la tradición ya existente, puesto que incluirlas afectaría y modificaría las estructuras ya existentes; de otra forma, estas inclusiones no serían más que injertos dentro de una tradición que no las considera en su configuración básica. Asimismo, este ejercicio requiere de un diálogo entre las propuestas que se desarrollan desde el estudio literario de las producciones poéticas de las mujeres con la tradición, situación que hasta el día de hoy no se ha dado.

A pesar de los problemas teóricos que representan las inclusiones de las poetisas dentro del entramado de la tradición literaria, lo cierto es que existe una proliferación de mujeres en el interior de la escena poética chilena; esto no se traduce en una visibilización, lo que resulta paradójico. Durante la década de los 50 hay una producción literaria de mujeres inédita en el país, sin embargo, nunca habían sido tan poco consideradas. Esto puede explicarse teniendo en cuenta que la Generación del 50 (masculina) va a representar una vuelta

a cierta tradición castiza (española y latinoamericana), a un sentido clásico de la estructura y el lenguaje, a un fuerte intelectualismo docto, lo que provoca un rechazo por aquellas formas estilísticas de corte simbolista, surrealista o de corte sentimental, formas que fueron cultivadas por la generación anterior dentro del marco de las tendencias internacionales. Muchas de las poetas van a cultivar una poesía de corte intimista y con un arraigado romanticismo-erótico, así como una gran cantidad de textos en donde la naturaleza y el paisaje aparecen como un tema principal.

Lo que resulta interesante es que, a pesar del *silencio* feminista de la época, las poetas continúan cultivando una línea expresiva fuertemente vinculada a lo femenino, que expresa preocupaciones y anhelos íntimos, como, por ejemplo, el deseo de libertad o una rebeldía interior hacia la pasividad doméstica (rebeldía que se realiza en el lenguaje).

Volada al sol la casa en albas líneas/con sus estancias con olor unido/echa a soñar en alas de cortinas/manzanas rotas en junio dormido.

(...)

Y echa a volar su corazón alzado/y echa a soñar el ruedo de sus pinos, /y echa a cantar el rostro aprisionado/en espejo de luz azul marino. (Reyes, Chela. "La casa de oro")

(...) Ya los rieles que van al horizonte/no me tienden la angustia de sus manos. /tengo bajo los párpados/ el sol de pleno día que calienta las piedras/y la sana limpieza de la carne.

Y hay, más allá del hueco de mis palmas, /sólo una secreta y sencilla confianza. / Y se van las palabras, volando a los destinos, sin temor ni a futuros ni a distancias. (Urzúa, María. "El llamado de la materia III")

Voy a huir del latido acompasado/ y de la cena; /del pan acondicionado/en la raíz de la cerámica. /del umbral sin polvo/y cruzado sobre el horizonte. /Del país del asfalto. /el cirio de vidrio/me daña y lo evito. / La pantalla con su párpado caído, /el invierno tras la rajadura del trigo, /llorando sobre el vidrio.

Quiero huir de las puertas con cerrojo, /que ciegan el profundo paraíso de los árboles. / De la cocina con su temblor de cacerolas /y su añejo olor a derivado.

Quiero huir del ojo estrangulador de la vecina/y de la lengua flotante del vendedor sobre el tejado, /De la hora economizada del horario/que malgasta en el reloj su cancioncilla.

Huir de mí misma, /porque en mi sangre hay injertada advenediza fauna. / ¡Quiero lavar en el agua del día/mi paso fugaz por la materia! (Silva Ossa, María. "Huir")²⁰¹

Estos fragmentos de poemas son solo una pequeña muestra de lo que parece ser un asunto recurrente en las poetas de la década de los 50, que no fue visto como un posible tema literario por los críticos y su limitado horizonte de expectativas sobre las escrituras de las mujeres. Desde el presente, aplicando las herramientas que nos ofrece la teoría literaria de género, podemos analizar estos registros como relevantes y rastrear su

²⁰¹ Todos los poemas citados se encuentran en la antología de Urzúa, María y Ximena Adriasola, eds. *La mujer en la poesía chilena, 1784-1961*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1963.

presencia en textos de distintas autoras para hacerlas dialogar y tal vez establecer un motivo que las caracteriza. Estas escrituras no son ajenas a las preocupaciones de la época, pero se situaron en un recodo de experiencias características de su condición de género. “Hablan el mundo femenino del ‘de eso no se habla’, al que otros textos no alcanzan a dar lugar. Escribirán doblemente el silencio y lo silenciado en un solo pliegue. Adentrada en el conocimiento emanado de la experiencia (...) La experiencia de falta de poder, de decisión y de elección de la existencia se revertirá en un deseo vago, no formulado, pero que pulsa y moviliza en otras direcciones que el del plan familiar” (2010: 108).

Tomar este tipo de discurso como una de las líneas temáticas que se expresa en las mujeres de mediados del siglo XX, abre la posibilidad de hacer un análisis de conjunto. Raquel Olea nos invita a practicar una relectura de los textos producidos durante este período: “Releerlas en la actualidad requiere establecer las correspondencias o disidencias escriturales con su contemporaneidad, pensar las procedencias filosóficas e ideológicas del pensamiento que las anima, para establecer contigüidades, similitudes y distinciones entre sus escrituras” (2010: 102). Si bien, Olea se refiere a las narradoras, creo que su propuesta se puede extrapolar a las poetas, ya que se da el caso de autoras que escribieron poesía y narrativa, o porque simplemente fueron escritoras en un contexto social, político y cultural idéntico, a pesar de las diferencias de estatus que adquieren unas y otras a lo largo de los años.

En los ejemplos arriba citados encontramos que la fantasía del escape aparece como tema recurrente que, como propone Olea, genera una tensión entre el ‘deber ser’ doméstico, maternal, apacible y tierno; y un ‘querer ser’ telúrico, pasional, desbordado, incluso violento²⁰². Estos dos temas en muchas ocasiones se manifiestan en el poema bajo la metáfora del espacio natural o de la casa, lugares que culturalmente tienen una fuerte carga femenina, y que en algunos de los poemas van a actuar como un reflejo del mundo interior de la poeta. Esta línea temática puede verse como una formulación desde lo femenino a los temas planteados por el existencialismo, que representa uno de los discursos que influyen de manera decisiva las escrituras y concepciones ideológicas de esta generación:

El existencialismo tiene un doble potencial para las escritoras; aceptar el sinsentido de una vida de sometimiento y falta de libertad implica el reconocerse en una pertinencia de época, pero del mismo modo su conjunción con el feminismo significa una promesa de liberación y elección del propio destino (...) es en el modelo de la pregunta existencialista de Beauvoir relativa a la condición de la mujer donde las escritoras se sitúan para escribir existencias femeninas dominadas por el vacío existencial, el tedio, la falta de elección, el miedo al riesgo y a la libertad a que el orden patriarcal las ha sometido, dejándolas sumidas en la única

²⁰²El tema de las fantasías escapistas dentro del contexto de las escrituras de las mujeres chilenas de la Generación del 50 lo desarrolló de manera más amplia en el Capítulo 5, en el apartado sobre el amor.

expectativa posible, la náusea que el existencialismo tan bien ha descrito. El eco de un deseo aún no formulable se enuncia desde un malestar en el cuerpo que dispone la necesidad de producir un lenguaje que se haga cargo de esa experiencia; malestar de género que se traduce en la voluntad de nombrarse en esas formas de existencia, de producir en la escritura su representación simbólica, tal como plantea Beauvoir (2010: 110).

Esta literatura interior, que expone las fantasías o delirios de una vida en la que poder realizar sus deseos de participar en acciones significantes y de ser libres, tiene sin duda a su mayor exponente en María Luisa Bombal. Nacida en 1910, fue contemporánea de la gran mayoría de las poetas que publicaron durante la década de los 40 y de los 50. *La última niebla* fue publicada en 1935 y *La amortajada* en 1938, durante 1940 regresa a Chile desde Buenos Aires y trae consigo *El árbol* y *Las islas nuevas*, cuentos que fueron publicados el año 1939 en la revista *Sur*, que con posterioridad fueron incluidos en la edición aumentada de *La última niebla*. A pesar de que no existe una documentación que indique que alguna de las poetas mencionadas haya tenido dentro de sus referentes literarios a Bombal, es difícil imaginar que una escritora chilena no haya leído sus textos y admirado su prosa, o que no haya tenido noticias del escándalo que protagonizó en 1941 al disparar a su examante Eulogio Sánchez. Asimismo, las narradoras de la Generación del 50, quienes alcanzaron un éxito relativo dentro de la escena literaria, fueron contundentes al escribir modelos de mujeres que expresaban los malestares propios de las mujeres a los que Raquel Olea alude en la cita anterior. Muchas de las narradoras de la época aparecen en la polémica *Antología del nuevo cuento chileno* (1954) de Lafourcade, que marca un hito fundamental en la configuración de la Generación. Entre los veinticuatro autores recogidos encontramos a Margarita Aguirre, María Elena Gertner, Yolanda Gutiérrez, Pilar Larraín, Gloria Montaldo y María Eugenia Sanhueza.²⁰³

Sería interesante hacer una lectura comparada entre los textos de narrativa y poesía producidos por mujeres chilenas en las décadas de los 40 y 50, y observar si existen diálogos que puedan darnos pistas más detalladas sobre las redes de influencias textuales transgenéricas que se tejen entre autoras contemporáneas, puesto que no existen trabajos que vinculen el trabajo de narradoras y poetas; al leer los textos teóricos, periodísticos o testimoniales sobre o de las autoras, da la impresión de que narradoras y poetas existieron en dimensiones separadas y que no tuvieron relación entre ellas. Esta suposición, sin embargo, parece poco probable teniendo en cuenta que la escena cultural chilena de la mitad del siglo XX no era demasiado extensa, y si hoy en día todo el mundo se conoce, tengo que suponer que setenta años atrás esto debió de haber sido mucho más cierto. Tampoco existen trabajos teóricos que hagan lecturas comparadas entre poetas hombres

²⁰³ Para más información sobre las narradoras de la Generación del 50 ver: Cárdenas, María Teresa, "El otro alumbramiento: mujeres escritoras en la literatura chilena", *Revista Universum* 14 (2016): 204 – 219; Olea, Raquel, "Escritoras de la generación del 50. Claves para una lectura política", *Revista Universum*. 2.25 (2010): 101-116.

y mujeres, ni de la Generación del 50 ni de ninguna otra época, con la sola excepción de aquellos trabajos que se centran en algún grupo literario mixto, como en el caso de La Tribu No, o cuando se analizan las líneas generales de una Generación, como en el caso de algunos trabajos sobre la Generación del 2000.

Hacer una lectura comparada entre poéticas y temáticas resulta, en este caso, una tarea inescapable si el objetivo es situar a las mujeres dentro de la escena general. Frente a la dificultad de localizar a las poetisas con criterios estrictamente temporales, el argumento de formar ciertas unidades de sentido o constelaciones temáticas en relación con los propios textos parece ser adecuado, o al menos representa una alternativa para afrontar la tarea de sistematizar sus escrituras y describir ciertos desarrollos estéticos y de contenido.

La Generación del 50²⁰⁴, también llamada Generación del 57, nombre que le asigna Cedomil Goic -ciñéndose al criterio generacional histórico de Ortega y Gasset-, fue conocida como una promoción eminentemente de narradores. Sin embargo, “posee algunas de las voces poéticas más interesantes que ha generado Chile en la segunda mitad del siglo veinte. Desde el registro de la poesía clásica, cruzando los umbrales de la literatura comprometida, hasta la vitalidad y el cambio del neovanguardismo, este extraordinario grupo de autores puede considerarse como uno de los que ha logrado mayor versatilidad y cosmopolitismo” (Morales 2010). La lista de los integrantes que la compone, nacidos entre 1920 y 1935, reúne al menos una veintena de nombres que han alcanzado reconocimiento en la escena nacional e internacional, entre los que figuran:

Miguel Arteche (1926), Enrique Lihn (1929-1988), Armando Uribe Arce (1933), Sara Vial (1929), Stella Díaz Varín (1926 - 2006), Jorge Teillier (1935-1996), Carlos de Rokha (1920-1962), Alfonso Alcalde (1921- 2000), Manuel Francisco Mesa Seco (1925-1991), Jaime Valdivieso (1929), Eliana Navarro (1923 - 2007), Ludwig Zeller (1927), Miguel Moreno Monroy (1934), José Miguel Vicuña (1920 - 2007), Raquel Jodorowsky (1927), Jorge Cáceres (1923-1949), Luis Oyarzún (1920-1972), Alberto Rubio (1928 - 1998), David Rosenmann Taub (1927), Matías Rafide (1928 - 2006), Gustavo Donoso (1931), Fernando de la Lastra (1932), Tulio Mora (1929-1989), Ximena Adriaola (1930), Alejandro Jodorowski (1929), Delia Domínguez (1931), Antonio Campaña (1922), Alfonso Calderón (1929), Efraín Barquero (1931), Rosa Cruchaga (1931), Hugo Montes (1926), Sergio Hernández

²⁰⁴ La Generación del 50 en Chile fue eminentemente narrativa y surge avalada por dos antologías, que marcaron su consolidación en la escena nacional: la *Antología del nuevo cuento chileno* en 1954, y cinco años más tarde la ratificación a través del circuito editorial con los *Cuentos de la Generación del 50*, ambas promovidas y editadas por Enrique Lafourcade. Uno de los hitos importantes de esta Generación fue la llamada polémica de la Generación del 50, que tuvo su momento clave en el año 1959. Un artículo de Jorge Iván Hübner, “¿Juventud en crisis?”, abrió los fuegos al poner en duda la calidad moral de *Coronación*, novela inicial de José Donoso, la antología de cuentos *La difícil juventud* de Claudio Giaconi, *Para subir al cielo* y *Pena de muerte*, ambas novelas de Enrique Lafourcade; a lo que Enrique Lafourcade, quien se convertirá en el líder del grupo generacional, comentará y refutará lo sostenido por Hübner tres días después en el artículo “La virtud de los herejes”, publicado en el mismo diario. Acepta la calificación de crisis y rechaza las opiniones sobre el existencialismo, a la vez que vincula su Generación con el presente en el que está inserta. Desde este momento, la discusión se propagó a lo largo del país y en ella participaron creadores, críticos literarios, intelectuales y público en general. Entre ellos destacan el mismo Enrique Lafourcade, Claudio Giaconi, Rafael Maluenda, Francisco Dussuel, Ricardo Latcham, Manuel Rojas, Alone, Guillermo Blanco, Herbert Müller y otros (Godoy y Ahumada 2012).

(1932), Hugo Zambelli (1926), Gastón Von Dem Bussche (1935), Guillermo Trejo (1926 - 2004), Pedro Lastra (1932), Rolando Cárdenas (1933-1990), Cecilia Casanova (1926), Ennio Moltedo (1931), Hernán Valdés (1934) y Raquel Señoret (1923-1990).” (Morales 2010). Fernando Alegría propone que, de esta extensa lista, quienes “representan nítidamente la gama de tendencias estéticas que predominan en la generación del 50: Miguel Arteche (1926), Enrique Lihn (1929), Efraín Barquero (1931) y Jorge Tellier (1935) (p.49).

A pesar de las diferencias estéticas y temáticas, todos ellos pusieron un especial énfasis en la estructura y en la búsqueda de una conciencia que les permitiera controlar la carga emocional del poema y de sus elementos constitutivos, con el fin de lograr textos densamente poblados de ideas filosóficas e intelectuales. En otras palabras, una poesía que se aleja de los sentimentalismos espontáneos y que procura la ejecución intelectual del poema, un trabajo de relojería lingüística en el que los elementos están vinculados entre sí por la conciencia activa y permanente del poeta.

En contraste con esta actitud marcada por las búsquedas personales de corte más bien intelectual y por una gran preocupación por lo formal que caracteriza a la poesía masculina de la Generación, las poetas continúan siendo presentadas como la encarnación de la emocionalidad y del talento innato; concebidas como autoras de versos espontáneos, bellos y simples, como ha quedado demostrado en los fragmentos de prólogos citados anteriormente. En cuanto a lo social, y una vez más en oposición a sus compañeros de Generación, aparecen más que nunca insertas dentro de las instituciones culturales, pues la mayoría de ellas participa activamente en sociedades, clubes y sindicatos de escritores como los ya tan mencionados Grupo Fuego, PEN Chile, la SECH, el sindicato de escritores, etc.

Esto puede interpretarse como una estrategia de visibilización y de creación de relaciones que les den la posibilidad de existir dentro de la escena literaria; estrategia que analizada desde el presente resulta fallida, puesto que ha trascendido muy poca información sobre el trabajo y desarrollo de las actividades de estas mujeres dentro de las instituciones literarias y culturales de la época. Solo es posible encontrar menciones al trabajo que realizaron en comentarios de pasada o en reseñas biográficas, y existe aún menos información sobre su trabajo poético. Es por esta razón que la mayoría de las conclusiones que se pueden sacar con respecto al estatus de las poetas de esta Generación y de sus escrituras dentro de la escena nacional es producto de las pocas referencias que existen y de los cruces de sus textos con los artículos teóricos que dan cuenta del trabajo narrativo de mujeres de esta misma época.

Por otra parte, la gran parte de los artículos disponibles sobre poetas como Stella Díaz Varín o Delia Domínguez son de datación reciente, puesto que en las dos últimas décadas ha habido un renovado interés

por rescatar el trabajo de estas poetas. A pesar de estas dificultades, existen marcadores que permiten hacer algunas lecturas acerca de su participación en la escena cultural, entre ellos, la gran cantidad de relaciones familiares y matrimoniales de estas poetas con hombres consagrados dentro del mundo intelectual y cultural de Chile, como he mencionado antes y queda en evidencia en la lista presentada en la nota nº43, en el capítulo 3; hecho que parece indicar que la validación de las poetas, aunque fuese dentro de una corriente secundaria, estuvo en gran parte subordinada a sus vínculos sociales y personales, como queda reflejado en el caso de Winétt de Rokha. El ser asociadas a un hombre influyente o conocido en el medio cultural ha sido para las mujeres un arma de doble filo, puesto que les permitió una presencia en los ambientes literarios, así como la posibilidad de publicar y de tener una cierta figuración, pero a la larga, se traduce en un reconocimiento supeditado a sus relaciones sociales y familiares, y no al trabajo literario.

En este caso, resulta útil volver a pensar en la estrategia de invisibilización del “deceso de la escritura y de la escritora” (2013: 69) propuesta por Ana Traverso. No obstante, tendríamos que hablar, más que del deceso literal de la escritora, de lo que podría llamarse “el deceso social de la escritora”, que se da en una gran variedad de formas, como por ejemplo: su alejamiento temporal de los espacios de sociabilidad cultural por motivo de enfermedad (Mila Oyarzún), maternidad (Eliana Navarro, María Silva Ossa), cambio de residencia (Gladys Thein, Matilde Ladrón de Guevara o de Raquel Jodorowsky), o por el deceso del cónyuge. En este último caso, hay que hacer una acotación, puesto que hay autoras que frente a la muerte del amado compañero escribieron libros en alabanza o sobre el duelo, libros que fueron aceptados por la crítica y reseñados, aunque centrándose, principalmente, en la figura del homenajeado en desmedro de la escritora y la escritura, por lo que en este caso podemos también incluir la estrategia del “reduccionismo autobiográfico”, como es el caso de *Mi cielo derribado* (1974) con de Dolores Pincheira²⁰⁵, prólogo de Carlos René Correa del Grupo Fuego.

Estos decesos sociales pueden explicar, de forma parcial, el olvido en el que han permanecido parte de las poetas de esta Generación. Este fenómeno, consignado por Traverso, afecta exclusivamente a las mujeres, por lo que podemos hablar aquí de una forma de invisibilización con clara marca de género. Los poetas, por

²⁰⁵ “La mujer poeta de la que hablábamos se llama Dolores Pincheira y su canto tiene arranques líricos de gran envergadura. Y a veces decae. Porque este poema es ante todo el reflejo de un ser humano. Y se refugia en la ternura de una evocación como para mitigar la pena. Como para contener el llanto y lo brutal del enfrentamiento. Del enfrentamiento con la realidad de la muerte del hombre que fue su compañero por muchos años, a quien ella admiraba. (Orrego, Gonzalo. *Mi cielo derribado*” por Dolores Pincheira [artículo] Gonzalo Orrego. *La Patria* (Santiago, Chile). Archivo de Referencias Críticas. Disponible en: Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/643/w3-article-235037.html>. Accedido en 29/10/2019.

el contrario, a pesar de verse enfrentados a las mismas situaciones de alejamiento temporal o definitivo de la escena literaria chilena, no pierden su capital social o su renombre. Es más, para muchos de ellos los períodos de alejamiento se traducen en un aumento del interés público por su trabajo, siendo este el caso de Neruda, quien se transforma en una leyenda literaria, en parte gracias, a sus numerosas residencias en el extranjero como cónsul o exiliado político.

Los círculos sociales en los que participaron las poetisas de los años 50 se pueden rastrear, por ejemplo, en los prólogos o en presentaciones a sus libros, escritos, en su gran mayoría, por hombres de letras con un prestigio institucional, entre ellos el ya mencionado René Correa, Nicanor Parra o el mismo Pablo Neruda. El que estos paratextos nunca fueran hechos por poetisas jóvenes, por compañeros de la Generación o por otras mujeres escritoras es un claro síntoma de dos situaciones que sirven de claves para entender a esta Generación: por un lado, el desfase estético que se puede notar en los textos de estas mujeres con respecto a las poéticas de avanzada y las propuestas de ruptura que abanderan las narradoras del mismo período; y por otra parte, la poca valoración que tuvieron las escritoras, pues no eran consideradas capaces de validar el trabajo de sus pares a través de estos mecanismos, a pesar de que la documentación indica que estuvieron participando en los mismos espacios y fueron parte de las mismas instituciones y círculos literarios. El situarse al alero de figuras renombradas les aseguró una cierta notoriedad momentánea, ya que un libro prologado por algún miembro reconocido de la élite cultural era una apuesta segura para ser considerada por la prensa especializada y alcanzar un cierto respeto. No obstante, los prólogos son poco más que comentarios cariñosos y condescendientes, no profundizan en la escritura, son textos que denotan una hechura por compromiso y no un verdadero entusiasmo:

Nació en 1931, a los diecisiete años se recibió de bachiller en letras y luego cursó hasta tercer año de Leyes en la Universidad de Chile. Vive en Osorno, pertenece al círculo "Amancay" y ahora reúne en este libro que se llama "SIMBÓLICO RETORNO" sus versos elegíacos. Son tan hermosos como sombríos. Algo nocturno los envuelve. Tal vez la ciudad lluviosa es algo culpable de la desesperanza de esta muchacha que empieza a vivir y escribe unos originales versos para hablarnos del olvido, la soledad y de la duda. Naturalmente, ese acento doloroso cambia cuando aparece el amor (...) (De la Vega, Daniel. "Prólogo" a *Simbólico retorno* de Delia Domínguez, editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1955.)

La continuidad del proceso literario chillanejo se ve reforzado por la aparición de Ximena Sepúlveda, escritora juvenil como los anteriores, que se incorpora al mundo de las letras con una obra que nos conquista desde el título. Todos sus paisanos están de pláceme, desde Marta Brunet hasta Benjamín Velasco Reyes. Mi impresión personal es también óptima; cada vez que la leo le descubro nuevos méritos: gracia, colorido, fuerza expresiva. Pero lo que más me llama la atención en Ximena Sepúlveda es su sentido de la poesía como danza lo que en mi concepto la hace acreedora del epíteto de bayadera o bailarina encargada de mantener el fuego sagrado. (Parra, Nicanor. "Prólogo" a *Yo pagana* de Ximena Sepúlveda, Santiago de Chile, 1956.)

De este modo, el no haberse relacionado con los poetas de la Generación impidió que estas escrituras entraran en el diálogo y en los debates estéticos de la época, lo que trae como consecuencia que los textos poéticos que producen sean vistos, por los poetas contemporáneos, como la expresión artística de un puñado de señoras bien emparentadas; aspecto que se evidencia por el hecho de que casi ninguno de los poemarios de estas mujeres tuviera ediciones posteriores o fuera considerado por la crítica académica.

La gran excepción entre las poetas del 50 es sin duda Stella Díaz Varín, quien no estuvo casada con ningún hombre relacionado con la literatura o la cultura, ni emparentada con miembros de la élite intelectual o cultural del país, tampoco perteneció a una familia adinerada o influyente, etc. Por el contrario, sí tuvo una estrecha relación tanto con poetas de la Generación del 38 como con los poetas del 50. Se podría decir que la Colorina Stella Díaz Varín es una excepción en muchísimos aspectos; por ejemplo, el prólogo a su libro *Tiempo, medida imaginaria* (1959) lo escribe ella misma en un gesto de independencia y autosuficiencia, saltándose las buenas costumbres “sociales”. Este texto, en el que la poeta escenifica una situación surrealista, actúa como crítica paródica al mundillo de las letras chilenas.

El libro comienza con un epígrafe que refuerza el prólogo - diálogo que abre la lectura poética. En él, uno de los interlocutores *Carot*, *carrot* o la Colorina... desprecia la tradición literaria: *-No sé por qué no encuentro nada gustoso este extracto de médula de poeta, consagradorio... y consagrado*. El diálogo se acopla en narraciones que sobrepasan los planos de lo lógico, constituyendo elementos del surrealismo literario.

La conversación se sostiene entre la hablante y otros personajes. Uno de ellos encarna la Tradición: *'Mi querida Carot, si continúa comprometiéndome con sus inconformismos, no proveeré a usted de nada. No tendrá más tigres bailarines, ni topacios, aunque desabridos. Me negaré a proveerla. Será expulsada violentamente de las sociedades secretas -"entidades respetables"- se apartarán de su ventana los merodeadores nocturnos; yo me encargaré que así suceda. Conocerá mi verdadero poder. Me ha humillado demasiado'*. El “Prólogo” es firmado por la autora, así las conjeturas se ratifican: desdeñar desde siempre aquello que fosiliza la escritura, ese lugar de seguridad, donde la autora-hablante jamás estuvo cómoda (Ceballos Huerta, Paula 2013).

Ambos hechos, el que la autora decida escribir su propio prólogo sin recurrir al apadrinaje y el que utilice esa instancia para parodiar la tradición literaria y a los personajes que la representan, son una muestra del carácter rebelde y rupturista de esta poeta. En una entrevista realizada el año 2000 por Claudia Donoso para la revista *Paula*, la autora recuerda los años en los que participaba en la bohemia literaria de los 50 y 60, cuando frecuentaba a autores como Enrique Lihn o Tellier, entre otros, y comenta que en esa época era una mujer entre hombres, refiriéndose además a autoras como Bombal o Carolina Geel, resaltando que “eran mujeres que se saltaron todos los cánones... Pero eran mujeres muy solas, escribían en la soledad más espantosa y eran dramáticas y eran histéricas y fracasadas en los amores” (p.73-74). En relatos testimoniales

que se reúnen en diversos artículos y entrevistas a Estella Díaz es difícil encontrar referencias a autoras y mujeres de su Generación, a pesar de su activa participación en la escena literaria local.

No existen textos o relatos que nos ayuden a comprender las causas que hicieron posible que mujeres poetas que transitaron los mismos espacios y compartieron el oficio durante años, incluso décadas, no hayan tenido ninguna relación ni personal ni literaria entre ellas; frente a este misterio no queda más que especular, echando mano de los pocos antecedentes existentes y que se encuentran dispersos. En lo literario, nos encontraremos con que Estella Díaz Varín cultivó un registro más acorde con la poesía experimental y propia de sus contemporáneos, a diferencia de muchas de las demás poetas de la época, que tienen un registro más conservador en lo estéticamente formal y en lo temático. De igual forma, si indagamos en las razones extraliterarias, en el contexto social e histórico de la época y en la historia propia de las mujeres chilenas, veremos que la situación de las poetas es correlativa a la situación de las mujeres en general, en donde las casadas frecuentaban los círculos de influencia de sus cónyuges, manteniendo un decoro propio de su estatus de señoras. Sin embargo, Díaz Varín tuvo una existencia poco convencional, relacionándose de igual a igual con sus pares y desafiando tanto las convenciones de género como las ideas de feminidad. Así queda expuesto en distintas anécdotas, entre ellas la de su tatuaje:

¿y el tatuaje ese de la calavera que tienes en el brazo?

- Lo hicimos en el Club del Ciclista, ese de Calle Puente.

¿Quiénes?

- Todos, es que íbamos a ajusticiar a González Videla por traidor. Entonces el tatuaje era para sellar el pacto que hicimos porque González Videla, después de ser elegido, mostró la hilacha de la forma más siniestra y se comportó como era no más: como un pobre y triste pequeño burgués, serenense, hijo de despachero y trepador de pirámides (p.74).

En este fragmento se puede notar el desprecio que la poeta tiene por un cierta clase de sujeto –pequeño burgués y arribista—, estereotipo con el que, tal vez, pudo identificar a parte de las mujeres escritoras de la Generación y a sus círculos literarios. Sin embargo, esta suposición es poco plausible, ya que su libro *Tiempo, medida imaginaria* (1959) fue publicado bajo el sello editorial del Grupo Fuego, que reunía a una gran cantidad de autoras, tanto en sus reuniones como en su catálogo.

Como se esboza en estas páginas, las mujeres poetas de los 50 fueron testigos de la efervescencia del feminismo de mediados del siglo XX, así como de la disolución de los movimientos y organizaciones feministas después de la obtención del voto amplio. Como consecuencia, fueron mujeres que, a pesar de ser activas dentro de la escena pública, no impusieron de manera explícita demandas por la igualdad de las mujeres ni

contaron con un soporte institucional propiamente femenino, como, por ejemplo: las agrupaciones de mujeres o las publicaciones periódicas de carácter feminista, que en su gran mayoría dejaron de circular durante la década de los 50. En lo referente a las narradoras, hubo una paulatina necesidad estratégica de desvincularse del feminismo y de los discursos emancipatorios que fueron la bandera de lucha durante las dos décadas anteriores. Ana Traverso es clara al mencionar que ya en la década de los 50 la cantidad de mujeres poetas que publican es exponencialmente mayor que en décadas anteriores; lo que no se ve reflejado en su figuración en los espacios consagratorios, que es cada vez menor. “De una relativa inclusión inicial, le sigue una incorporación casual (o arbitraria) de nombres, para finalmente tender a excluirlas del listado” (2013: 75). El diagnóstico de Traverso queda reafirmado al comprobar que ya, para la década de los 60, las mujeres poetas van a ser prácticamente borradas de los relatos oficiales.

4.2. Utopía, exilio y desacato (1961 – 1989)

La historia de la poesía chilena que comienza en la década de los 60 es una historia de gran turbulencia y cambios inesperados, pero es también una historia de supervivencia, una historia que está tan vinculada con la historia política de Chile y con la vida misma sus protagonistas, por lo que es casi imposible hacer separatas. La historia de la poesía chilena entre 1961 y 1989 es la historia de un sueño que se gestó al calor de la Revolución Cubana, la reforma Universitaria, “La Nueva Canción Chilena” con Violeta Parra y Víctor Jara a la cabeza, la píldora anticonceptiva, la Teología de la Liberación, la Guerra de Corea y Vietnam, las luchas por los derechos civiles en Estados Unidos y los asesinatos de Martin Luther King, Malcolm X y Kennedy, la carrera espacial, la Guerra Fría, los hippies, la marihuana y el amor libre. Es la historia de una generación que vio en el transcurso de una década cambiar el mundo en todos los aspectos imaginables, desde la política hasta la vida privada.

Todos estos cambios de paradigma hicieron que la juventud de los 60 creyera que era posible que el mundo se transformara en un lugar más justo, en un lugar en donde la libertad fuera posible, en donde el trabajo y la convicción fueran suficientes para alcanzar los sueños. Una generación de jóvenes poetas que creyeron en el esfuerzo colectivo, que creyeron en las instituciones y en la necesidad de hacer ellos mismos los cambios que deseaban ver. Una generación que en el año 1973 veía todas esas grandes utopías reducidas a escombros, al mismo tiempo que veía caer los misiles sobre la Casa de Gobierno y escuchaba por la radio las

últimas palabras del hombre que personificaba la posibilidad real de todos esos ideales. Una generación que en su gran mayoría tuvo que irse del país después de 1973, llevando consigo la poesía chilena a todos los confines del mundo, lugares desde los que se tejió parte de esta historia. No obstante, cuando nos preguntamos por las mujeres que escribieron poesía o que estuvieron vinculadas a los desarrollos culturales y sociales que se dieron alrededor de la actividad literaria, no es posible hablar de un cambio de paradigma. Es más, durante el período que va desde 1961 hasta ya entrada la década de los 80, lo que encontramos es una ausencia de nombres femeninos mucho más evidente que en las décadas anteriores.

Al analizar la historia de los grupos literarios y al revisar las publicaciones periódicas, las antologías y los testimonios de la época, es fácil notar que la presencia de las mujeres queda registrada a modo de excepción. A pesar de que es posible encontrar algunas mujeres que tuvieron una gran importancia y presencia, especialmente en la gestión cultural, su trabajo ha quedado relegado a meros comentarios al margen. En las siguientes páginas intentaré justificar estas afirmaciones y explicar cuáles son los motivos que hacen posible que desde la década de los 80 se genere un cambio sustantivo en esta situación, formándose una generación de mujeres poetas que va a definirse, por primera vez en la historia de la poesía chilena, en un corpus de escrituras poéticas propiamente femeninas que con el paso del tiempo va a ser central.

El período que va desde 1961 a 1989 es, sin duda, muy complejo, tanto por la gran cantidad de poetas y proyectos escriturales, como por las circunstancias sociales y políticas que hacen que exista una gran dificultad para establecer ciertas nociones básicas como, por ejemplo, los rasgos en común, continuidades y rupturas, afiliaciones, temporalidades, etc. Es por esta razón que me parece necesario partir esta sección, definiendo un marco de referencia mínimo para poder ordenar lo que pretendo que sea una breve semblanza de un período fundamental para el devenir de la poesía chilena hasta la actualidad.

Lo primero que quisiera establecer es la subdivisión de este periodo en tres etapas, siguiendo la propuesta que introduce la selección de textos en “Diez poetas dispersos: antología”, aparecida en la revista *El espíritu del valle* nº1 de 1983.

- Una primera etapa que va desde 1960 a 1973, definida como de la “emergencia fundadora” y que destaca por la apertura y la camaradería de sus integrantes, junto con diversas actividades poéticas grupales realizadas con el apoyo de las universidades.

- La segunda etapa, de 1973 a 1982, es una etapa a la que se llama “dispersión de la emergencia”. Se identifica por los efectos de la represión política sobre los poetas que hasta ese momento estaban produciendo obra en el país, y especialmente sobre aquellos que estaban comenzando a ser poetas reconocidos; en otras palabras, por los efectos que tuvo la dictadura militar en los poetas de la Generación del 60, que a partir de este punto se mixturaron con una serie de poetas más jóvenes y mayores dentro de las diversas denominaciones que se han dado para quienes continuaron produciendo obra durante este periodo, tanto dentro del país como en el exilio.
- La tercera y última etapa comienza en 1983 y está en pleno progreso en el momento en que se publica. Esta última etapa correspondería a la “reconstitución de la emergencia”, caracterizándose por el rescate de los olvidados, la reaparición de los diferidos y el reagrupamiento de los dispersos; por el desafío abierto a la represión y al silencio, por el restablecimiento de la comunicación entre poetas del interior y el exterior, capital y provincia, y por la confluencia de los poetas de las tres etapas y diversas promociones de emergentes.

Existen igualmente otras propuestas para organizar este período, en las que se divide este en dos etapas, en ellas el golpe militar hace de hito que marca un antes y un después. Esta es la división que, por ejemplo, usa Soledad Bianchi en su antología *Entre la lluvia y el arcoíris*, texto en el que profundizaré más adelante.

4.2.1. Primer momento: “la emergencia fundadora” (1961-1973)

Esta primera etapa corresponde a la Generación del 60, también llamada Generación de los grupos literarios. Se caracteriza, como previamente indico, por una nueva forma de llevar adelante la actividad literaria, que en este período va a estar fuertemente relacionada con las universidades, que asumen la responsabilidad de ser espacios de producción y difusión del arte, la cultura y el conocimiento.

... nuestra generación literaria está íntimamente ligada a la universidad y sobre todo al fenómeno de descentralización universitaria, es decir al desenclavamiento de la universidad y su extensión hacia provincias con todo lo que ello implica en cuanto a la dispersión de los efectivos intelectuales que comandan el saber en un país. Luego, a la aparición de la universidad como una especie de alma tutelar de las letras, lo que no es frecuente: la universidad generalmente es percibida como el recinto de la academia, de lo vetusto y conservador. Esta universidad curiosamente parece dispuesta a proteger a los poetas, lo que no deja de ser interesante. Esta universidad reformada tiene que ver también con la conciencia que van a tomar estos jóvenes de la poesía ligada más al saber que al soñar, una poesía. Yo diría que tiene que ver más con el *logos* que con el *pathos*, y que en cierto modo marca una ruptura, tal vez la última, con la tradición romántica que nunca estuvo muy lejos de la poesía chilena (Rojas 1985: 39).

Como explica Waldo Rojas, la apertura de sedes universitarias en muchas de las ciudades de regiones fue un factor fundamental para descentralizar la actividad cultural y permitir que se desarrollaran propuestas poéticas desde las provincias. La forma de trabajo que se plantea a través de grupos, talleres y revistas es una manifestación de ciertos discursos que circulan a nivel político e ideológico, que instalan, entre otras, la idea de colectivizar no solo los procesos creativos sino todos los espacios productivos. Este sentimiento se va a transformar en uno de los motores principales que animan la reforma universitaria, que tiene entre sus objetivos el permitir que todos los estamentos que componen la universidad tengan la posibilidad de participar de las decisiones y del gobierno interno (Bruner, José Joaquín: 1988). “A pesar de que en Chile han existido grupos literarios contemporáneos tan destacados como ‘Los Diez’ o ‘La Mandrágora’, me pareció que los colectivos constituían una novedad en el período poético que va de 1960 a 1973 debido a su impacto y su número” (Bianchi 1989: 104). La descentralización de la actividad literaria va a hacer posible que sean los colectivos poéticos de provincias, tanto en el sur como en el norte del país, los que van a marcar la pauta durante la década, “siendo los tres grupos que más se distinguen *Trilce*, *Tebaida* y *Arúspice*, constituidos en las universidades de las provincias de Valdivia, Concepción y Arica, respectivamente” (p.105).

Asimismo, existieron otros colectivos poéticos durante esta época, que tuvieron una menor visibilidad y realizaron sus actividades sin conformarse como grupos de manera estricta. Tres de estos grupos, a los que Soledad Bianchi llamará “marginales o periféricos” (p.112), tuvieron su sede en Santiago: *El Grupo América*,

que inicia su actividad en 1966 con la participación de 15 miembros²⁰⁶, principalmente estudiantes del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, entre ellos algunos narradores; *La Escuela de Santiago*, conformado por Naín Nómez, Carlos Zarabia, Erik Martínez y Jorge Echeverría, quienes se separaron del *Grupo América* en 1967; y por último *La Tribu No*, compuesta por 6 estudiantes de diferentes carreras de la Universidad de Chile²⁰⁷: “Más un conjunto de amigos que un cabal grupo literario, totalmente independiente de instituciones; sin publicaciones periódicas; unían a la poesía, la plástica y la música como intereses fundamentales [...] Algunos de ellos fueron editados en abril de 1967 y enero de 1968 por la revista mejicano-norteamericana *El Corno Emplumado*, mucho antes de dar su primer recital en Chile (1970) o de publicar la antología, *Deliciosas criaturas perfumadas* (1972)” (p.113).

No solo en Santiago existieron grupos menores o periféricos, ya en 1965 comienza a desarrollar su actividad el *Grupo Espiga*²⁰⁸ en la ciudad de Temuco, al alero de la Universidad Católica de la Frontera. El grupo cuenta con diez miembros, todos ellos estudiantes de la Carrera de Español. Su fundador fue Iván Carrasco Muñoz. El *Grupo Espiga* tuvo una publicación periódica, un sello editorial y realizaron el *Primer Encuentro de Grupos Literarios* en 1970. En el año 1972 se crea el *Grupo Pala* en la ciudad de Osorno, que continuó su actividad con posterioridad al golpe militar. Valparaíso y Viña del Mar también tuvieron algunas agrupaciones, aunque de carácter mucho más informal, como el *Grupo del Café Cinema*, nombre que no designa un grupo literario en el sentido estricto, sino más bien, la forma en que de manera espontánea se denominó al grupo de poetas que se reunían en dicho café, ubicado en una galería comercial en las cercanías del Cine Arte de Viña del Mar, entre los participantes de este “grupo” se cuentan: Juan Cámeron, Eduardo Embry, Raúl Zurita y Juan Luis Martínez (p.189). En Valparaíso encontramos el *Grupo Piedra*, al que según Nelson Osorio pertenecía José Luis Martínez. Este tuvo una publicación homónima que alcanzó a tener tres números (p.191). Cabe mencionar que en ninguno de los grupos de Valparaíso o Viña se menciona la participación de alguna poeta.

Los grupos que he referido corresponden principalmente a aquellos que aparecen mencionados por Soledad Bianchi en su libro *Memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del 60 en Chile: entrevistas* (1995), texto en el que reúne entrevistas realizadas a personas que participaron de la escena cultural y

²⁰⁶ Entre los miembros del Grupo América encontramos a José Ángel Cuevas, Jaime Anselmo Silva, Oscar Evans y Bernardo Araya.

²⁰⁷ Integraron *La Tribu No*: Coca Roccatagliata, Marcelo Charlín, Francisco Rivera, Sonia Jara, Claudio Bertoni y Cecilia Vicuña.

²⁰⁸ “MAYO 9.-primera reunión oficial del Grupo Literario ‘ESPIGA’. Los miembros fundadores son los siguientes: Guido Bello, Iván Carrasco, Minerva Fuentes, Gabriel González, Edison Lagos, Patricia Luci, Pedro Melipán, Betsabé Rivas, Carmen Rodríguez y Fresia Salinas. Director fundador del Grupo es Iván Carrasco Muñoz” (Grupo Espiga 1965).

literaria durante la década de los 60 y que, desde su propia experiencia, van reconstruyendo una polifonía histórica tanto personal como colectiva. Este volumen representa una de mis fuentes principales para acercarme a la Generación del 60, puesto que contiene una grandísima cantidad de testimonios, que Bianchi documenta y contextualiza de forma exhaustiva, aportando un material muy completo referente al período y a quienes fueron protagonistas de la escena literaria. A demás, Bianchi presenta los testimonios agrupados por temas, lo que permite observar los contrastes entre los diferentes relatos. Esta metodología me ha permitido analizar, más allá de los discursos personales, aspectos como las contradicciones, las ausencias, la relevancia que se da a un hecho o a otro, el tono en que cada entrevistado/a habla sobre sí y sobre otras personas, etc. Otro de los motivos que hacen que la recopilación de Bianchi sea especialmente productiva a la hora de dar cuenta de la Generación del 60 y de la situación de las poetas dentro de este contexto histórico, es que representa uno de los pocos documentos que incluyen los relatos y experiencias de tres mujeres escritoras y gestoras, que fueron parte de la Generación del 60 y que han sido poco visibles en las historias oficiales del período: Cecilia Vicuña, Coca Roccatagliata y Alicia Galaz. Esta última, dicho sea de paso, no solo fue la creadora y directora de *Tebaida*, sino que además escribió semanalmente desde 1968 a 1973 la columna sobre poesía 'Caleidoscopio de Tebaida', en el periódico *La Defensa* de Arica, mantuvo un programa semanal sobre literatura, música y cultura en la radio Arica, fundó y dirigió el Taller de Letras de la Universidad de Chile (sede Arica) y, a la vez, desarrolló sus actividades como docente en dicha casa de estudio; fue directora del grupo y revista *Tebaida*, etc. En otras palabras, una mujer que fue activa promotora y gestora cultural, que llevó adelante numerosos proyectos exitosos, especialmente en el norte de Chile, que estuvo en permanente contacto con los poetas de Santiago y con los grupos del sur de Chile, así como con poetas latinoamericanos en diferentes instancias.

Las experiencias de estas mujeres, al ser puestas en diálogo con esa historia que las ha borrado, aportan un contrapunto necesario para deconstruir el discurso hegemónico que se ha construido sobre la escena poética y cultural de la década. Al no tener en cuenta a estas mujeres, es fácil pensar que la historia literaria chilena de los 60 se teje alrededor de una decena de figuras clave, así como de publicaciones que circularon de forma amplia y que fueron acogidas favorablemente por la crítica. Esa historia que, a primera vista, parece bastante homogénea, estructurada y coherente, y en donde sus protagonistas están constantemente nombrándose mutuamente, queda desestabilizada al incluir los testimonios de las mujeres o de sujetos que se instalaron desde otras búsquedas personales y escriturales, como es el caso de los y las integrantes de *La Tribu No*.

Los testimonios de quienes participaron de *La Tribu No* permiten tener información sobre un circuito artístico y poético, contracultural, que representa a una parte de la sociedad chilena de la época que vive un proceso de apertura más radical hacia las influencias globales que empiezan a tener presencia en el país, también representan la posibilidad de un relato que se diferencia, del relato central, tanto por el origen acomodado de sus integrantes, lo que les dio la posibilidad de viajar fuera de Chile y relacionarse de primera mano con la literatura universal, como por ser un grupo mixto, multidisciplinario, liderado por una mujer y atravesado por influencias extranjeras de las más variadas vertientes. Las experiencias que relatan establecen otro tipo de discurso sobre la literatura y sobre el contexto que se vivió en la década de los 60 en Chile, se amplía el registro, se habla de la cultura juvenil de esos años, de los hippies, las drogas, la música, los viajes, las relaciones de pareja, etc.

La sección dedicada a este grupo es la única del libro en la que podemos escuchar a las mujeres que vivieron esas experiencias y las interpretaciones que hacen sobre las mismas con la distancia del tiempo, conociendo cuáles fueron sus influencias y sus motivaciones. La mirada que aportan tanto Cecilia Vicuña como Coca Roccatagliata me ha permitido acceder a una memoria que ya no borra selectivamente la presencia de las mujeres, puesto que en sus relatos es posible escuchar nombres como el de Gabriela Mistral, Doris Dana, Rosa Vicuña (pintora y tía de la Cecilia Vicuña), Raquel Jodorowsky, Haydée Santamaría (guerrillera cubana), Leonora Carrington, Remedios Varo, Margaret Randall (directora de la revista mexicana-norteamericana *El corno emplumado*), Palmenia Pizarro y Violeta Parra, entre otras:

Cecilia Vicuña: En esa época, yo había hecho un audiovisual que se llamaba, *Ojos que no ven corazón que no siente*, y era una secuencia de todas las pinturas inspiradas en la música popular, es decir, mi pintura y mi poesía como una especie de antología en la que voy narrando mi vida con canciones populares y, en la última etapa, ya el bolero se empieza a mezclar con la salsa, y comienzan a aparecer canciones como *cariño malo*, por ejemplo, pero en la versión de Ginette Acevedo, creo. Si, claro, la Palmenia Pizarro era, es, una de mis ídolos. Otros que me interesaban, eran: Joe Cocker, los ídolos de los sesenta por sobre todas las cosas, y Aretha Franklin, también Otis Redding, Ray Charles, también. No, nada de cantantes nacionales, ni de la “Nueva ola”, porque los encontrábamos rascas, yo, por lo menos, tenía solo dos ídolos: Violeta Parra y Palmenia Pizarro, pa’ mi era lo único que existía como música popular chilena (p.154).

Coca Roccatagliata: Me fui a México sola, en 1968, y fui a la casa de Leonora Carrington que había sido la mujer de Max Ernst, se suponía que era la Nadja de Breton. Ahí como que yo tuve una influencia fuerte del surrealismo, de un tipo de surrealismo, medio fantasmagórico... Me enseñó a pintar, incluso, a pesar que yo había estudiado Arte en la Universidad de Chile, y yo me maraville más que con ella, con la Remedios Varo que tiene un estilo precioso, y la Leonora era una preciosa mujer, también (p.164).

Como he dicho anteriormente, una de las características de la poesía de la década de los 60 es la gran variedad de registros poéticos, lo que hace prácticamente imposible definir con claridad sus líneas

primordiales. Sin embargo, existe una línea principal marcada esencialmente por los tres grupos más conocidos (*Trilce*, *Arúspice* y *Tebaida*), a los que se suman una gran cantidad de otros colectivos e individuos no asociados, que definen un escenario poético complejo y múltiple, en el que se incluyen propuestas tan originales como las de Juan Luis Martínez, Zurita, Maqueira o Cecilia Vicuña, entre otros. Por esta razón, Soledad Bianchi considera que es precisamente esa proliferación de poéticas, grupos y propuestas estéticas que se plasman en la producción de revistas, talleres y encuentros²⁰⁹ lo que va a distinguir a esta Generación. No obstante, dentro de la gran variedad de registros que se dan, es posible distinguir algunas vertientes o temáticas, como subraya Javier Campos:

Pues bien, durante los sesenta hay una línea de poetas cuya poesía está centrada en una compleja asimilación de lo ciudadano (pero de la ciudad latinoamericana, sin duda), en algunos hay una relación compleja con lo láríco; está la línea de los poetas estrictamente lárícos; y, en un plano subterráneo, marginal, no visible en las revistas de poesía dominantes (*Tebaida*, *Arúspice*, *Trilce*), se encontraba una poesía más bien experimental de cierta neovanguardia (por ejemplo, Thito Valenzuela, Raúl Zurita, Eduardo Parra, Juan Luis Martínez, Eduardo Embry, Osvaldo Rodríguez, entre otros). El asunto objetivo es que dentro de los sesenta se privilegió mucho más a los que giraban en torno a esas revistas señaladas. Unos mismos nombres se repetían con constancia en revistas, reseñas, antologías, recitales y congresos (1987: 12).

Para determinar el comienzo de esta Generación, se han propuesto dos hitos: en primer lugar, la publicación del libro *Esta rosa negra* (1961) de Oscar Hahn²¹⁰; y, en segundo lugar, la fecha en la que se crea el *Grupo Trilce* (1963). El primero de los grupos reúne a los poetas jóvenes de la Generación y se va a convertir en el más visible y consolidado. Otras de las características que diferencian a esta Generación es que no se plantearon la confrontación abierta con los antecesores, como fue el caso de las promociones anteriores; es más, existe una relación intergeneracional que se aprecia en homenajes, menciones, prólogos, presentaciones, etc. Esto deja patente el interés de ciertos poetas jóvenes de situarse como continuadores

²⁰⁹ Los encuentros literarios más importantes que se celebraron durante este período fueron: *Encuentro de la nueva poesía chilena* (1965), organizado por el grupo Trilce, siendo mentores poéticos de este encuentro Braulio Arenas y Gonzalo Rojas, puede haber un comentario en prensa escrito por Floridor Pérez; *2º Encuentro de poesía*, organizado por el grupo Trilce, (1967) (se recopilan los trabajos presentados en el nº13 de la revista *Trilce*); *Encuentro de escritores latinoamericanos* (1969), organizado por la SECH (La TRIBU NO realiza acciones en contra este encuentro); *Encuentro de escritores en Las Condes* (1969), recogido en nota de prensa del *Mercurio*, agosto 1969; *Encuentro con los grupos* (1970), organizado por Espiga, que fue más bien una jornada de trabajo durante 3 días, participando en ella 3 grupos y gente de Santiago con afiliación clara; *Encuentro nacional de escritores de la SECH* (1971); último encuentro organizado por el grupo Trilce (1972), que combina poesía, música y una exposición de pintores-poetas, se celebraban en él los 8 años de existencia del grupo, fue entre el 10 y 14 de abril de 1972 y el afiche original fue reproducido en Epple, Juan. "Trilce y la nueva poesía chilena", *Literatura chilena en el exilio* 9, Los Ángeles California, enero 1979.

²¹⁰ "El desarrollo de una considerable población de jóvenes poetas chilenos comenzaría a hacerse visible a partir de la publicación de *Esta rosa negra* de Oscar Hahn, en 1961" (Campos 1987: 128).

de la tradición literaria chilena, y no como rupturistas. Esta línea es la que se dio principalmente en los tres grupos primordiales (*Trilce*, *Tebaida* y *Arúspice*).

Omar Lara, miembro del grupo Trilce, dirá al respecto:

Nuestra relación con la generación inmediatamente anterior que, en cierto modo, selló ese Primer Encuentro, esto no fue casual y creo que lo que caracterizó a nuestra promoción -a nuestra generación, o como quiera que se llame- fue una actitud de lucidez, diría yo, en oposición a lo que ha venido después, respecto a lo que nosotros considerábamos una tradición, una tradición poética chilena. Nosotros nos atrevíamos a hablar de una poesía chilena con determinadas características, como una línea verificable un poco antes de los poetas más reconocibles, desde los grandes poetas, y no pretendíamos romper esa tradición o transformarnos en creadores adánicos, pues asumíamos ese pasado nuestro. Además, nosotros no solamente lo pensábamos, sino que este Encuentro fue casi una declaración de principios y un reconocimiento a la generación de Enrique Lihn, de Teillier, de Barquero, de Uribe, que también enlazamos con la anterior y de ahí la invitación a Gonzalo Rojas y a Braulio Arenas (Bianchi 1995: 32).

En otros testimonios de miembros entrevistados por Soledad Bianchi se repite este aspecto, recalando la importancia que tuvo el apoyo recibido, tanto de poetas y profesores universitarios de más edad como de los pares de Generación. Este fue fundamental para el trabajo editorial y de gestión cultural que se llevó a cabo; así como para las trayectorias individuales como poetas. Se puede percibir que hay un sentido claro de pertenencia, de ser parte de un entramado poético, de una tradición, pero también de integrar una dinámica social y cultural.

Cortínez: ... Éramos hermanos de una misma causa, nos veíamos a diario fraternalmente y celebrábamos a una misma diosa: la poesía bien amada. Ahora bien, no sé cómo éramos vistos, desde fuera, por los honestos ciudadanos valdivianos. Acaso, como un grupito de bichos raros, ególatras e inútiles, pero básicamente inofensivos. Ese medio cultural valdiviano podría parecer pobre si uno lo contempla retroactivamente desde cualquier metrópoli, pero, sin embargo ¡qué ironía!, nunca he vivido, ni siquiera en Iowas City, en un medio más estimulante para mi propia creación (Bianchi 1995: 24).

Me refiero a esto porque en las entrevistas realizadas por Bianchi a representantes de todos los grupos importantes y a otros actores culturales de la época (hombres), se puede apreciar un rasgo constante: la conciencia de que existe una tradición literaria que les pertenece, de la que pueden y quieren participar, siguiendo los lineamientos o rompiendo con ciertos modelos, pero siempre desde la certeza de que existe un relato con el cual pueden dialogar, incluso cuando este diálogo puede volverse hostil. En el caso particular del Grupo Trilce, compuesto íntegramente por hombres, es evidente la ausencia de las mujeres, no solo en las actividades llevadas a cabo por el grupo sino, incluso, en los relatos que sus integrantes comparten con la

entrevistadora, que abarcan una serie de temas que van desde los recorridos personales hasta la historia del grupo literario y su relación con el medio cultural de la época.

Estos dos aspectos: la certeza de contar con un patrimonio cultural desde el que se puede realizar una obra propia; así como la completa borradura de las mujeres del entramado simbólico que se reconoce como tradición literaria chilena, marcan la dinámica en que se establecen las relaciones de género entre quienes fueron parte del armazón literario de la década de los 60. En este sentido, podemos ver en el volumen recopilado por Bianchi que las menciones a mujeres tienen, en general, un carácter anecdótico o de recuerdo fugaz e impreciso, pero, en ningún caso, emergen como parte estructural de un relato, como un hito importante o se reconoce a una labor o a una escritura digna de mención y profundización. Así, encontramos que cuando Soledad Bianchi pregunta directamente por la presencia de mujeres se encuentra con respuestas como la siguiente:

Naín Nómez (Grupo de Santiago): ... como el 65-66 me vinculé más con los estudiantes del Departamento de Castellano, en la “Academia de Castellano” o “Academia de Literatura”, no me acuerdo muy bien cómo se llamaba... Estaba organizada, fundamentalmente, por Ronald Kay –que era poeta– y Ariel Dorfman, y estuvo: Gonzalo Millán, Jorge Etcheverry..., Bernardo Subercaseaux, también participaba... ¿Mujeres?, no me acuerdo. Tengo la impresión de haber visto gente como Oliver Welden, no estoy seguro (p.110).

Lihn (con relación al Taller de Escritores de la Universidad Católica): Me parece que Gonzalo Millán estaba... Sí, Hernán Castellano Girón, creo que en la primera etapa porque fue después del Golpe. También una niña, Sonia Montecino, que ha escrito unos libros de antropología ahora, y tiene una novela por publicar, ella escribía versos, estuvo en el un taller como poeta, poetisa... (p.208).

En algunos casos se hacen breves recuentos de nombres de mujeres relacionadas con la actividad cultural de la época, pero sin profundizar:

Había una mujer muy apreciada por todos nosotros entre otras muchas: era la Ana Pizarro, una joven profesora... y desde luego había otras mujeres, estaba la Sofía Cáceres que formó parte de Arúspice, también que estaba en periodismo, era la sacerdotisa -como dice Jaime Giordano- era una especie de figura egipcia que circulaba por la Universidad de Concepción; la Sonia Quintana, que no sé dónde se formó como crítica de arte pero escribe en el Mercurio... (p. 63).

Temuco no tenía ninguna vida cultural intensa, había ciertas actividades, claro, pero no de tipo literario, a pesar de la existencia anterior del grupo “Puelche”, a pesar de que había poetas y que siguen existiendo bien interesantes - me acuerdo de Cecilia Castaings, por ejemplo, o del mismo Kuramochi que estaba, en ese tiempo, con bastante renombre- ... (p. 136).

Otra de las formas en que se las menciona es como participantes en alguna situación en la que son intermediarias o secundarias al tema principal, como es el caso de Cecilia Vicuña, que cuando es aludida por los poetas de los grupos Santiaguinos -*América o La Escuela de Santiago*- normalmente es para referirse a los

contactos que ella mantenía con publicaciones o poetas extranjeros: “Leíamos, también a Cardenal. Él se escribía con la Cecilia Vicuña, y como éramos amigos, ella me prestaba las cartas, este también le mandaba revistas, sus libros...” (p. 105).

Los fragmentos que he decidido reproducir han sido escogidos para ejemplificar las formas mínimas en que son recordadas las mujeres poetas y aquellas vinculadas a los espacios en donde se desarrollaba la actividad literaria y cultural durante la década de los 60. Asimismo, estos fragmentos no representan una pequeña muestra de las menciones, sino que, por el contrario, son prácticamente todo lo que se dice sobre ellas en un volumen que abarca entrevistas a decenas de personas y que cuenta con más de 250 páginas. Esto demuestra que las mujeres escritoras de este período no solo fueron excluidas de las antologías, de las revistas, de la gran mayoría de los grupos literarios y de los encuentros, sino que también han sido borradas del relato testimonial o de la memoria de los propios protagonistas. Este “fenómeno” es un reflejo de la poca importancia que, durante el propio momento que se recrea, tuvieron a los ojos de los hombres con los compartieron la escena. Mujeres como la ya nombrada Alicia Galaz fue una figura relevante en el panorama literario de la época, como queda patente en las diferentes invitaciones y propuestas que recibe para expandir la influencia del proyecto *Tebaida*:

En 1970, Alicia Galaz recibe una serie de invitaciones “para dar a conocer la revista y dialogar sobre poesía” en la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, la Casa de la Cultura del Perú, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad Nacional Técnica del Altiplano de Puno, la Asociación Nacional de Escritores y Artistas del Perú. El Grupo ‘Tebaida’ se propone difundir su “filosofía”, “los principios de amistad a través de la poesía”, haciéndolos extensivos a poetas extranjeros, intentando, en especial, que la literatura ayude a desvanecer los roces y prejuicios entre países limítrofes. “El resultado de un mes en el Perú produjo el número especial que quiso ser un “abrazo político chileno-peruano”, y que fue financiado íntegramente por la Universidad de Chile de Arica. Siempre en 1970, Alicia Galaz recibe una invitación del director de la Editora Nacional Quimantú, Joaquín Gutiérrez, y de Elena Nascimento, de la Editorial Nascimento, quienes le proponen que *Tebaida* sea editada y distribuida por ésta, con ella como directora (p.90).

A pesar del trabajo de Alicia Galaz como promotora de la poesía nacional y latinoamericana, y de su deseo de generar contactos y redes entre escritores y actores culturales – que también se evidencia en su activa participación en los diferentes encuentros que se realizaron en diversas ciudades durante el periodo en el que existió el Grupo *Tebaida* y la revista—, son muy pocos quienes la recuerdan o consideran necesario hablar de ella o de su labor a la hora de hacer una semblanza de la escena cultural chilena de la época:

Bianchi: *Y a ustedes – Grupo Espiga- ¿los invitaban a los encuentros?* (refiriéndose a si el Grupo Trilce los invitaban)

Carrasco: Nunca. Ni a encuentros, ni lecturas, ni tampoco a los famosos conversatorios que hacían. ... nunca nos invitaron a nada, y nunca supimos realmente por qué, lo que sí nos contaron -y eso tampoco está confirmado., alguien nos contó que recibían una revista *Espiga* y la tiraban ahí en cualquier parte. No, no tenían interés... Con "Arúspice" en cambio, teníamos contacto epistolar, pero tampoco participamos con ellos en nada, salvo que vinieron al "Encuentro": estuvo Jaime Quezada, Ramón Riquelme, y Floridor Pérez, invitado directamente por nosotros...

Bianchi: *Y de "Tebaida", ¿ustedes invitaron a alguien?*

Carrasco: Sí, invitamos a Alicia Galaz y ella asistió con Oliver Welden. Con "Tebaida" tuvimos relaciones excelente, excelentes. Nosotros nunca pensamos que de tan lejos iban a ir... (Bianchi 1995:134)

Como vemos en este fragmento, Alicia Galaz y el Grupo Tebaida, a diferencia de otros grupos, tuvieron una actitud más abierta para establecer relaciones con otros actores literarios, incluso, a costa de hacer largos viajes para participar de actividades a las que se les invitaba. Sin embargo, se habla muy poco de ella y de la labor que realizó en *Tebaida*, y más aún, no se hace ninguna referencia a su trabajo poético, que, si bien durante la década de los 60 se limita a la publicación de poemas en revistas, se consolida con su primer libro, *Jaula para un animal hembra* en 1972. Además, ella siguió produciendo obra poética en el contexto del exilio²¹¹, situación que muchísimos de los protagonistas de la crónica de Bianchi compartieron a partir de septiembre del 73.

Otro caso es el de Astrid Fugellie, poeta que es mencionada solo en una ocasión en el volumen, específicamente en la sección dedicada a *Tebaida*, en donde se dice que "Ediciones Tebaida" divulgó su obra inicial (p.89). Esta escueta mención contrasta con la presencia de la poeta en antologías posteriores que la incluyen como miembro de la Generación. Sin embargo, el caso de Fugellie resulta un tanto ambiguo, principalmente porque comienza su producción literaria casi al final de lo que se conoce como la Generación de los grupos literarios, pero su producción más consolidada se sitúa en la diáspora de los 70, donde comparte escena con otras mujeres como Sonia Caicheo o con la propia Cecilia Vicuña²¹².

²¹¹ Como poeta, publicó en diversas revistas de poesía extranjeras. En la misma *Tebaida Chilepoesía* dio a conocer poemas de anticipo de su primer libro: *Jaula gruesa para el animal hembra* (1972), publicado en Arica por ediciones Mimbres-Tebaida. En Arica realizó también la antología *8 Poetas de la universidad* (1975). En 1987, a través de la editorial hispanoamericana Betania, publicó *Oficio de mudanza* y, en 1990, su último libro de poesía titulado *Señas distantes de lo preferido* (Concepción: LAR).

En el año 1994 su poema "Hembrismo" (1972: 17) -en traducción del poeta Dave Oliphant- fue integrado en la antología *These are not sweet girls. Poetry by Latin American Women*. Entre diciembre de 2002 y julio de 2003 escribió los últimos siete poemas de su vida, los que fueron publicados de manera póstuma en los números 26 y 28 de la revista *Trilce*, dirigida por Omar Lara. Información obtenida en: Biblioteca Nacional de Chile. "Alicia Galaz (1936-2003)" *memoriachilena.gob.cl*. BND. n.d. Web. 09 dic. 2018.

²¹² Son las cuatro poetas que aparecen recogidas en Teresa Calderón, Lila Calderón y Thomas Harris. *Antología de poesía chilena v.1: la generación del 60 o de la dolorosa diáspora*, Santiago: Editorial Catalonia, 2012.

Para reforzar la idea de la poca presencia que tuvieron las mujeres durante los 60, tengamos en cuenta que en el especial de la revista *Orfeo*, *33 nombres claves de la poesía chilena*²¹³, selección creada por los integrantes de la Escuela de Santiago (Naín Nómez, Carlos Zarabia, Erik Martínez y Jorge Echeverría) y que, como es costumbre en Chile, levantó una importante polémica. No se incluye a ninguna escritora de la Generación, solo se introduce a Delia Domínguez, quien pertenece a la promoción anterior. Otro ejemplo es la *Antología de la poesía chilena contemporánea* de Alfonso Calderón (1971), en donde solo se menciona a Gabriela Mistral entre los 33 nombres que componen la selección.

El grupo y revista *Tebaida*, liderado por la misma Alicia Galaz y por Oliver Welden, no va a representar una completa excepción al fenómeno de la ausencia de mujeres poetas, puesto que, dentro de su plantilla, y con carácter general, no va a ser un órgano con una preocupación especial por dar a conocer el trabajo poético de mujeres. El caso de *Tebaida* resulta ambiguo, ya que, como menciono arriba, no hubo otras mujeres participando de manera sostenida en este y la misma Galaz fue escasamente reconocida a nivel personal por su labor, como así lo deja entrever el silencio del propio Welden, explicado por Galaz a Bianchi en una de las comunicaciones epistolares que mantienen en el marco de la investigación para el libro *Memoria para armar*: “Welden nunca rompió el silencio, quizás -como dijo Alicia Galaz- porque quería evitar confusiones y deseaba que se hiciera justicia y que solo ella fuera reconocida como fundadora del colectivo nortino” (Bianchi 1995: 87). Sin embargo, Alicia Galaz va a ser “redescubierta” posteriormente por la crítica literaria chilena²¹⁴, como ha sido el caso de muchas de las poetas que escribieron entre 1950 y 1990.

²¹³ Esta selección corresponde a la revista *Orfeo* Nº 33-38. Santiago. 1968. Los antologados son: Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Omar Cáceres, Gustavo Ossorio, Nicanor Parra, Mahfúd Massis, Andrés Sabella, Carlos de Rokha, Enrique Lihn, Armando Uribe Arce, Alberto Rubio, Miguel Arteché, Jorge Tellier, Efraín Barquero, Gabriel Carvajal, Hernán Valdés, Delia Domínguez, Waldo Rojas, Manuel Silva Acevedo, Gonzalo Millán, Claudio Torres, Paolo Longone, Naín Nómez, Carlos Zambia, Erik Martínez y Jorge Etcheverry.

²¹⁴ Algunos de los reconocimientos que se han dedicado a la autora, especialmente después de su muerte en el año 2003, son: Oliphant, Dave. “Rememorando la historia literaria de Alicia Galaz”, (University of Texas); Inestrillas, Mar. “Eros y Thánatos en la poesía de Alicia Galaz-Vivar” (University of Nevada); Sepúlveda, Ema. “Compañera y no esclava: *Jaula gruesa para el animal hembra* de Alicia Galaz” (University of Nevada); Robles Pávez, María Imperio “Alicia Galaz: una mirada crítica a un mundo dividido en femenino y masculino” (Universidad Carlos III, Madrid); Díaz-Solís, Ramón. “Una vida de emoción pensada la pasión del fuego, la ilusión de hacerse llama que ama, que ve Alicia Galaz” (Appalachian State University); Vilches Patricia. “Alicia Galaz: Transculturación y acción estética en poesía” (Lawrence University); Galaz, Alicia. “Últimos poemas”. Todos estos textos están compilados en “Dossier Alicia Galaz”. *Trilce*, Concepción, Nº 28 /2010; págs. 9-40. coordinado por Oliver Welden.

Por su parte, *La Tribu No* simboliza dentro de esta historia un caso particular en más de un aspecto, y así lo explicita Bianchi:

La “Tribu No” resultaba más interesante que otras agrupaciones por sus diferencias: de elecciones vitales y artísticas, por su osadía, por su negación a asimilarse, por su extremismo, por sus certezas, por su creatividad, por el modo cómo sus miembros se contemplan y perciben individual y colectivamente, hacia el pasado, y en el presente... Quizás esta extensión puede ser, asimismo, una suerte de advertencia a la desestima de formas de comportarse y de sectores otros, por su discrepancia con la norma (en esos años, la política; hoy, ¿el mercado?) y con la(s) institución(es) oficiales que redundaron y redundan -ayer y hoy- en la incapacidad de apreciar formas de expresión distintas... (p.145).

El Grupo Espiga tuvo a un grupo importante de mujeres dentro de sus filas, así lo deja consignado el acta de la primera reunión oficial, incluida en el primer número de la revista (1965): “Se deja constancia: MAYO 9. Primera reunión oficial del Grupo Literario ‘ESPIGA’. Los miembros fundadores son los siguientes: Guido Bello, Iván Carrasco, Minerva Fuentes, Gabriel González, Edison Lagos, Patricia Luci, Pedro Melipán, Betsabé Rivas, Carmen Rodríguez y Fresia Salinas. Director fundador del Grupo es Iván Carrasco Muñoz” (Bianchi 1995: 129).

A este grupo inicial se suman al año siguiente: Agustín Cabré, Hugo Carrasco, Yosuke Kuramochi, Claudio Molina, Claudio Padilla y Mirtha Varas²¹⁵. La cantidad de mujeres que participaron de “Espiga” tampoco logró marcar una diferencia a la hora de su reconocimiento posterior, o en el protagonismo que adquieren en el relato que Iván Carrasco construye a la hora de dar forma a la historia del colectivo. Es más, sorprende que el propio Carrasco, líder del grupo, al ser entrevistado por Bianchi no se refiera más en extenso a Minerva Fuentes -su esposa- y a su trabajo, limitándose a decir: “Minerva sigue escribiendo, pero de manera muy ocasional, porque su dedicación a los niños y a mí, le ha impedido destinar tiempo a la escritura. Betsabé no siguió escribiendo... En fin, yo trato de recordar a los que estaban y creo que los que han seguido son: Eduardo Palma y Kuramochi (p.141).

En cuanto a la relación que la Generación del 60 tiene con su contexto histórico, hay que mencionar que fue una época en la que el mundo está en medio de un proceso vertiginoso de cambios, que no solo se expresan en la gran política, sino que afectan en las prácticas cotidianas e íntimas, a las relaciones sociales y familiares,

²¹⁵ Información aparecida en: Grupo Espiga, “La pequeña historia.” *Revista Espiga*. abril 1966. Disponible en: [historiagrupoespiga.espiga](http://historiagrupoespiga.blogspot.es/categoria/espiga/). “Formación del grupo literario Espiga”. *BLOG DE HISTORIAGRUPOESPIGA*. 11 ene. 2016. Web. 15 may. 2019. <http://historiagrupoespiga.blogspot.es/categoria/espiga/>

y en general en todos los aspectos de la vida. Naín Nómez describe este momento desde la mirada de un joven poeta:

En Chile, las obras de Mistral, Neruda, Huidobro, Pablo de Rokha, Díaz Casanueva, Rosamel del Valle y otros, instalan definitivamente un habla propia en el país. Se está formando una cultura artística que tiene su origen en los escritos y las luchas sociales del siglo XIX y que se desarrolla simultáneamente con una cultura política masiva, en un país donde el 90% de la población vive en la pobreza extrema. De ahí que esta lucha por la expresión cultural no sea un territorio nuevo en la tradición chilena. La explosión literaria que despertó a las juventudes del mundo en la época de los sesenta se expresa en Chile por la búsqueda de un arte más colectivo y social. Son los años de la nueva canción, del renacimiento de la novela social, de los murales colectivos, de los recitales en las poblaciones marginales, que tienen como entusiasmo vivo a la Revolución Cubana. En ese cuadro, la poesía chilena se está desprendiendo de la rica, pero a veces insostenible herencia de Neruda. Mientras sobrevive una línea política que genera el surrealismo chileno y el grupo Mandrágora de los cuarenta, otra se vuelve cotidiana y coloquial con el anti-Parra. En el medio, quedan algunos poetas que buscan una épica hispanoamericana por el camino tortuoso que dejara el tremendista de Rokha.

Al margen de que el panorama político no tiene la simpleza que aquí dibujo, un conjunto de escritores jóvenes empieza a escribir en esos años, al mismo tiempo que participa activamente en la vida política y social del país. Antes de ellos, la poesía se ha vuelto asfixiante y erótica con Enrique Lihn, existencial y espesa con Gonzalo Rojas, nostálgica y lírica con Jorge Tellier, metafórica y provinciana con Efraín Barquero. Frente a la exuberancia que asume la cultura de esos años plenos de entusiasmo, la poesía se adentra por los interiores de la conciencia y trata de rescatar los sentimientos, los afectos y los hechos más profundos y auténticos. Busca su camino con mucha dificultad. Se forman grupos como Trilce y Arúspice en el sur del país, Tebaida en el norte, los marginales Escuela de Santiago y el grupo América en la capital. Otros grupos más formales vegetan bajo el alero de las asociaciones de escritores. De toda esta producción, a veces desordenada y muchas veces inédita, empujada por el boom del continente, Casa de las Américas y los acontecimientos mundiales van quedando algunos libros y revistas como testimonios y reconocimientos futuros. Son los textos de Pablo Gutiérrez, Alfonso Alcalde, Gonzalo Millán, Manuel Silva Acevedo, Waldo Rojas, Cecilia Vicuña, Oscar Hahn, Jorge Etcheverry y varios otros más (p. 111).

La visión de Naín Nómez es interesante, especialmente porque hace una interpretación del contexto socio-cultural del país desde la poesía, lo que puede ser esclarecedor a la hora de entender la relación que tienen ciertos poetas jóvenes de la Generación con la política y la situación económica o social del país, una actitud marcada por un distanciamiento de los grandes temas o de las posiciones ideológicas, sin ser necesariamente apolíticos, sino, más bien, planteando un escepticismo y una desconfianza que se transmiten en muchos de los poemas escritos durante este período.

De igual forma, vamos a encontrar en los testimonios de "La Tribu No" un retrato del momento histórico desde una perspectiva muy diferente, que incluye la experiencia y relaciones personales, se habla de movimientos artísticos y autores que traspasan el contexto de Chile, así como de temas variados como música, pintura, etc.

Claudio Bertoni: nos cuestionábamos absolutamente todo: ponte tú, el asunto de la vida en pareja que después culminó en un enorme escándalo que fue la consecuencia que unos se hicieran evangélicos... cuando nos fuimos con la Cecilia en 1972 a Londres, y llegó a un clímax, ¿no?, una especie de orgía, pero de todos con todos, y quedó la crema, o sea, fue todo lo que es del dicho al hecho, ¿comprendí?, esto coincidió con la venida de un grupo de música excelente, peruano,

que era parecido a Los Jaivas de aquí, era el Polen; se juntó toda esta gente, y algunas niñas se fueron con ellos, o sea, fue un despelote... (p.152).

Cecilia Vicuña: Sí, claro, yo participé en un salón de Arte Instintivo. Estaban: Herrera, el más importante de todos; la Juanita Lecaros, y casi todos los primitivos, los instintivos más importantes de la historia chilena, esto fue en 1972, y yo participé por instigación de Nemesio Antúnez. Fue una buena muestra y, además, fue la única oportunidad en que mostraron en Chile mi retrato de Lenin y el de Marx, reproducidos en mi libro *Sabor a mí* (p.156).

Coca Roccatagliata: Yo diría que nuestros intereses, bueno, tenían que ver con bastantes cosas porque estaba todo el existencialismo europeo, el surrealismo, y una influencia muy fuerte de André Breton, en la literatura, y también era muy potente la parte oriental de Tao Te King, era una mezcla de orientalismo con existencialismo, y el jazz era algo también fundamental, había una búsqueda, una búsqueda bien poderosa, yo diría que de amor, tal vez, tal vez de querer cambiar las cosas... Pienso que éramos un grupo bien unido, con un cariño muy, muy profundo, con una búsqueda bien intensa, también, pero mirándolo ahora, yo creo que con bastante confusión... (p.166).

Las vivencias relatadas por los miembros de aquellos grupos literarios que proliferaron durante la década de los 60 y comienzos de los 70, contrastan radicalmente con el escenario que se experimenta a partir del golpe militar del 73, suceso que representa un corte en el desarrollo de la poesía chilena y en todos los ámbitos de la vida del país, existiendo dos promociones que sufren la determinación histórica impuesta por la dictadura.

A partir de esta fecha, he delimitado el término de una primera etapa, la que he definido como de “emergencia fundadora”, que se identifica con la conocida como “de los grupos literarios”; a partir del golpe militar, una segunda fase, marcada por el exilio y la represión interna, nombrada como “dispersión de la emergencia”; y una tercera, que comienza en 1983, “reconstrucción de la emergencia”. Hay también quienes proponen que en este período se van a distinguir dos Generaciones, la del 60 y la del 80. Esta propuesta también sitúa el corte entre ambas promociones en 1973, aunque según esta visión existe un período entre el 73 y comienzos de los 80 en donde ambas generaciones coexisten y participan de un entramado cultural común. Dos generaciones de poetas “marcadas en su acepción de señal, de demarcación, de diferenciación, como también de territorio fronterizo, de rasgos adyacentes [...] Se trata también de un corte en la continuidad de la historia republicana del país, y cuyos efectos se han constituido en una fractura, un quiebre, en grieta que compromete todos los estratos de la vida tanto pública como privada en Chile” (Harris 2002: 2). Este modo de subdividir el período es el que propone Bianchi en la antología *Entre la lluvia y el arcoíris* (1983):

debía hacer presente un nexo entre los que hoy comenzaban y los que habían comenzado y seguían produciendo y re-comenzando cada vez. Me pareció que esta unión se encontraba en Gonzalo Millán (1947), el menor de los (conocidos) anteriores, aquel que cerraba *Antología de la poesía chilena contemporánea*²¹⁶ y *Poesía joven de*

²¹⁶ Alfonso Calderón. *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago, Editorial Universitaria, 1970. 383 pp. (Cormorán. Libros para el estudiante).

*Chile*²¹⁷. Me proponía, así, que un poeta-gozne, puente de poetas, representante de la “generación emergentes”²¹⁸... Gonzalo Millán aquí une a jóvenes y muy jóvenes, nuevos y novísimos, aquellos poetas que nacieron antes del cincuenta que se incluyen en *Entre la lluvia y el arcoíris* casi no eran conocidos, aunque todos ya se habían dedicado el quehacer poético” (p. 8-9).

A pesar de los diferentes criterios que se aplican para definir etapas o agrupar a quienes escriben poesía durante 1961 y 1980, existe consenso en que 1973 es una fecha que marca un corte fundamental. Este “corte en la continuidad” que mencionan Waldo Rojas y Tomas Harris, y que Soledad Bianchi también reconoce, marca un antes y un después en la historia de Chile y su poesía. Es a partir de aquí que reconocemos la clausura, no de la Generación del 60, que como hemos visto va a seguir activamente trabajando tanto desde Chile como desde el extranjero, sino de la etapa de “los grupos literarios” o de la “emergencia fundadora”.

4.2.2. Segundo momento: “la dispersión de la emergencia” y “el apagón cultural” (1973-1983)

La lista de los y las poetas que después del 11 de septiembre de 1973 se fueron del país, así como de las publicaciones –libros individuales, antologías, revistas literarias y culturales, trabajos críticos, etc.- que se realizaron desde el extranjero, es gigantesca y marca una nueva forma de hacer poesía y de sentir. Se incorporan nuevos elementos relacionados con el contacto con otras culturas, lenguajes, paisajes y situaciones de vida²¹⁹. La experiencia del exilio, la represión, la violencia institucional y el horror de la tortura y las desapariciones se transforman en temas que se plasman en la gran mayoría de los textos, derivando en la necesidad de una renovación profunda del lenguaje, en una búsqueda por expresar una realidad inédita y que excede la capacidad comunicativa en sus vertientes más tradicionales. Asimismo, quienes permanecen en Chile experimentan la necesidad de mantener viva una escena cultural en condiciones de precariedad y, muchas veces, de aislamiento. Frente a la imposibilidad de contar con apoyo institucional, frente a la censura y la prohibición de generar instancias colectivas sin la expresa autorización del Estado vigilante, se comienzan a gestar instancias de productividad que intentan sobrellevar el escenario que se plantea adverso.

²¹⁷ *Poesía Joven de Chile*. Selección y prólogo de Jaime Quezada. México, Siglo XXI, 1973, 133 pp. (Colección Mínima, Nº 63.).

²¹⁸ Término que utiliza Waldo Rojas en la entrevista hecha por Gonzalo Millán 1983, posteriormente publicada en 1985 en la revista *El espíritu del valle* Nº 1 en 1985, para referirse a su propia generación -la Generación del 60-. Esta misma terminología la va a utilizar en esta misma publicación en la sección “Antología”, para definir las tres etapas en las que divide el período entre 1961 y su propio momento, sirviendo para organizar la selección de textos que se presenta.

²¹⁹ Una muestra de las publicaciones que se hicieron desde el exilio entre 1973 y 1985 se puede encontrar en el portal de la Biblioteca Nacional de Chile: Memoria Chilena. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3555.html#documentos>

En este contexto, la historia de la poesía chilena entre 1973 y 1983 se presenta en retazos dispersos. Siendo una historia que, sin embargo, se empeñó en prosperar, tal vez como una forma de lucha contra el autoritarismo, tal vez como una forma de mantener la esperanza del retorno por parte de quienes se fueron e intentaron mantener viva la poesía chilena, el contacto con los pares y con la realidad nacional; y para los que se quedaron, como una forma de resistencia política, de desestabilizar los discursos y las prácticas impuestas por un poder totalitario, o para dejar constancia de las luchas y las historias de quienes no se rindieron y continuaron creyendo en la posibilidad de la libertad más allá de toda amenaza:

De esta manera, la relación primera entre la Promoción del 80 con la del 60 es la marcada por la ausencia, el hiato, la distancia, o sólo lo que podía infiltrarse entre la alambrada de la censura: “Cuatro letras desde los cuatro puntos cardinales. /Manuel Aránguiz desde Canadá. /Hernán Castellano desde Italia. /Cecilia Coca desde Costa Rica. /Guillermo Deisler desde Bulgaria. /Ariel Dorfman desde Holanda. /Omar Lara desde Rumania. /Hernán Lavín desde México. /Hernán Miranda desde Panamá. /Silverio Muñoz desde Estados Unidos. /Waldo Rojas desde Francia. /Antonio Skármeta desde Alemania. /Leandro Urbina desde Argentina. /Cecilia Vicuña desde Inglaterra” (ctd. por: Harris 2002: 3).

Considerar la influencia que el golpe militar va a tener en la trayectoria de la poesía chilena es fundamental para comprender su desarrollo hasta el presente. Sin embargo, para quienes continuaron produciendo poesía entre 1973 y 1983, los efectos de esta fractura histórica fueron especialmente importantes. Resulta imposible leer los textos que se escriben a partir del 73 sin considerar el contexto histórico y político de Chile, incluso en aquellos, que prosiguieron desarrollando los proyectos poéticos comenzados con anterioridad al golpe, se aprecia la necesidad de establecer una continuidad dentro de la historia poética chilena, lo que se hace patente en la gran cantidad de antologías y periodizaciones que se han formulado con el objetivo de visibilizar autores y propuestas escriturales para restablecer un tejido discursivo.

Los proyectos poéticos, que comienzan su recorrido en la década de los 60 y que formaron parte de la llamada “Generación de los grupos literarios”, van a quedar unidos por la contingencia histórica a los programas de poetas más jóvenes y van a convivir dentro de nuevas denominaciones, criterios de selección y clasificación. Esta situación aparece como un signo de la multiplicidad de discursos que se dan, no solo en la producción poética, sino también a nivel teórico o crítico. A pesar de la coexistencia que se ha modelado en el discurso crítico, los testimonios de quienes participaron del movimiento poético de la diáspora chilena dejan entrever que quienes comenzaron a escribir poesía después del 73 no tuvieron un contacto realmente estrecho con la poesía anterior, o al menos, esa es la sensación expresada por Waldo Rojas cuando Millán le pregunta sobre este asunto:

Millán: ... en mi visita a Chile el año 1979 y durante el encuentro de Poesía Chilena en Rotterdam, me extrañó el desconocimiento y muchas veces, falta de interés que demostraban **los** poetas más **jóvenes** hacia el pasado y en particular hacia **los** poetas de las promociones precedentes.

Waldo Rojas: La explicación es simple. Tú te das bien cuenta que la circulación de Literatura poética en Chile era ya secreta. No hay que hacerse ninguna idea demasiado optimista al respecto. Había nombres de poetas conocidos como Neruda, por ejemplo... Pero lectores de poesía y circulación sistemática de poesía, ambas cosas eran muy escasas en Chile. Nuestra generación publicó poco, había una especie de hipercrítica o tal vez de prudencia extraordinaria ligada quizás a la conciencia bastante clara de la gran responsabilidad que implica hacerse el continuador de una tradición poética como la chilena... Nuestra generación publica muy poco y está desposeída de afanes vanguardistas. No se deja entusiasmar por la conquista violenta de la calle o del público, y acepta entonces una especie de sordina, de existencia velada y secreta que no hay que confundir con ningún elitismo tampoco. De modo que el contacto con su público fue siempre muy limitado. Este contacto comenzaba a hacerse interesante a fines de los años sesenta, pero viene el proceso de la Unidad Popular que por cierto conlleva una agitación extraordinaria de los espíritus, pero una agitación que es muy poco poética, y se produce una especie de acuerdo, tácito, respecto a la urgencia de las tareas por cumplir. La mayor parte de los poetas de la promoción del 60 son gente de izquierda, son militantes o semi militantes o compañeros de ruta, o bien simplemente jóvenes entusiastas de las buenas causas sociales. Y ellos aceptan de buen ánimo, posponer, yo diría, la urgencia literaria, la emergencia de su acción, por la aceptación de tareas de otro orden, muchas veces limitadas, pero tareas de orden político. Lo que hace que en esos tres años se pierda en cierto modo, para el beneficio de nuestro trabajo literario, el impulso ganado durante los años 60. Ahora yo pienso que esos tres años son decisivos para entender la conexión o desconexión de estos trabajos con los que vendrán. Estos hechos más el golpe explican entonces que la promoción que se preparaba y la que surge hoy día, estos nuevos grupos de poetas que tienen entre 20 y 30 años hoy nazcan en un ambiente extremadamente hostil, ambiente creado por la dictadura respecto de la expresión libre, literaria o no. Y ellos tal vez se preocupan más por refundar una realidad, y esta tarea de refundación es poco propicia a la documentación. Hay una contradicción aparente ahí entre reflexionar, estudiar, documentarse y manifestarse, gritar su presencia, hacer cosas en el presente mismo; ese *presentismo* de los nuevos jóvenes en cierto modo se opone a nuestra *pasadismo*. Yo creo que la explicación está ahí y el encuentro de Rotterdam mostró en cierto modo la necesidad de reatar esos cabos. Millán, Gonzalo. "Waldo Rojas" *El Espíritu del Valle*. 1 (Santiago de Chile), 1985: 39-48.

He decidido reproducir aquí este largo fragmento de la entrevista a Waldo Rojas, ya que me parece que el poeta hace una buena síntesis de la evolución que sufre su propia Generación y de cómo esto repercute en su relación con la poesía joven o posterior al golpe. En este sentido el autor anota tres momentos: el primero sería la década de los 60, en donde señala que entre los poetas hubo una actitud hipercrítica que tiene como efecto que se publicara poco –hay que aclarar que en este sentido se refiere particularmente al *Grupo Trilce*, aunque no lo explicita-; un segundo momento estaría marcado por el triunfo de la UP en donde los poetas, en su mayoría de izquierda y comprometidos con los cambios sociales, van a priorizar la urgencia del momento y su activismo político frente a la actividad literaria; y un tercer momento en que la dictadura militar va a generar un corte y una ruptura en la continuidad de los procesos comenzados.

De esta forma, me parece interesante el reconocimiento que Rojas hace de la diferencia que existe entre poetas que ya tenían una obra y un recorrido literario anterior al golpe, y aquellos jóvenes que comienzan a partir de este suceso. Rojas reconoce que los primeros -entre los que él mismo se encuentra- están inscritos

en una suerte de *pasadismo* que se manifiesta en un permanente intento de mantener una continuidad con el pasado, mientras que los segundos viven en un *presentismo* que tiene como insignia principal el deseo de refundar una realidad, y no de reconstruir aquello que ven como ruinas. Esta segunda actitud, según el poeta, es incompatible con la documentación y revisión histórica.

Esta segunda etapa es, probablemente, el momento histórico de Chile en el que la cultura y el arte se han visto más afectados, así lo comenta José de Nordenflycht:

El violento quiebre del sistema democrático acontecido el 11 de septiembre de 1973 significó el advenimiento de una de las mayores discontinuidades que haya tenido el sistema de arte en nuestro país, si bien es cierto que durante todo el siglo XX se generan episodios críticos como, por ejemplo, la clausura de la Escuela de Bellas Artes en 1929. Nunca antes el Estado chileno había propiciado de manera sistemática el desmantelamiento y punición de las instituciones y los actores que sostenían la actividad artística en Chile (2000: 50).

Carlos Catalán y Giselle Munizaga, por su parte, hacen un resumen de los términos en los que se da una “total clausura de una vasta red de organizaciones culturales de base, la suspensión de la organicidad artístico-cultural vinculada a la izquierda y centro y el desmantelamiento de una institucionalidad que mantenía una activa gestión cultural en los círculos populares” (1986: 24).

Esta clausura se impone en el país con especial violencia durante los primeros años de la dictadura (1973-1977), en donde “el control irrestricto del poder estatal y la práctica sistemática de políticas de represión y exclusión de los artistas progresistas” (p.24) va a marcar las dinámicas, por ejemplo: el exilio, el encarcelamiento, e incluso la tortura y asesinato de iconos culturales como Víctor Jara, funcionan como medidas de coacción y disciplinamiento.

En este contexto, la dificultad del contacto entre intelectuales, poetas y artistas hacen que el diálogo literario e intelectual solo sea posible en grupúsculos dispersos, situación que favorece la aparición de una diversidad heterogénea de propuestas estéticas y teóricas que, además, no se imponen unas a otras de manera jerárquica, al menos en su momento de irrupción. En la actualidad, con la posibilidad de tener un panorama más general de la época, es posible contrastar las diferentes visiones de lo que sucede en esta segunda etapa, que se materializan durante más de una década de dispersión. Algunos de los nombres que se han dado a

quienes escribieron poesía a partir de 1973 son: generación “diezmada”, “dispersa”²²⁰, “violentada”²²¹, “de la diáspora”, “de la década del 70”²²², “del roneo”²²³, “NN” o “presunta”²²⁴.

En la línea de esta diversidad de discursos y propuestas, que tratan de configurar un entramado coherente para organizar las producciones culturales que intentan una continuación, o que emergen a partir del corte que supuso el golpe militar, en el artículo “Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988” Naín Nómez determina que van a existir dos momentos dentro de la etapa de la dictadura: uno que va desde 1973 hasta 1977, período oscuro en el que se experimenta la mayor represión y se impone el régimen autoritario por medio del despliegue de la fuerza, para Nómez “el proyecto se articuló a través del monopolio jurídico, el monopolio del saber y el despliegue del terror” (2007: 141); y un segundo momento, entre 1977 y 1988, en donde hay una tendencia a suavizar la acción explícitamente represiva o al menos a disfrazarla a través de un proceso de institucionalización del régimen, “se inicia el transformismo o travestismo del proceso de cambio dictatorial que culmina en 1988” (p.141). Algo que es interesante notar en el ensayo de Nómez es el paralelismo que hace entre lo que sucede a nivel de la producción poética dentro del país y lo que ocurre con aquella que se realiza desde el extranjero, en situación de exilio o autoexilio:

En este contexto, la intervención militar provocó una escisión, una fragmentación cultural que, por un lado, inhibió las fuerzas productivas de la literatura del interior y, por otro, produjo un vuelco fundamental en la escritura de los poetas que salieron al exilio o que vivían fuera del país desde antes. El golpe militar representó un corte que modificó formas, temas, relaciones territoriales, maneras de difundir las producciones, incluyendo las limitaciones de su recepción crítica. La crónica, el testimonio, las memorias, los discursos y otras escrituras más directas o emocionales reemplazaron la estética de la mediación simbólica. En el interior del país predominó la publicación

²²⁰ Denominación usada por Soledad Bianchi en *Entre la lluvia y el arcoíris: algunos jóvenes poetas chilenos* (1983), realizada desde Holanda e impresa en Barcelona, en donde se incluyen trabajos de: Eduardo Parra, Juan Armando Epple, Gonzalo Millán, Javier Campos, Miguel Vicuña, Gustavo Mujica, Raúl Zurita, Carlos Alberto Trujillo, Gregory Cohen, Roberto Bolaño, Mauricio Redolés, Erick Pohlhammer, Jorge Montealegre, José María Memet, Bruno Montané y Bárbara Délano. Bianchi comienza el prólogo con el título: “Una generación dispersa”, y continúa diciendo que “en cualquier lugar donde se sitúe el antologador sólo podrá dar una visión muy general del disgregado quehacer literario chileno debido a la dispersión de los autores y la lejanía y distancias geográficas que van de uno a otro, tanto dentro de Chile como desde el país hasta el exilio”.

²²¹ “generación Violentada” es el nombre que se le da en el n°5 de la revista *La Bicicleta* (1979) a los poetas pertenecientes al grupo Trilce y que partieron al exilio.

²²² Nombre que le asigna José Luis Rosasco en “Poesía joven. La generación del setenta”, en *Atenea* 436 (Concepción, 2º semestre 1977), 79-109. Este fue recuperado en el volumen *Poetas de la generación del 70* (1996), en el cual se define un grupo de diez poetas partiendo de la afirmación del conjunto de poetas formado por José María Memet, Astrid Fugellie, Diego Maquieira, Teresa Calderón, Mili Fischer, Rosabetty Muñoz, Eduardo Llanos, Hedy Navarro, Jorge Montealegre y Raúl Zurita, que según el criterio de Jaime Blume y colaboradores constituyen una generación que marca pautas temáticas y estéticas que pueden leerse como coherentes y a la vez diferenciadas de poetas anteriores.

²²³ Aludiendo al papel roneo, uno de los tipos más básicos y económicos que se pueden encontrar y que fue un símbolo de la autoedición de libros, panfletos y fanzines.

²²⁴ Nombre otorgado por Eduardo Llanos en su poema “Para los compañeros de una generación presunta”, en el libro *Contradiccionario*. Santiago: Tragaluz, 1983.

artesanal y secreta, con las excepciones de los poetas proclives al régimen. Los poetas exiliados se centraron en la inmediatez de la realidad histórica o exaltaron con nostalgia el mundo que quedó atrás, convirtiendo las emisiones suecas, mexicanas, norteamericanas, canadienses o francesas casi siempre en testimonios panfletarios en verso (p.141).

Al igual que en las propuestas teóricas anteriormente presentadas, Naín Nómez también entiende el golpe militar como “escisión”, como momento fundamental que marca un antes y un después, que además modifica profundamente tanto las escrituras de quienes ya tenían un proyecto poético definido, como los devenires poéticos de quienes comienzan a producir poesía en las fechas cercanas a este hito. Esta escisión no se da solo a nivel de las obras literarias, sino que es temporal y geográfica, pues divide entre antes/después y dentro/afuera; escisión que genera la necesidad de establecer una continuidad o nexo con la historia poética chilena, lo que parece ser una de las grandes preocupaciones de teóricos y poetas de los años posteriores al golpe, especialmente de quienes vivieron el exilio, aunque no exclusivamente. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en textos como el de revista *La Bicicleta* nº5, “Poetas de la generación disgregada violentada”, que intenta construir el vínculo entre el desarrollo de la poesía chilena antes y después del golpe, rescatando los nombres de los poetas de *Trilce* y compilando poemas anteriores y posteriores al golpe militar, incluyendo algunos inéditos:

La Bicicleta quiso reunir -al menos en el papel- a estos poetas que hoy se encuentran dispersos por el mundo, tratando de conservar su idioma, la poesía y el sentido de generación.

Algunos de ellos están en Chile y han podido establecer una continuidad con la generación que les sigue, la del 70, como la define J.L Rosasco (Revista Atenea).

A pesar, la brecha es ancha. Nuestra intención es ayudar a que esta brecha se acorte, para poder decir así -como siempre se ha dicho- que la poesía chilena se caracteriza por nutrirse de su tradición y no por negarla.

Sea, entonces, esta pequeña selección solo un perfil de un rostro por llenar. El rostro de la poesía chilena (*La Bicicleta* 1979:11).

De esta manera, en el extranjero surge una importante cantidad de iniciativas colectivas que van trazando redes de comunicación, permitiendo que el trabajo crítico y poético continúe a pesar de situarse geográficamente fuera del país. Así queda consignado en el breve recuento que hace Soledad Bianchi de la actividad que se genera en diferentes países, en donde destaca al grupo de poetas y académicos que se reunieron en Canadá en donde,

además de Gonzalo Millán, hay por lo menos tres integrantes de la "Escuela de Santiago" que junto a otros escritores y docentes chilenos han creado en Ottawa, las Ediciones Cordillera que después de *Las malas juntas*, de Leandro Urbina (1948), ha editado tres poemarios: *Teoría del circo pobre* de Hernán Castellano Girón, *El evasionista*, en edición bilingüe inglés-español de Jorge Etcheverry, y *País rigurosamente vigilado* de Naín Nómez (1983).

Otras iniciativas surgidas en el extranjero que se rescatan son: el "Taller Maruri", que continuó su actividad en Italia y que publicó El *Luchexilio* de Antonio Arévalo; *Literatura Chilena en el exilio*²²⁵, que desde 1977 se edita en California y posteriormente en Madrid; *Araucaria*, que aparece en Madrid el año 1978; *Chile-América* en Roma; *Trilce*, que comienza un segundo período desde Madrid con su nº17 en Madrid; *Canto Libre* con doce entregas; *Palimpsesto*, de Roma; las ediciones LAR de Madrid; así como las antologías: *Ganymedes 6*²²⁶, el *Cuaderno de Poesía del Encuentro de Arte Joven* de 1979 y "Poesía Joven. La generación del 70" de José Luis Rosasco, aparecida en la revista *Atenea*, entre muchas otras (1983). Dentro de los hitos, que se pueden recordar y que marcan de alguna manera la historia de la poesía chilena satelital, diaspórica o exiliada, se encuentra el Primer Encuentro de Poesía Chilena en Rotterdam²²⁷ en 1982.²²⁸

Siguiendo la línea de las urgencias y necesidades que el momento histórico exige a los y las poetas de este segundo momento, vamos a ver que los discursos de las mujeres, a diferencia de sus pares hombres, van a interpretar la contingencia política y la emergencia volcándose hacia el cuerpo y hacia situaciones en donde la violencia o el erotismo se expresan desde una mirada abiertamente femenina. Los temas de esta poesía y sus formas expresivas se vuelven más explícitas y descarnadas, se utiliza un lenguaje que nombra sin eufemismos ni exceso de metaforizaciones, el uso del lenguaje directo marca la necesidad de expresar las experiencias personales y colectivas de un momento histórico que escapa a cualquier forma de estetización. En la revista *Lar* nº 2-3, dedicada al *Encuentro de Poesía de Rotterdam*, encontramos tres textos de mujeres (Cecilia Vicuña, Patricia Jerez y Alejandra Guevara):

La madre es tan amistosa como las hijas, /se prostituye con facilidad, tiene veinte /años en cada seno y sin embargo sus pezones /se levantan ágiles como caballos de carrera. /Tiene las nalgas hundidas y su máxima /aspiración es negar la existencia /de toda humedad, de lo entreabierto /que hay. Quitar esos mundos /de la tierra, para que sus hijas /Sean planas muñecas.

De noche, fantasmas de piel /se toman la casa y cuanto estaba borrado /comienza a existir. Extraviada, / la madre se abalanza sobre sus hijas /y las viola sucesivamente. /Desde pequeñas no han conocido /otro tratamiento, y hoy

²²⁵ Para una completa información sobre esta publicación ver: Berchenko, Pablo. "Una revista de difusión cultural de la diáspora Literatura chilena en el exilio - Literatura chilena creación y crítica (1977-1990)" América: Cahiers du CRICCAL n°15-16, 1996; también se pueden revisar ejemplares de la revista digitalizados en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3555.html#documentos>

²²⁶ En *Gamynedes/6* fueron compilados los siguientes trabajos: Gonzalo Rojas *Del relámpago*, Alberto Rubio *Tres cartas*, Enrique Lihn *Restricciones de los desplazamientos nocturnos*, Cecilia Casanova *Ángeles sobre las viñas*, Pedro Lastra *Poemas*, David Turkeltaub *Mujer de Bolsillo*, Oscar Hahn *Poemas*, Manuel Silva *Palos de ciego*, Claudio Bertoni *Nocturno(s)*, Gonzalo Millán *Poemas*, Rodrigo Lira *Paseo de las flores*, Raúl Zurita *Las utopías*, Paulo Jolly *Luis XIV*, Leonora Vicuña *Sonetos*, Armando Rubio *Acuarelas*, Mauricio Electorat *Un buey sobre mi lengua* y Nemesio Antúnez *Dibujos*.

²²⁷ Para conocer a quienes participan en este encuentro y una compilación de reflexiones y obras poéticas que se compartieron en dicho momento, ver: *Lar*. Abril 1983: 2-3. Impreso.

²²⁸ Para un recuento amplio de las publicaciones que se realizaron durante la dictadura militar de Pinochet ver: Eloy, Horacio. *Revistas y publicaciones literarias en dictadura (1973-1990)*. Santiago de Chile: Piso Diez Ediciones, 2004. Impreso.

/alcanzada la pubertad, /tienen el aire de dominar el mundo /con simulada timidez. (Vicuña, Cecilia. “Madres e Hijas”)

Todo está preparado / el arrancacorazones / la Camilla / la fila de instrumentos
(único signo de subdesarrollo /no pudo disponerse de anestesia)
Basta esperar ahora /los primeros signos
Una lagrimita en ciernes /una puntada en el costado
Ya viene /se le oye
(No hay necesidad de microscopio)
Late, tentacular
Tijeras, pinzas, escalpelo / Llévenselo /Se lo mostraremos luego /Llévenselo
Tenía tu cara /se alimentaba de sueños. (Jerez, Patricia. “Sin anestesia”)

Tres gotas tuyas /semen, sudor y una lagrima /regando mi cuerpo ansioso /recorriendo mis músculos tensos
/dilatando mis pupilas curiosas.
Disparando mis nervios hacia un mundo lejano /apretando mis dientes /respirando muy fuerte nuestros gritos
entrecortados surgiendo /ahí en medio de los cuerpos enredados, /fundiéndose con el sol violentamente grande y
rojo /que se ocultaba en el metálico y encementado puerto /cuyos ganchos y grúas entrecortaban / rayos solares que
caían /sobre este tórrido verano en Amsterdam. (Guevara, Alejandra. “Tres Gotas”)

En estos tres ejemplos se hace patente la presencia de cuerpos de mujeres que desde diferentes situaciones son expuestos a la violencia. En el primero de los casos, la madre infringe violencia contra sus hijas, como un modo de educación o de transmitir un legado de abuso y uso que esta ha interiorizado e impone a su descendencia femenina. En el segundo de los poemas, una vez más, el tema de la maternidad se hace presente desde la perspectiva de la violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer desde la institución patriarcal. En este caso la maternidad resulta frustrada, ya que se le arrebató al recién nacido en el momento mismo del parto, procedimiento que es descrito en parte como tortura. El título del poema, “Sin anestesia”, va a tener un doble sentido: procedimiento quirúrgico que se realiza sin mitigación del dolor físico, práctica que se realiza sin tener en cuenta el sufrimiento de la mujer parturienta; al tiempo que alude al acto de arrebatar a la hija/o recién nacido, en donde tampoco media ningún intervalo o preocupación por el dolor de la madre. En el último poema, la experiencia del sexo queda marcada desde el primer verso por una triada en donde se mezcla el acto de la cópula con el dolor. La descripción del acto sexual, a pesar de no explicitar lo negativo, está construido por imágenes ambiguas (placer/padecer), músculos tensos, pupilas dilatadas, dientes apretados, gritos, un sol violento, y, de fondo, un paisaje que también se manifiesta contrario a la experiencia del goce o del placer, un paisaje industrial en donde no hay elementos orgánicos, en donde incluso los rayos del sol son entrecortados por “ganchos y grúas” y el verano es “tórrido”.

Estos imaginarios contrastan de manera evidente con la poesía escrita por mujeres chilenas en las décadas anteriores, donde la maternidad aparece como una experiencia idealizada, donde en el caso de enunciarse

un conflicto con la experiencia de ser madre, este se relaciona con la falta de libertad que este destino manifiesto de las mujeres le impone a la hablante. De igual forma, en la poesía anterior, el sexo y el erotismo se expresan de manera menos explícita. Otra de las diferencias es que, en contraste con lo que vemos en las poéticas previas, en estos tres ejemplos no existe ninguna mención a la naturaleza. Este último elemento, tal vez podría ser explicado, por el contexto en el que, durante este período, las autoras están desarrollando sus obras -Cecilia Vicuña en Londres, Jerez en París y Guevara en Ámsterdam-, tres capitales europeas densamente pobladas y en las que la naturaleza está poco presente. Otra posible interpretación de la ausencia de naturaleza puede ser el repliegue de las poéticas hacia la subjetividad, que intenta dar expresión verbal a las experiencias traumáticas producto de la dictadura. En este sentido, la descripción del exterior no resulta ser un factor relevante, los espacios exteriores no son escogidos, sino que son impuestos por la necesidad de salir de Chile. De esta forma, la conexión emocional con el afuera está teñida por la experiencia del exilio y por lo que se ha dejado atrás o se ha perdido para siempre. Esta nueva etapa de la poesía escrita por mujeres chilenas va a ser importante a la hora de entender el desarrollo de las poéticas que surgen a partir del tercer momento, que Rojas sitúa desde 1983.

Algo que llama mi atención con relación a estas tres poetas y con la clara presencia que el cuerpo tiene en sus trabajos es que en el año 1979 aparece el libro *Purgatorio* de Raúl Zurita, que, junto a *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, son reconocidos como los grandes sucesos literarios de la década y como textos inaugurales de una renovación estética dentro de la poesía chilena. Algunas de las razones para que el libro de Zurita se haya considerado como “revolucionario” son, como señala Naín Nómez, “la superación de la noción de texto, para incorporar el espacio del cuerpo y la realidad como soportes de la escritura, explorando también las posibilidades traumáticas del dolor para metaforizar las agresiones sufridas por el cuerpo social. Para ello utiliza elementos de la escatología judeocristiana, especialmente los símbolos del mesianismo y la revelación” (2007: 144). Estas características, sin embargo, están presentes de forma contundente en la poesía escrita por mujeres chilenas, al menos desde Gabriela Mistral; así como en poéticas de mujeres de otros países latinoamericanos desde al menos la mitad del siglo XX. Verónica Zondek, en una entrevista realizada el año 2008²²⁹, señala:

²²⁹ Esta entrevista fue realizada en el contexto del proyecto documental “Más allá de los bordes: siguiendo las huellas del Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana de 1987”. Proyecto que quedó sin finalizar por falta de financiación y por la posterior disolución del grupo de producción. Las entrevistas fueron registradas en video en distintas locaciones escogidas por las autoras, y permanecen inéditas hasta ahora. La transcripción completa de las entrevistas se encuentra disponible en: www.tintainvisible.org. (a partir del 15 dic. 2019)

Yo creo que la escritura de mujeres sigue teniendo una importancia se la quiera mirar o no, y lo que falta es que la gente empiece a leer la poesía de mujeres de mujeres junto con la poesía de hombre y a ver qué es lo que realmente queda, yo tengo la sospecha que van a quedar más mujeres que hombres, es mi sospecha, por lo que he estado releendo y haciendo, digamos... Hay una escritura y una manera de escribir, una estética que va mucho más allá de la que incursionaron los poetas hombres, ¿no? De hecho, las voces que muchos asumieron fueron femeninas, por ejemplo, Maqueira y Zurita, asumieron voces femeninas para hablar y eso algo tiene que ver, ¿no? (Zondek 2008: s/n)

No obstante, este gesto de los autores de “asumir voces femeninas” no refleja un reconocimiento a las mujeres o sus poéticas y, muy por el contrario, se interpreta como un elemento de innovación de las obras escrita por hombres. Así lo hace notar Naín Nómez, quien considera el uso que hace Zurita de una serie de elementos “femeninos” en su texto como un aporte estético de carácter renovador y con una enorme capacidad revolucionaria, sin tomar en cuenta que los elementos utilizados por Zurita ya estaban presentes en textos poéticos de mujeres contemporáneas y anteriores. La incorporación de estos elementos y de la voz femenina en Zurita no es una apropiación, puesto que los integra dentro de un proyecto personal y particular del que surge un texto de gran calidad. Lo que me incomoda es la falta de reconocimiento de la influencia que las poéticas de las mujeres pueden llegar a tener en la obra de los hombres, haciendo desaparecer, en primer lugar, cualquier posibilidad de lecturas intertextuales entre textos mixtos; en segundo lugar, borrando la existencia de discursos poéticos de mujeres que sean precursoras de los nuevos planteamientos estéticos; y por último, expropiando los elementos de las poéticas de las mujeres, haciendo parecer que incluso la voz femenina en el poema es un invento de los poetas. Además de esto, parece ser que la crítica solo es capaz de leer estos elementos de una forma seria y desprejuiciada cuando son incorporados dentro de una poética masculina que dialoga con la tradición clásica. Podríamos aplicar las palabras de Naín Nómez a los poemas de Vicuña, Jerez y Guevara transcritos arriba, sin embargo, no se dedica ningún análisis a estas obras, ni de forma individual ni colectiva, como tampoco se las asocia, por ejemplo, a la obra de Zurita o a la de ningún otro poeta; es más, si observamos el desarrollo teórico desde el presente, tampoco encontramos lecturas comparadas que den cuenta de estas semejanzas, influencias o diálogos en las décadas posteriores. Sobre esto, Verónica Zondek añade:

Yo creo que el seguidor de la Mistral es Gonzalo Rojas, por ejemplo, si nosotros leemos a Gonzalo Rojas, y él lo admite, aunque no oficialmente, yo se lo he dicho. Si leemos con atención a Gonzalo, Gonzalo Rojas tomó muchas cosas de la Mistral y es posible ver rastros de la Mistral en Gonzalo Rojas, ese estudio no lo ha hecho nadie y está ahí, y eso sería super interesante hacerlo. Yo creo que la Mistral tiene más significado hoy en día que hace veinte años que no la miraba nadie ¿te fijas? En ese sentido no hay competitividad (entre hombre y mujeres poetas), es más bien un barronamiento, un borramiento de lo que es la escritura de mujeres, porque siempre han existido casos aislados. Podemos ver el caso de Stella Díaz Varín, la Stella de hecho resurge como poeta porque nosotras en el congreso de 1987 la posicionamos nuevamente como una persona que escribe, porque ella pertenece al grupo de Enrique Lihn, de Jodorowsky, de Parra y se juntaban todos ellos y ella era la niña bonita y de su poesía nunca hablaron y a ella, eso, en algún punto, le hizo mucho mal, finalmente la destruye, la pone en una posición

autodestructiva, donde su poesía nunca tiene un sentido hasta que la agarramos nosotras, pero ya ahí le cuesta mucho, eso hay que recomponerlo todavía, yo creo que todo eso no está publicado, hay que empezar a recomponer todo eso, y como ella hay otras. (2008: s/n)

Esta falta de diálogo con la poesía escrita por mujeres va a ser una de las características más contundentes en las relaciones de género que se dan dentro del entramado de la poesía chilena. Tal vez sea necesario forzar ese diálogo de cierta forma, estudiando las influencias que la poesía de las mujeres tiene en los textos de los hombres, como propone Zondek, aunque estos no reconozcan estos contagios de manera explícita; o haciendo un análisis sobre la obra de Gonzalo Rojas buscando elementos de la Mistral, o de los poetas de la Generación del 50 buscando elementos de Stella Díaz Varín, o indagando en los textos de Zurita y Maqueira en busca de elementos de una escritura femenina.

En mi opinión, el diálogo al que aspira la poeta no puede ser forzado, y considero que las poetas y escritoras han estado siempre intentando establecer la comunicación con la cultura dominante (masculina), han hecho todo tipo de esfuerzos por ser escuchadas, por ser aceptadas, por ser valoradas. No obstante, la respuesta siempre ha sido, cuando no la indiferencia, la condescendencia o el rechazo. Las poetas del 50 asumieron su lugar de escritoras menores y de esposas de..., o de protegidas de.... Las del 60 aceptaron la inexistencia absoluta, con la única excepción de Cecilia Vicuña, quien se rebela contra cualquier gesto de asimilación y hace literalmente lo que se le ocurre, con el costo de una marginación bastante evidente en los años posteriores.

Al hacer una revisión del material más accesible que se produjo entre 1973 y 1989, he encontrado textos y menciones a una gran cantidad de mujeres poetas. En todos los casos las referencias e inclusiones no pasan de ser algunos textos poéticos publicados en antologías o revistas, una mención de participación en algún encuentro o proyecto, o en relación con la publicación de algún poemario. Pero no hay ningún texto que ahonde en la experiencia de alguna de las poetas mencionadas o algún texto teórico que se haga cargo de las obras. Tampoco se las incluye dentro de las publicaciones que hacen recuentos de las obras publicadas durante el período cuando se habla de manera general sobre la Generación, cuando se analiza la poesía chilena en el contexto de la diáspora, etc. Solo encontramos que los textos se detienen para profundizar en las personas y trabajos de hombres (poetas, editores, académicos, gestores, etc.).

De igual forma, los nombres de las mujeres incluidas en antologías o en artículos académicos raramente se repiten de una publicación a otra, por lo que es difícil llegar a tener una idea precisa de si las autoras nombradas tuvieron una presencia sistemática en los entramados culturales, tanto en el extranjero como

dentro del país o si, por el contrario, sus aportaciones y participación en estos circuitos culturales fue excepcional, temporal o anecdótica. En un comienzo, este hecho no me pareció un dato relevante, pero al notar la persistencia con que se daba esta forma de nombrar a las mujeres sin realmente incluirlas, o directamente sin nombrarlas en absoluto, me resultó imposible no ver un patrón que, simplemente, está presente en el 100% de los casos.

Para apoyar esta idea voy a tomar como ejemplo los primeros 15 números de la *Revista de literatura chilena en el exilio*, que marcan la primera etapa de la publicación y que abarcan desde 1977 hasta 1980. En el número 1 de la revista, número que se dedica a Neruda y Mistral casi en su totalidad, no hay ni una sola intervención de autoría femenina, ni como autoras de textos críticos ni en la selección de textos poéticos, ni tan siquiera entre las reseñas de libros. En el número 2 hay un artículo sobre Violeta Parra y la cultura popular, pero al igual que en el primer número, no escribe ninguna mujer y tampoco se las incluye con textos poéticos, ni se hace ninguna reseña a libros publicados por autoras. En el número 3, se reproduce mismo panorama, esta vez con la inclusión de dos poemas de Patricia Jerez²³⁰. Por su parte, el número 4 está dedicado a “los héroes de septiembre”, Salvador Allende, Carlos Pratt, Orlando Letelier, Víctor Jara, José Tohá y Pablo Neruda. En este caso, me parece relevante recordar la exposición sobre la figura del héroe en el imaginario cultural patriarcal y en la configuración del canon literario hegemónico, pues en este número de la revista se hace evidente la instauración de una épica del exilio y la resistencia antifascista y libertaria, romantizada y completamente masculina. Esta visión es coherente con la construcción de una narrativa sobre la poesía de la diáspora. Se va a ir configurando, dentro de estas mismas lógicas, un discurso sobre la masculinidad, en el cual, si bien, las mujeres no son excluidas de manera programática, no aparecen como elementos a valorar dentro de este imaginario.

Gabriela Mistral, en este sentido, representa la excepción a la exclusión, principalmente por existir una disputa entre dos bandos que intentan captarla para su propia causa. Gabriela Mistral va a ser un elemento clave en la construcción de un imaginario nacional, que en la época está dividido entre el oficialismo conservador, nacionalista, autoritario y patriarcal, y la oposición de izquierda progresista, igualmente patriarcal y perseguida por el régimen militar. Mistral encajaría, dependiendo de las estrategias discursivas, en cualquiera de las dos construcciones simbólicas, ya que es una figura políticamente ambigua desde las lógicas binarias de izquierda y derecha. Por un lado, Mistral estaba fuertemente ligada al oficialismo y con

²³⁰ Los poemas *Exilio* y *Pacífico*, fueron publicados en el nº3 de la revista *Literatura Chilena en el Exilio*, 1977, se encuentran disponibles en: www.tintainvisible.org (a partir del 15 dic. 2019)

una imagen construida en torno a su vínculo con una poesía dedicada a la infancia y con una fuerte carga religiosa, todos estos elementos se adaptaron de manera sencilla a los valores de la dictadura, a diferencia de un poeta como Neruda, que fue un reconocido militante de izquierda. Asimismo, Mistral también encarna a la poeta que vive en el exilio y que se identifica con las causas de las clases proletarias, con los campesinos, trabajadores e indígenas, con las luchas feministas y con la causa americanista, más que con la del nacionalismo. En este sentido es también una figura atractiva para el bando de los perseguidos, disidentes, exiliados y reprimidos. Un ejemplo de cómo se intenta rescatar la figura de Mistral lo encontramos en el artículo de Jaime Concha “La poesía chilena actual”, aparecido en este número de la revista. En el texto, Concha va a presentar a Mistral como una autoexiliada, a lo que agrega el origen humilde y mestizo de la poeta y una supuesta actitud de rechazo a la burguesía. Además, califica a “gran parte de la poesía femenina” como una caricatura de la voz de Mistral, utilizando adjetivos como “superflua”.

Gabriela Mistral, como se sabe, se desterró voluntariamente de un país cuya clase alta jamás le perdonó sus orígenes humildes. Hay hartas pruebas de esto en su epistolario, muy duro contra el mundo diplomático oficial y la clase ociosa chilena. Desde lejos -en la costa soleada de California o en el frío solitario de Nueva York- su poesía alimenta formas populares, (rondas, poemas infantiles, oficios artesanales), pero dará lugar también a versos “esencialistas” que delatan con facilidad el sello del parasitismo. Gran parte de la poesía femenina más reciente, signada por las huellas de la Mistral, lleva a caricatura la voz de la poetisa. Es una “poesía” superflua, excrecencia del confort, baratillo estético del lujo (Concha, Jaime 1977: 218).

En el número 5 se incluye un poema de Matilde Ladrón de Guevara y una reseña a su libro *La ciénaga*, así como un poema de Marjorie Agosín y dos de Teresa de Jesús. En el número 6 hay publicados dos poemas de Ana María Vergara y tres de Patricia Jerez. En el número 7, se recoge un artículo sobre Violeta Parra escrito por Patricio Mann. En el número 8 encontramos dos poemas de Nelly Herrera -de quien no hallamos ninguna otra referencia posteriormente-, un artículo de Ana Pizarro sobre Pedro de la Barra y el cuento *Campo minado* de Constanza Lira. En el número 9 hay un texto sobre la obra *Un país feliz*, de Maruxa Vilalta, dramaturga mexicana; así como una reseña al libro de poesía *Entre nosotros* (Madrid, 1978), de Carmen Orrego. En el número 10, se incluye el relato *Fin de semana*, de Constanza Lira, un poema de Teresinha Pereira y una reseña escrita por Marjorie Agosín al libro de Enrique Lafourcade *Buddha y los chocolates envenenados*. En el número 11, aparece el artículo *El cuándo de Alegría y el de Argueta*, de Myriam Bustos Arriata; además de un texto de Gabriela Mistral titulado *La cacería de Sandino*, reforzando la imagen de una Mistral comprometida con la causa libertaria y revolucionaria de Latinoamérica; y un texto dedicado a dar a conocer a Yvette Miller, chilena nacida en Lota que desarrolla su carrera académica en los Estados Unidos y quien, por lo que se indica, es una ferviente promotora de las escrituras de las mujeres iberoamericanas.

Quisiera detenerme un minuto en este punto, ya que la reseña que se hace de esta mujer presenta algunos datos que me resultan interesantes. El primero es el deseo del autor de dar a conocer que esta mujer, que ha alcanzado renombre en la academia norteamericana, es chilena; el segundo hecho es que se determina que “nadie es profeta en su tierra” y que Miller es una total desconocida en Chile, en contraste con lo que sucede en Estados Unidos donde es una importante figura académica; y lo tercero, que me parece de suma relevancia, es la lista de actividades en las que Miller está involucrada:

En 1975 las Naciones Unidas establecieron ‘El Año Internacional de la Mujer e inmediatamente Yvette organizó el Primer Encuentro Literario de Escritoras Ibero- americanas que tuvo lugar entre el 15 y el 16 de marzo, del mismo año en la Carnegie - Mellon University. Fue una ocasión única, ya que por primera vez se reunían mujeres intelectuales de nuestras Américas para dialogar, intercambiar ideas y planear actividades que beneficiasen sus inquietudes literarias. La Conferencia fue un éxito y prueba de este éxito es que nuestra colega chilena fue elegida presidenta del nuevo Centro Interamericano de Escritoras. Una segunda conferencia tuvo lugar el año 1976 en San José State University en California. Un tercer Congreso de Mujeres Escritoras se realizó en 1978 en Ottawa, Canadá y el tercer encuentro de mujeres escritoras se llevará a cabo en Caracas, Venezuela, en 1979. No hay que olvidar que esta idea de darle unidad a un gran e importante grupo de mujeres intelectuales nació de Yvette E. Miller. Al parecer, todas estas actividades, que implican también dolores de cabeza, no parecen ser suficientes para Yvette. Hace sólo unos pocos años organizó la Latin American Literary Review press. (Valenzuela, Víctor 1979: 32).

Las actividades descritas por la cita dan cuenta de un importante movimiento iberoamericano en torno a las escrituras de las mujeres, de la preocupación de las académicas por dar a conocer y trabajar sobre el tema. Es difícil llegar a saber exactamente quiénes participaron de estos encuentros y sobre qué temas se habló durante ellos; pero no me resulta difícil imaginar que, en un escenario en donde esta lista de actividades es posible, otras mujeres chilenas exiliadas en Norteamérica hayan tenido acceso a reflexionar sobre las escrituras de las mujeres y sobre temas vinculados con el feminismo o la teoría literaria feminista. Un escenario tal, de cierta forma podría arrojar algunas luces sobre el fenómeno que se experimenta en Chile a partir de mediados de los 80, en donde la poesía de mujeres, la reflexión teórica sobre la producción simbólica de las mujeres y su relación con el orden patriarcal se tornan puntos centrales y generan un encuentro entre escritoras y mujeres intelectuales. Tengamos en cuenta que Eliana Ortega estuvo vinculada a la academia norteamericana en el Mount Holyoke College y en el Five College Inc. en Massachusetts a partir de 1971, en donde se dedicó al estudio de lo que ella misma describe como el “auge de una práctica feminista “tercermundista” en el movimiento de mujeres U.S.A” (Ortega 1996: 18). De ese trabajo surge *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (1984), el cual edita junto a Patricia Elena González, reuniendo las ponencias realizadas en el Encuentro de Escritoras Latinoamericanas realizado en

Massachusetts en el año 1982.²³¹ Este libro y el encuentro que le da origen, sirvieron de inspiración para el Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina, realizado en Chile en 1987; así lo recuerda Soledad Fariña:

El congreso fue en agosto del 87 y se venía organizando desde hace un año, desde el año 86, creo que se juntaron la Eliana Ortega que estaba viviendo en los Estados Unidos, donde sé que había realizado un congreso similar en Massachusetts, en el College donde trabajaba, eso fue como un año o dos años antes, en Estados Unidos y se le ocurrió la idea de que se podía hacer ese congreso de literatura femenina latinoamericana acá y me parece que se juntó con la Diamela y fueron ellas dos como la base y de ahí salió todo, luego a mí, la Amparo Claro me presentó a la Eliana el 86 y después me parece que la Diamela y la Nelly me llamaron para empezar a movernos (Fariña 2008: s/n.).

Continuando con el recuento y análisis de la presencia femenina en los sucesivos números de la revista encontramos, en el número 12, tres reseñas escritas por mujeres: Rosa Reeves, Yamila Azize y Soledad Bianchi, en donde, los dos primeros textos dan cuenta de libros escritos por hombres acerca de la obra literaria de hombres, y en el caso de la última, sobre un disco de Isabel Parra. En el número 13 encontramos un poema de Lucia Waiser Fuenzalida -autora de la que no sabremos nada más posteriormente-, un artículo sobre los cuentos de Marta Brunet y una breve nota escrita por Soledad Bianchi sobre un recital de poesía chilena realizado en París. En el número 14, aparece un artículo sobre arte chileno escrito por la académica estadounidense Shifra Goldman, el texto titulado *Tebas* de la escritora mexicana Martha Robles y el texto narrativo *Estante Cama* de Constanza Lira. Este número de la revista cierra la primera etapa, o la correspondiente a *Literatura chilena en el exilio*, que a partir del número 15 de enero/marzo (invierno 1981) pasará a llamarse *Literatura chilena: creación y crítica*.

La revisión exhaustiva de los números correspondientes a la primera etapa de la revista evidencia que, dentro del entramado cultural generado desde el exilio, la presencia y preponderancia de las poetas fue, por decirlo de alguna manera, secundaria y escasísima. La mayoría de las apariciones son anecdóticas y no se las menciona en los textos relativos a la escena poética chilena, así como sus aportes están en la mayoría de los casos relegados a las secciones de notas o reseña de libros, en donde sus aportaciones son en la mayoría de los casos, en relación con libros de autoría masculina. De igual forma, los textos relacionados con mujeres que tienen mayor relevancia son todos escritos por hombres y se refieren a autoras consagradas como Gabriela Mistral, Marta Brunet o Violeta Parra. No hay ninguna entrevista o artículo sobre el trabajo poético

²³¹ González, Patricia E, y Eliana Ortega. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, P.R: Ediciones Huracán, 1984.

de mujeres chilenas que escriben en el momento en que se publica la revista o a poetas de la Generación del 60 o del 50.

Por último, excediendo el contexto específico de la revista *Literatura chilena en el exilio*, he comprobado que, al igual que esta publicación, revistas editadas en el exilio como *Araucaria*, *Lar* y *Trilce* en su etapa de existencia fuera de Chile tuvieron comités editoriales constituidos exclusivamente por varones, a diferencia de lo que pasa, por ejemplo, con la revista *La Bicicleta*, publicación que se realizó a partir de 1978 en Chile y que contó dentro de su equipo con la presencia de numerosas mujeres como Soledad Cortés, Paula Edwards Risopatrón, Isabel Franzoy, Isabel Liphay, Anny Rivera, Pía Rodríguez, Sonia Chamorro o Edith Espinoza, por nombrar algunas. Me atrevo a pensar que la diferencia radica en que *La Bicicleta* fue una publicación cultural en sentido amplio, en la que ni sus contenidos ni quienes estuvieron a cargo de la revista estaban vinculados exclusivamente a la poesía. Esto viene, en cierta forma, a confirmar que dentro de la escena cultural chilena la poesía ha sido una de las manifestaciones estéticas más masculinizada, reacia además a incorporar a las mujeres dentro de sus espacios de consagración y visibilización.

Dentro del contexto de la diáspora chilena, me parece relevante destacar el trabajo de Soledad Bianchi. Su labor realizada desde los estudios literarios ha quedado registrada en los numerosos aportes a las revistas literarias y culturales que se publican en la época, así como en iniciativas de registro y compilación llevadas a cabo de manera independiente, trabajo iniciado durante este período y que continúa hasta el presente alumbrando la complejidad que se teje alrededor de los fenómenos culturales que surgen durante la etapa de la dictadura chilena. Así lo ha manifestado Antonio Arévalo, cuando dice:

En todo ese panorama, la estudiosa Soledad Bianchi contribuyó de manera fundamental a nuestra supervivencia. Hasta aquel momento no nos habíamos topado con nadie que, como ella, se dedicara en cuerpo y alma a ayudarnos a sobrevivir, a resistir, a combatir. Le dio oxígeno a una serie de circunstancias creativas que, si hasta entonces habían nacido de la precariedad, el hecho de ponerlas en contacto (hoy en día se diría crear un link), abrió la posibilidad de otorgarles un pasaporte, una identidad, que era en definitiva lo que estábamos buscando. Coincidencia extraordinaria con el Chile de los 80. (8 jul. 2017: s/n).

Al pensar la historia de la poesía chilena desde una perspectiva de género, tanto durante esta etapa como en las anteriores, surgen una serie de preguntas que no es posible responder de manera certera, pues la información sobre las mujeres que escribieron poesía o que participaron en el entramado cultural es casi inexistente, solo queda la opción de interpretar las ausencias como signos de una realidad que, más allá de las distintas justificaciones que puedan encontrarse, existe como una constante. En este sentido, la ausencia

de mujeres como Alicia Galaz o Cecilia Vicuña en los documentos que dejaron inscrita la historia de la poesía chilena en el período del exilio es elocuente. Por ejemplo, siendo Galaz y Vicuña dos personas que durante la década de los 60 tuvieron recorridos que incluyen el liderazgo de grupos literarios, publicación de revistas o antologías, participación en encuentros y talleres literarios y, en general, ejercieron una actividad pública destacada, me pregunto por qué a la hora de la reconstrucción o rearticulación de la actividad poética desde el extranjero no formaron parte de las diversas iniciativas surgidas, de la misma forma que lo hicieron poetas con recorridos similares. ¿Se mantuvieron ellas alejadas de estas iniciativas por desinterés, o fueron excluidas de alguna manera? En caso de que la respuesta sea desinterés, ¿es producto de haber llevado a cabo proyectos individuales, por sus situaciones personales o es por no sentirse parte de las iniciativas que se realizaban? Y si la respuesta es que no fueron incluidas, la pregunta que surge es si fueron excluidas o simplemente olvidadas. Cecilia Vicuña describe su propia experiencia en Londres durante los primeros años del golpe militar:

Durante todos los años que yo viví en Inglaterra, que fueron los del Golpe, durante todo ese tiempo yo tuve una actitud de autodestrucción, de *mea culpa*. Y, por lo tanto, negué no solamente mi poesía sino la poesía, en general. Continuaba escribiendo, pero de una manera precaria, en esa época empecé a escribir las “palabrarmas” que, de alguna manera, era como decir: ‘no puedo hacer poesía, solamente puedo hacer estas armas’ (ctd. por: Bianchi 1991: 182).

Según las palabras de Vicuña, parece ser que la propia poeta se encuentra en proceso de asimilación y aceptación de la realidad de la dictadura y de las consecuencias que ese escenario significa para su propia vida. La poeta en ningún momento se refiere al apoyo entre los poetas en el exilio, o a instancias en las que se la invitara a participar. Con respecto a la escasa presencia que tuvieron las poetas dentro del armazón que se fue tejiendo durante la década de los 60 y los 70 en Chile, y con relación a cómo se marcaron las diferencias entre las estrategias de “supervivencia” literaria de hombres y mujeres durante la dictadura, Eliana Ortega explica:

En nuestro país, el insularismo, especialmente en los años de la dictadura, no nos permitieron enriquecernos con la palabra de las escritoras latinoamericanas que se nos adelantaron, y/o que nos acompañaron todos estos años, y este aislamiento es más grave aún entre las mujeres que entre los hombres; algunos de ellos (los de una cierta élite social), por tener más acceso a canales de poder, por tener una práctica antigua en establecer redes de influencia, han podido salir del mirarse el ombligo, y han establecido cofradías más internacionales (1996: 24).

Las palabras de Eliana Ortega apuntan al centro del problema: la carencia de capital cultural y social que tienen las mujeres como grupo, lo que las deja marginadas y sin apoyo material o respaldo simbólico. Este tema ha surgido en distintos momentos en el transcurso de este trabajo, adquiriendo características diferentes según el período. En el caso de la generación que desarrolló su actividad literaria en la diáspora, se evidencia en la forma en que entre hombres se crean redes de comunicación y colaboración, pues, a pesar de las dificultades, esto se dio de una manera fluida, lo que queda comprobado por la gran cantidad de revistas y publicaciones que surgen. No obstante, las mujeres quedan a la deriva en este nuevo escenario al no contar con esas redes y comunidades lectivas; algunas poetisas y teóricas se incorporan a estas iniciativas, pero desde los roles de colaboradoras esporádicas y siempre externas, y no como iguales en los emprendimientos culturales. Estas exclusiones no explícitas, que se dan dentro de la escena de la poesía chilena, se traducen en una falta de interés, en condescendencia, o incluso menosprecio, frente a la producción discursiva de las mujeres. Esta manera de discriminación sutil, o al menos no estridente, ha generado que las reacciones de protesta de las mujeres no hayan sido tampoco llamativas, puesto que no hay manifestaciones concretas o evidentes que indiquen una falta fácil de consignar.

Así, no solo se deja de nombrar a las poetisas y a sus obras, sino que su ausencia tampoco es mencionada dentro del discurso de la historia de la poesía chilena, no hasta que las propias mujeres comienzan a reclamarla en órganos de difusión propiamente femeninos. Repetimos la historia y parece que estuviéramos una vez más a comienzos del siglo XX, porque cuando se señala la poca presencia de las mujeres, los hombres la justifican como una opción de las propias mujeres, la opción de no estar presentes, de no tener interés en participar de los espacios existentes, se las acusa de la poca calidad o rigurosidad de su trabajo poético, o de esperar que se haga una discriminación positiva para su causa. El asunto de fondo es que las responsabilidades se evaden diciendo que los espacios no están cerrados a las mujeres y que, de hecho, hay mujeres que participaron de ellos, no obstante, no cuestiona cómo participan, ni si su intervención fue y es continuada, como tampoco se cuestionan los estatus que dentro de la jerarquía cultural se les confiere a las poetisas, el grado de interés que suscitan, etc.

Mientras que poetisas como Oscar Hahn, Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Federico Schopf y otros de la Generación del 60 prosiguieron manteniendo sus círculos de influencia y contacto, así como continuaron tejiendo un legado cultural coherente y con un claro afán de consagración y con miras hacia el futuro y la permanencia; las mujeres desaparecen o deben integrarse en la medida de lo permitido en esos espacios creados y dirigidos por hombres.



M. Vicuña,
G. Mujica,
G. Millán,
O. Lara,
W. Rojas,
F. Schopf
y
W. Hoefler.

(Imagen encontrada en: *LAR, número especial dedicado al Primer Encuentro de Literatura Chilena en Rotterdam. Madrid: abril 1983, p.42*)

El caso antes mencionado de Soledad Bianchi va a representar uno de los pocos ejemplos de mujeres que encontramos de manera reiterada y constante participando en los órganos de difusión cultural de los chilenos exiliados. Sin embargo, sus trabajos de esta época no van a mostrar preocupación por las escrituras de las mujeres o por sus formas particulares de sentir y experimentar una situación tan violenta y compleja como el exilio y la diáspora. Esto queda reflejado en la selección de poetas de su antología *Entre la lluvia y el arcoiris* (1983), en donde entre 16 nombres solo incluye a una poeta: Bárbara Délano.

La historia de las mujeres dentro de la escena literaria chilena no se modifica de manera importante por el contexto histórico o político, ni por el paso del tiempo o por las locaciones geográficas. Como comenta Patricia Espinosa:

El concepto de cambio ligado a la literatura ha guiado la lógica de la historiografía literaria, específicamente en lo que se refiere a las generaciones literarias. Cada nueva generación aportaría contenidos y formas nuevas que permitirían su diferenciación de la anterior. Pero cuando estudiamos las voces subalternas, no sería necesario intentar aprehender las modulaciones de aquello que una y otra vez quiere visibilizarse. Más aún, lo que vemos en las historias literarias no es el pretendido cambio, sino la reiteración y autoafirmación de una dominación (2006: s/n).

El panorama que se da en el exilio con relación a las exclusiones a las mujeres intelectuales y escritoras tiende a tener otros matices cuando revisamos lo que sucede dentro del país durante el mismo período. Como primer antecedente, la ya mencionada revista *La Bicicleta*, que en contraste con las revistas que se producen



Stella Díaz Varín en la SECH, 1979. Foto de Leonora Vicuña. Aparecida en: Montesinos, Elisa. “De culto: Gonzalo Millán en calzoncillos y Stella Díaz en la bañera” *El Desconcierto*. 21/06/2018.

desde el extranjero está constituida en sus diferentes instancias de producción y edición por una cantidad importante de mujeres. Otros ejemplos son: la antología *Poesía para el Camino*, selección y prólogo de Roque Esteban Scarpa, editada en Chile en 1977 por la Unión de Escritores Jóvenes, donde se incluyen trabajos de 17 poetas entre quienes encontramos cinco mujeres: Rebeca Araya, Cecilia Atria, Paula Edwards, Varsovia Viveros y Bárbara Délano; y en el año 1979, la antología *Uno por uno*²³², con un total de nueve nombres, en donde encontramos tres mujeres: Teresa Calderón, Mili Fisher y Natasha Valdés.

Asimismo, existen testimonios y registros en donde encontramos a Stella Díaz Varín participando de la actividad cultural o de veladas sociales junto a artistas y escritores de la época; a pesar de que, después de su libro *Tiempo medida imaginaria* (1959) no publica ningún poemario hasta *Los dones previsibles* (1992), libro al que siguen: *La arenera* (1993), *Stella Díaz Varín: poesía* (1994) y sus memorias *De cuerpo presente* (1999).

Durante el llamado “apagón cultural” que se vivió durante los primeros años de la dictadura, los poetas y artistas que no se fueron del país continuaron produciendo y manteniendo, en la medida de lo posible, una actividad cultural y un contacto entre ellos. Registros fotográficos como los de Leonora Vicuña me han permitido tener un acercamiento, casi emocional, al Chile del posgolpe y a poetas que hoy en día recordamos como “míticos”.

Algo que no se debe olvidar es el hecho de que durante la década de los 70 muchas de las poetas de los 50, a pesar de no publicar, siguen participando de la escena literaria. Delia Domínguez, publica *El sol mira para atrás* (1973), y solo después de nueve años, vuelve con su libro, *Pido que vuelva mi ángel* (1982), lo que

²³² “somos nada más y nada menos que el deseo reprimido de la coherencia, herederos de la desconfianza, somos UNO POR UNO (llenos de faltas de ortografía) un intento subterráneo de fe que entregamos a los más objetivos y peritos. Nueve: uno por uno”. Con estas palabras presentan su tentativa poética nueve estudiantes de la Universidad Católica (Teresa Calderón, Mili Fisher, Álvaro Inostroza, Ricardo Larraín, Marcelo Mellado, Carlos Pérez, Francisco Rodríguez, Natacha Valdés y Enrique Vega). Sus edades fluctúan entre los diecinueve y veinticinco años. El libro (“UNO POR UNO algunos poetas jóvenes”) ha sido publicado recientemente por la editorial Nascimento. Nota aparecida en la revista *La Bicicleta* nov-dic nº5 el año 1979.

contrasta con su producción anterior al golpe (entre 1955 y 1973 publica seis libros). Ximena Adriasola, otra de las poetas de la Generación del 50, publica durante este período *Tiempo detenido* (1977), en autoedición. Paralelamente, poetas jóvenes comienzan a publicar sus primeros libros, en la mayoría de los casos también en autoediciones y con tirajes limitados. Es el caso de la primera edición de *La bandera de Chile* de Elvira Hernández (1981), que circuló en edición mimeografiada y que solo fue reeditado en 1991; o de *Bobby Sand desfallece en el muro* (1981), de Carmen Berenguer, que, sin embargo, aparece con fecha oficial de publicación el año 1983 y que fue realizado en edición artesanal por la propia autora. Otro ejemplo es, el de Astrid Fugellie, quien publica *Una casa en la lluvia* (1975) bajo el sello editorial Gabriela Mistral. Otro texto que aparece al final de esta segunda etapa es la novela *Lumpérica* (1983), de Diamela Eltit, difundido por Ediciones Ornitorrinco. Estos textos van a marcar el inicio de lo que se va a convertir, durante toda la década de los 80, en una productividad textual femenina sin precedentes en Chile, marcando, además, las pautas de la actividad posterior, tanto literaria como crítica. Esta explosión de textualidades femeninas, se desarrollan a partir de las experiencias y reflexiones propias de las mujeres que han permanecido en Chile y han vivido la dictadura militar y sus efectos, el encuentro de estas subjetividades con las vías teóricas que llegan a Chile con las retornadas (visiones enriquecidas por las experiencias adquiridas en el extranjero, donde muchas realizan estudios universitarios o participan de la vida cultural e intelectual y política de forma activa). La confluencia de estas dos vertientes, que desde situaciones vivenciales y epistémicas muy disímiles configuran un entramado discursivo coherente, sitúa a la mujer y sus producciones simbólicas, por primera vez, en el centro del debate.

4.2.3. Tercer momento: “reconstitución de la emergencia” (1983-1990)

En referencia a este período de la historia reciente de Chile, existe una bibliografía contundente que da cuenta del contexto histórico, así como de los procesos sociales y políticos que derivan en las elecciones de 1989 y del posterior retorno a la democracia. De igual forma, existen textos interesantes y bien documentados sobre el movimiento feminista durante la década de los 80, que se hacen cargo de la participación de las mujeres en diversas instancias de la vida nacional, de las dificultades experimentadas y del retroceso que se vivió en el país en materia de igualdad de género durante la dictadura como consecuencia del sometimiento al régimen autoritario, patriarcal, conservador y misógino que adoctrinó a las mujeres en modelos anacrónicos que reforzaron los roles tradicionales de madres y esposas.

En este momento, como ya he adelantado, a partir de 1983 va a darse una real explosión de escrituras femeninas en el país. Esto se debe a un proceso que se inicia desde finales de la década de los 80, principalmente por la paulatina apertura que experimenta el país; algunas poetisas e intelectuales vuelven a Chile de forma definitiva o de paso, con lo que el intercambio de ideas nuevas y de textos se activa mínimamente. Situar el comienzo de este período en el año 1983 tiene una lógica histórica con relación a las mujeres chilenas:

Efectivamente, a partir de 1983 pasaron muchas cosas. Más gente empezó a salir a la calle y a alzar la voz exigiendo democracia. La nuestra decía “Democracia en el país y en la casa”. En una jornadas feministas internas, en marzo de ese año, donde los grupos de discusión se habían identificado por colores, como el grupo de las amarillas, por lo de “amar-y-yá”, se lanzó la idea de dar el paso y empezar a llamarnos Movimiento Feminista. Ese mes se inauguró una nueva etapa en la política de la oposición, a la cual nos sumamos decididamente, recuerda una de sus integrantes. Nuestros panfletos se repartieron por todos lados firmados Movimiento Feminista (Gaviola, Largo y Palestro 1994:128).

En este párrafo queda consignado que el movimiento de mujeres que comienza a formarse a partir de mediados de los 70, ya para el año 1983 tiene la fuerza y el recorrido suficiente para auto declararse abiertamente feminista. Cabe mencionar que, como parte de este proceso, en 1978, 1979 y 1980 se realizaron los *Encuentros Nacionales de Mujeres*, en donde se reunieron cada año cientos de mujeres para discutir sobre los más variados temas que las afectaban. Estos encuentros sirvieron para que las mujeres se reunieran, asumieran su rol político y social, trabajaran juntas en tomar autoconciencia de su propia situación, diseñaran propuestas de trabajo y compartieran conocimientos:

En el Tercer Encuentro Nacional de la Mujer Chilena pagamos 950 cupos en la casa de Padre Hurtado —dice M.—, pero tenemos clarito que habían más de mil mujeres. Estamos hablando de 1980, en plena dictadura. Veníamos con las resoluciones del Segundo Encuentro, de hecho, éste se trabajó todo el año y sin recursos. Recorrimos el país y discutimos las resoluciones del Segundo Encuentro; a raíz de esta discusión, que fue riquísima, tuvimos la claridad en este Tercer Encuentro de asumir como resolución el fortalecimiento de la cuestión sindical (p.103).

Hablábamos del fuero paternal en esa época, hablábamos de salas-cunas sin discriminación, en una discusión aperrada porque algunas ya planteaban la sala-cuna sin discriminación entre hombres y mujeres trabajadores. Imagínense el año 80 estar discutiendo esos temas, hoy día es natural, en esa época era una utopía. Yo creo que en esa época discutí más sobre el aborto y el divorcio de lo que hoy día se discute en los medios de comunicación, ¡impresionante! No sacábamos resoluciones porque no había acuerdo, pero sí discutíamos los temas; bueno, los temas de las feministas, olvídase, por ejemplo, lo del acoso sexual —que además objetivamente nosotras no asumíamos como dirigentas sindicales—, fue una tesis de las feministas, de los grupos feministas que estaban ahí, que plantearon el tema y nosotras empezamos a entender lo que era el acoso sexual y a colocarlo dentro de las discusiones sindicales (p.105).

En noviembre de 1982 el Círculo de Estudios de la Mujer, junto al Centro Cultural Mapocho, realizaron las *Jornadas de la mujer*, evento que se desarrolló durante tres días con la participación de unas trecientas personas, en donde se manifestaron toda clase de expresiones artísticas, se realizaron talleres, se habló sobre temas como sexualidad, violencia doméstica, desigualdades salariales, el uso de la mujer en la publicidad, etc.; temas que podrían parecernos muy actuales pero, que sin embargo, ya eran parte de la agenda feminista desde la década de los 70:

[...] se puede describir esas jornadas con palabras y códigos habituales: "Debate e intercambio en trabajo de talleres, en actividades artísticas, plástica y literatura. Información e intercambio desde las ciencias sociales en torno a la mujer del campo; la mujer dueña de casa; los usos publicitarios de la mujer; su participación estadística en las fuerzas laborales; la mujer y la realidad presente; la mujer en su historia". O bien hablar de ciertas actividades "novedosas", de difícil clasificación en actos públicos: la sexualidad, la violencia física pública de triste renombre y su hermana, o madre, la violencia privada e invisible sufrida por todas las mujeres en calles, lugares de trabajo o tras los velos del hogar. O describir quizás las Jornadas por los éxitos, por la creatividad de los actos, de las voces, por los gestos del teatro, de los gritos, por el júbilo, por la recuperación y ocupación de espacios, por las ganas de continuar haciéndolo; o por los fracasos, los entorpecimientos, las incomprensiones, los infaltables aburrimientos o los inhibidos propósitos (p.111-112).

Es en esta misma época cuando se comienza a tener noticias de lo que sucede fuera del país. La circulación de ejemplares de las publicaciones surgidas en el extranjero se vuelve más regular, activando el diálogo con la producción interna que, en algunos casos, consigue ser publicada o difundida por editoriales en el extranjero. Este fenómeno, que al comienzo es mínimo, poco a poco se hace más habitual y va restableciendo los vínculos entre el Chile disperso. Por ejemplo, la poeta Soledad Fariña, quien el año 1973 sale al exilio, vuelve a Chile en el año 1978 y en el año 1985 publica *El primer libro*, que surge como producto de un proceso de reflexión y de asimilación de la realidad cultural y política del país, de su experiencia como exiliada. Así lo narra con sus propias palabras en una entrevista realizada en su casa en el 2008:

Pero imagínate que Chile había estado incomunicado, preso, durante tantos años sin ninguna relación ni cultural, ni literaria ni de ningún tipo, acuérdate que no había libros, entonces tú sabes, se produce un corte cultural tremendo, un retroceso, pero lo que pasa que las personas que en esa época teníamos 40 o 30 años bueno habíamos vivido antes de la dictadura y muchas de nosotras habíamos salido al exilio y estábamos volviendo y muchas con doctorados y ya viendo otras cosas fuera, y por lo demás sin ponernos de acuerdo había mucha producción de mujeres especialmente te diría yo de poesía (Fariña 2008 s/n).

El primer Libro es una reflexión política también, aunque yo opto por una poesía más experimental y arraigada en el lenguaje, más que en la anécdota o en una poesía que denunciara abiertamente, es como la carencia del lenguaje para contar lo que estaba sucediendo a mi vuelta acá, yo salgo a finales del 73 y vuelvo a fines del 78 y encuentras acá la desolación más grande, los crímenes, entonces *El primer libro* empieza con un epígrafe que es también mío que dice: "dónde volcarse en este paisaje" y en este paisaje hay que escribir un primer libro, entonces todo es una pregunta, ahora, ahí como que tú dudabas del sentido porque radicalmente te cortaron, te cercenaron el sentido que

tenía tu vida que era un sentido social y político de transformación del mundo, eso lo desarraigaron, acá ya no había ese lenguaje, ni había esa realidad, entonces tú dices “cómo voy a seguir pensando, cómo voy a seguir reflexionando, qué me puede arraigar en el sentido”, como yo hacía fotografía, video, pintaba, ahí está el gesto de escribir como pintar, que en el Popol Vuh que es el primer libro pintado en América, la misma palabra es para pintar que para escribir, por eso mi libro empieza “había que pintar el primer libro” y con qué dialoga ese libro, mi libro con el Popol Vuh, ese primer libro pintado en América (Fariña 2008 s/n).

Es importante destacar que, a pesar de que durante la década de los 80 se registra una enorme producción de poesía escrita por mujeres en el país, y que durante la misma década se reconoce que existe un corpus de obras contundente, muchos de los críticos se resisten a considerarlas dentro de sus reflexiones teóricas. En el artículo “Poesía chilena de la última década (1977-1987)”, publicado en *Revista de Literatura Chilena* en 1989, Iván Carrasco dirá:

El propósito de este trabajo es caracterizar los principales espacios escriturales desarrollados por la poesía chilena actual, entendida aquí como el conjunto de textos producidos a partir de 1977, que implican el aporte de algún elemento renovado o renovador con respecto a la poesía vigente, en otras palabras, aquella que no es una mera repetición o prolongación de la escritura anterior, sino que dice algo no dicho por ella, presenta variantes significativas y diferenciales dentro de un proceso determinado (p.31).

El ensayo da cuenta de la gran heterogeneidad que existe entre la producción poética, asunto que resulta importante dentro del análisis que el autor plantea. Para Carrasco son muchas las razones que hacen especialmente complejo durante esta época determinar una corriente principal o configurar un corpus representativo de autores y textos, razones en las que existe un consenso bastante general y que coinciden con lo expresado por Fariña en su entrevista (la circulación limitada y restringida, censura latente, la autocensura, así como la desvinculación con otros escritores y con el medio artístico y cultural en general). No obstante, Carrasco opta por establecer cuatro tendencias que aparecen como predominantes o ya establecidas en este medio tan multiforme, a lo que agrega: “dejando de lado en este trabajo, porque todavía no constituyen fenómenos consolidados, al discurso femenino, al de los niños y adolescentes de los Talleres de Creación Literaria y al de los poetas mapuches bilingües o monolingües.” (p.32). No resulta difícil leer en este párrafo la homologación de todas aquellas tendencias de la poesía que al autor le parecen menores, que sintomáticamente coinciden con las expresiones poéticas de grupos minoritarios. Desde aquí, siguiendo con su argumento, cita a Villegas (1985) para justificar la exclusión de las escrituras de las mujeres:

En cuanto al discurso poético femenino (Villegas, 1985: 15-42; Giordano, 1987: 328-331), pienso que todavía es un proyecto, ya que la poesía femenina o feminista aún no ha logrado especificarse como sistema autónomo; por ello, la mayor parte de las autoras escribe todavía dentro del marco de códigos establecidos, sobre todo de la antipoesía, como el mismo Villegas ha reconocido. Las expectativas sobre el surgimiento de un sistema expresivo propio de la mujer (que obligaría, por contraste, a determinar la especificidad de un discurso masculino) están

motivadas fuertemente por la vinculación con el movimiento e ideología feministas de Europa y Norteamérica, que en Chile aún no han logrado obtener un peso específico importante, a pesar de la presencia de textos bien orientados (como *Palabra de mujer*, de Heddy Navarro, por ejemplo) y de escritoras muy valiosas (como Carmen Berenguer, Teresa Calderón, Rosabetty Muñoz, Paz Malina, Eugenia Brito, Sonia Caicheo, además de la recién nombrada, para sólo mencionar algunas). (Carrasco 1989: 33).

Las palabras de Carrasco resultan iluminadoras y hacen evidente la visión, que desde los aparatos críticos se tiene de la poesía escrita por mujeres. En estas pocas líneas van a estar presentes muchos de los prejuicios e ideas preconcebidas que la crítica androcéntrica ha volcado de manera continuada sobre este tipo de poesía. Lo primero que resalta es que, además de homologar dentro de lo “no incluido” a la poesía de mujeres, a la de niños y adolescentes y a la mapuche, se toma a todas las autoras como a un grupo indiferenciado. A los ojos del autor basta con ser mujer y poeta para, por un lado, encajar dentro de un señalamiento básico y general y, por otro lado, para no participar de las tendencias “generales”. Para alguien que ha leído los textos de las autoras nombradas, resulta muy difícil entender que se las describa diciendo que escriben “dentro del marco de códigos establecidos, sobre todo de la antipoesía”. Una segunda cosa que resalta es la tremenda condescendencia con la que se hace referencia a las autoras, diciendo por ejemplo que: la poesía femenina “es aún un proyecto”, o que textos como *Palabra de mujer* de Heddy Navarro están “bien orientados”. Por último, el afirmar que un “sistema expresivo propiamente de la mujer” estaría determinado necesariamente por la instalación de ideas feministas provenientes de Europa o Estados Unidos es asumir que la poesía de mujeres es un constructo ideológico y que solo puede existir en la medida en que asuma modelos extranjeros. En otras palabras, niega la posibilidad de una tradición de escritura poética de mujeres en el continente o en el país, rehúye la opción de una estética femenina configurada por influencias literarias y no ideológicas, niega la posibilidad de una escritura de mujeres que tenga relación con la contingencia y contexto propio de Chile, y niega las búsquedas que se asumen dentro de un proceso de reflexión sobre el lenguaje y su capacidad expresiva, en un contexto histórico, cultural y social especialmente complejo. Un hecho significativo que, en cierta forma, hace que el argumento de Carrasco no se pueda sostener en la cita a Villegas es que este último habla de la poesía de mujeres dentro del contexto de una antología que da cuenta de estas, lo que coloca a las palabras del autor en un contexto textual en el que sus ideas o argumentos pueden contrastarse con los textos presentados. Además, el texto de Villegas es de 1985, momento en el que aún la cantidad de textos de mujeres de la Generación del 80 no es tan abundante como en 1989, instante en el que, además de la gran cantidad de textos poéticos de autoría femenina, ya había tenido lugar

el *Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana* de 1987²³³, tiempo en que convergen una cantidad importante de propuestas poéticas (entre las poetisas chilenas que participaron se cuentan: Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Cecilia Casanova, Teresa Calderón, Elvira Hernández, Soledad Fariña, Heddy Navarro, Cecilia Vicuña, Rosabetty Muñoz, Stella Díaz Varín, etc.), tanto en lecturas públicas como en ponencias, y también un corpus teórico sobre el tema.

Hago este largo comentario sobre lo que escribe Iván Carrasco acerca de la poesía de mujeres en el contexto de la década de los 80, porque me parece una representación nítida del escenario cultural e intelectual del Chile de la época y de su posición respecto a las escrituras poéticas de las mujeres. Así, el texto de Carrasco sirve para contextualizar algunas de las percepciones que las mismas escritoras tienen, tanto de la recepción de su trabajo por parte de la crítica y sus pares, como de su propia actividad literaria.

Eliana Ortega, ya durante el Congreso del 87, en su texto "Y, sin embargo, aquí estamos", va a plantear una serie de preguntas que instalan la disconformidad de las autoras con el medio en el que desarrollan su trabajo, y con la recepción que reciben por parte de sus pares varones y de la crítica literaria. La autora se pregunta sobre el rol que cumple la academia en la inclusión o exclusión de las escrituras de las mujeres y sobre cómo sus estrategias de lectura, que se instalan en lógicas universalistas, esencialistas y misóginas, son incapaces de dar cuenta de estas producciones discursivas. Además, va a tener la visión de interrogar sobre la incursión de la crítica patriarcal en el discurso femenino. Eliana Ortega, al describir estos intentos pareciera de cooptación pareciera estar refiriéndose a los mismos Carrasco o Villegas, pues, entre otras cosas, plantea que los críticos "vociferan su hallazgo", le dan un protagonismo central a la influencia que las teorías feministas del primer mundo tienen en la escritura de las mujeres, intentan encontrar y explicitar la presencia de influencias masculinas como un signo de la poca originalidad o de la poca consecuencia de la causa femenina, etc. (Ortega, 1990).

²³³ Este Congreso se realiza entre los días 17 y 21 de agosto de 1987 en la Casa de Ejercicios San Francisco Javier, en la sala La comedia y Goethe-Institut. En Santiago de Chile, sin apoyo institucional, y después de un año de preparación y organización por parte de sus promotoras.

Para más información sobre este evento y las distintas ponencias que se presentaron ver: Berenguer, Carmen, ed. *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987*. Editorial cuarto Propio, 1990; Muñoz, Josefina. "Nota sobre el congreso internacional de literatura femenina latinoamericana". *Revista Chilena de Literatura* 30 (1987).

Han pasado casi treinta años y nos seguimos haciendo las mismas preguntas, se han hecho muchísimas propuestas y se ha avanzado una enormidad, pero estos progresos han ido de la mano de una actividad compensatoria, y no de un giro radical en la forma en que se valora y lee la escritura de las mujeres por parte de la academia y la crítica. Esto queda demostrado en los análisis estadísticos presentados en el capítulo 1 que demuestran que no ha habido un aumento significativo en la cantidad de investigaciones sobre esta poesía y que, en la gran mayoría de los casos, son las mismas mujeres las que se interesan por estas obras.

En este sentido, el *Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana* de 1987 cumple el rol de instante significativo, pues es la primera vez que en Chile se discute de manera sistemática la escritura de mujeres y se desarrolla un corpus crítico específico. A partir de las reflexiones que se despliegan en el contexto del Congreso, se teje una visión sobre la existencia de un conjunto de escrituras y se trae a la memoria la existencia de una genealogía de escrituras femeninas en el continente. Uno de los logros de este Congreso es el de acabar con la idea de que la escritura de las mujeres representa un corpus homogéneo. En las diferentes intervenciones, tanto literarias como críticas, quedó definitivamente demostrada la riqueza y variedad de discursos, imaginarios y propuestas que pueblan las obras de las escritoras, rompiendo con las visiones reduccionistas que asimilan estas escrituras tan diversas a un par de características o de formas estilísticas.

Otro aspecto importante es que este evento hace posible que las escritoras y teóricas se conozcan entre sí, dialoguen y compartan en el nivel intelectual y en el personal. Digo esto último teniendo en cuenta que el capital social acumulado por la tradición literaria androcéntrica aparece reiteradamente, tanto en los testimonios de los poetas como en el aparato crítico, como uno de los factores fundamentales que permiten, entre otras cosas, la entrada y posicionamiento de los nuevos escritores a un circuito autorizado de reconocimiento. Para las mujeres escritoras, la carencia de estas redes de apoyo, intercambio, circulación y recepción ha jugado un rol importante en su borramiento, pues si bien ha habido poetas que participaron de los espacios simbólicos y materiales donde se da esta socialización literaria -ya lo vimos por ejemplo en el caso de las poetas de la década de los 50-, su presencia fue en el marco de su asociación con algún varón garante.

Las mujeres que estuvieron dentro de los círculos literarios y participaron activamente de las dinámicas culturales, asumen un rol secundario desde el que no lograron ascender; se las acepta en la medida en que mantengan su lugar asignado, invitadas a colaborar de un club en el que jamás fueron vistas como miembros de pleno derecho. Usando un término actual, podríamos decir que existe, para las mujeres poetas que ingresan a estos círculos literarios masculinos, “un techo de cristal” que muy pocas fueron capaces de

atravesar, y las que lo hicieron solo lo lograron con el paso del tiempo y con la irrupción de una conciencia capaz de rescatarlas desde las penumbras en las que permanecieron por décadas. Casos como los de Winétt de Rokha o Stella Díaz Varín dan testimonio de esta situación. Se trata de dos poetas con una obra más que contundente que estuvieron en un semiolvido hasta fechas recientes, cuando se ha revalorado su obra con estudios, publicaciones de obras inéditas, nuevas ediciones de sus libros publicados y homenajes.

Siguiendo esta reflexión, podemos ver que en la década de los 70 las poetas y mujeres intelectuales asumieron dos posturas: la primera, participar de manera esporádica y poco notoria en la institucionalidad cultural que comienza a gestarse desde el exilio; la segunda, integrarse en otros circuitos culturales en los diferentes lugares donde establecieron su residencia temporal o definitiva.

Por el contrario, en los 80 las poetas asumen la necesidad de auto reconocerse y hacerse visibles “a la fuerza”, lo que se traduce en el Congreso del 87, pero también en otras iniciativas como talleres, mesas de trabajo y otros encuentros que se realizan durante la segunda mitad de la década. No obstante, existe una idea que parece repetirse en todas las autoras, la idea de que existe un peligro en el hecho de auto reconocerse como mujeres escritoras y de generar un diálogo teórico o un corpus textual desde ese lugar. El riesgo que ven en esta segregación es el de generar un gueto, desde el cual sea aún más difícil salir, que se las encasille dentro de un espacio separado que permite cómodamente su existencia sin interferir en la escena “general” o “seria” masculina. Este temor queda reflejado en las palabras pronunciadas por Eliana Ortega en la apertura del Congreso del 87:

Reclamar este espacio puede tener una interpretación negativa o positiva, según los parámetros ideológicos del receptor del discurso literario de la mujer. Me explico, por una parte, el reclamar este espacio literario desde y para nosotras, constituye un riesgo si tomamos en cuenta las preconcepciones de la cultura dominante. Riesgo de una mayor exclusión del canon literario oficial, riesgo de no ser escuchadas, riesgo de que “el otro” asuma que hablamos entre-nos y que por lo tanto se interrumpa el diálogo apenas comenzado (Ortega 1990: 21).

Y se refuerza con la postura que sobre este tema tiene Verónica Zondek, incluso después de pasados 20 años:

Yo creo que hay una necesidad de agruparse para poder enfrentar la negación, porque lo que pasa es que los que están instalados siempre niegan a los que los que no están y esa es una constante, y en ese sentido la agrupación es una cosa que te da un espacio desde el cual trabajar y desde el cual hablar y posicionarte, pero yo creo que eso mismo mantenido en el tiempo, una vez que se ha logrado ese posicionamiento y esa visibilidad empieza a jugar en contra tuyo y lo que tú tienes que hacer, en mi posición, es trabajar desde ese espacio pero en diálogo y convivencia con el otro, porque si no, te aíslas y te conviertes en un objeto a mirar, que está en un espacio aparte, que no se toca con la realidad que le rodea y se anula, se autoanula. Entonces hay un momento en que hay que mirar y saber que, desde ese mismo reconocimiento de la palabra escrita por la mujer, que esa palabra también está inserta en un medio y que dialoga con lo otro, porque si no, es autista y creo yo, que la escritura no puede ser autista (2008: s/n).

Sin ánimo de cuestionar las ideas planteadas por las autoras, me parece que existe una suerte de discordancia entre la certeza de un borramiento de las escrituras de las mujeres dentro de la historia literaria nacional y el asumir que la promoción de instancias separadas de participación y visibilización, como el *Congreso de Literatura Femenina*, puede cerrar el diálogo. Estas dos ideas parecen contradictorias, ya que el borramiento es precisamente una negativa a dialogar, que se instala desde los aparatos culturales hegemónicos patriarcales. Zondek, haciendo referencia a esto mismo, señala la necesidad de “trabajar desde el diálogo y la convivencia”; con esto pareciera estar diciendo que el aislamiento de las escritoras con respecto al medio literario es una opción y que depende de las propias mujeres entablar ese diálogo. Me parece, como antes comento, que hay una gran evidencia del deseo de comunicación y de apertura al debate por parte de las escritoras, el problema es que no ha sido una actitud recíproca.

En este sentido, cuando Eliana Ortega subraya que existe “el riesgo de no ser escuchadas, de que “el otro” asuma que hablamos entre-nos”, es difícil entender a qué riesgo se refiere, pues lo que describe no es un peligro que las escrituras de las mujeres corren, sino, más bien, la situación en la que siempre han estado. Las aprensiones de las escritoras parecen reflejar su deseo de ser “aceptadas” por la escena literaria hegemónica y de que estos espacios de validación y visibilización tradicionales reconozcan su existencia, de que les den carta de ciudadanía, que tengan el interés de entablar un diálogo de iguales con ellas.

Cuando Verónica Zondek dice que posicionarse desde la especificidad de un discurso femenino con el tiempo jugaría en contra y que al no salir de la categoría de “escritura de mujer” es posible entrar en un aislamiento que anula o vuelve autista la escritura, ¿qué quiere decir? ¿Significa que el diálogo entre mujeres creadoras no es suficiente para no anularse? ¿Por qué no? Una interpretación posible es que durante los 80 aún no existe una plena conciencia de que la literatura, con mayúscula y sin adjetivos, no es otra cosa que la literatura escrita por hombres. Entendiendo esto, es posible ver que los escritores han estado dialogando entre ellos durante siglos y que esto jamás les ha parecido un reduccionismo asfixiante. En otro sentido, habría que preguntar qué significa que la categoría “mujer” deba ser superada para poder ser poeta de pleno derecho.

Me parece que en las poetas persiste de manera extendida la idea de que existe una escritura que no está marcada por el género, una categoría trascendente en donde un criterio objetivo de calidad literaria es la única medida que cuenta. Elvira Hernández lo va a explicar de la siguiente manera:

La poesía es considerada en nuestro país un ejercicio eminentemente masculino, por lo tanto las mujeres estamos siempre puestas en la pieza del lado, eso tiene un peso, sin embargo, en el momento de escribir, ese llamado de la escritura, ese peso negativo, social que pesa sobre la mujer, valga la redundancia, ese acto de escritura, libera a la mujer en esos

momentos, en ese acto de liberación la mujer sin duda se sitúa en el mundo con plena potestad, y se relaciona con el mundo, libre. Porque la verdad es que a la escritura no se puede llegar como esclavo, la escritura borra las diferencias, y ahora, tengo que decir también, la mujer por lo que está haciendo, por lo que yo he leído, no necesita de discriminaciones positivas para presentarse, esa es una triquiñuela, constancia hay que su trabajo tiene una excelencia que puede presentarse sin ningún tipo de apoyo (Hernández 2008: s/n).

Encontramos, una vez más, la idea de que las mujeres han sido excluidas del espacio ocupado por la gran literatura; pero la poeta inscribe esta marginación en el momento de la recepción, no la relaciona con la subjetividad propia, ni con el riesgo de que estos códigos culturales que afectan a las mujeres puedan filtrar la escritura. Otro punto que parece repetirse es que la gran calidad de las propuestas escriturales de las mujeres es suficiente para romper con la exclusión, que las reivindicaciones políticas son discriminaciones positivas. Este miedo por parte de las poetisas de ser acusadas de beneficiarse de “triquiñuelas” para optar al reconocimiento es válido, a pesar de los argumentos que puedan esgrimirse para justificar las políticas compensatorias, especialmente si tenemos en cuenta que es, precisamente, este discurso el que se ha usado en contra de las mujeres en todas las áreas cuando han demandado mecanismos como, por ejemplo, las cuotas.

Discursos que instalan ideas como que la igualdad solo es posible jugando con las mismas reglas han permeado profundamente en el imaginario chileno y se han instalado incluso en la conciencia de las feministas durante varias décadas. La idea de que las mujeres deben demostrar su valía y su capacidad para desempeñarse igual que los hombres no tiene en cuenta los factores que hacen que estas se instalen en estos espacios masculinizados con una tremenda desventaja desde el principio, no son puestos en la balanza los roles de cuidado y la conciliación, la falta de capital social, la presión que significa tener que demostrar constantemente que se está donde se está por mérito propio, la dificultad de romper con los estereotipos que se nos imponen o de hacer valer las opiniones e ideas, etc. Pensemos que son muy pocas las poetisas que se declaran abiertamente feministas en la década de los 80 siendo, precisamente, un tema que genera divisiones y polémica entre las mujeres, y no solo entre las escritoras, sino también entre mujeres asociadas en las más diversas áreas. Pero esto no solo es propio de las escritoras de los 80, sino que también lo vamos a observar en los 90 y en la década de los 2000.

El Congreso del 87, a pesar de su importancia, fue un evento que en el momento de su realización no tuvo una gran repercusión mediática y tampoco modificó la escena literaria nacional; es más, muchos de los

poetas, escritores e intelectuales de la época vieron este encuentro con malos ojos o simplemente lo ignoraron por completo. Soledad Fariña comenta este hecho al hablar sobre él:

[...] fueron cinco días, y con muchas mesas paralelas, pero muchísimas y fue como la primera muestra, la primera salida de la escritura de mujeres juntas, digamos, entonces fue un evento grande, entonces, fue durante la dictadura y eso sorprendió mucho a muchos varones, digamos, hombres escritores, que no, en general no apreciaban el trabajo de las mujeres que eran, que nosotras ni lo sabíamos porque eran amigos nuestros y eran bastante misóginos, entonces fue para ellos una sorpresa desagradable (Fariña 2008: s/n).

Tengamos en cuenta que muchos de los libros que las poetisas publicaron en la década de los 80, en autoediciones o en tirajes muy limitados, solo tuvieron segundas ediciones al pasar un tiempo considerable. Por ejemplo, el libro *Bobby Sand desfallega en el muro*, de Carmen Berenguer, solo vio una segunda edición en el año 2015 bajo el sello La Joyita Cartonera, y una nueva edición tradicional en el 2018 por el resurgido sello Quimantú. *La bandera de Chile* de Elvira Hernández fue publicada por la autora en una edición artesanal mimeografiada en 1981 y circuló de forma casi clandestina, solo en 1991 recibió una segunda edición, aunque por una editorial argentina, Libros de Tierra Firme (Buenos Aires). En Chile este libro fue reeditado el año 2010 por editorial Cuneta y posteriormente, en 2013, aparece en *Actas Urbes*, libro que reúne parte de la obra de la autora junto con material inédito, entrevistas y estudios críticos. *El primer libro* de Soledad Fariña corre suerte similar, publicado por primera vez en Chile en 1985 y siendo reeditado en Argentina por Libros de Tierra Firme, también en el año 1991; y en Chile solo en el año 1999 vuelve a la circulación como parte de la antología *La vocal de la tierra*, bajo el sello editorial Cuarto Propio, en este volumen reúnen sus tres primeros trabajos.

En relación con libros de teoría, *Escribir en los bordes*, volumen que reúne parte de las ponencias que se leyeron durante el *Primer Congreso Internacional de Literatura femenina* de 1987, fue publicado en 1990 y en segunda edición en 1994 por la editorial Cuarto Propio, y no ha tenido nuevas reediciones a pesar de ser un libro fundamental de la crítica literaria feminista chilena. En esta misma línea, existen otros antecedentes que han quedado prácticamente borrados de la historia literaria y que son importantes para poder comprender la gestación de una instancia como este Congreso del 87, como, por ejemplo, la memoria sobre los grupos de trabajo que durante un año sirvieron como preparación del Congreso. Soledad Fariña da cuenta de algunos de estos procesos. Lo primero que menciona es que el Congreso surge como idea un año antes de su realización, tiempo durante el que, además, de la organización del evento se llevó a cabo un proceso de discusión y reflexión sobre el tema de la escritura de mujeres en el contexto latinoamericano. Esto se llevó a cabo a través de un grupo de discusión que se reunió a dialogar sobre estos temas y que va a generar la

instancia para que se puedan trazar ciertas líneas teóricas y estratégicas, así como para socializar las diferentes preocupaciones o intereses individuales sobre el tema:

Yo solía llegar a la SECH, porque acompañaba a un poeta, Jorge Narváez que intentaba armar algo en ese lugar, relacionado con el testimonio, y yo me acerqué en muchas ocasiones a conversar con él y a colaborar en algunas de estas sesiones que él quería hacer y en ese lugar, en la Sociedad de Escritores de Chile, me encontraba con Carmen Berenguer, que en reiteradas oportunidades me invitaba a participar de un grupo de mujeres que estaban en una sala contigua, y yo la verdad es que no lo había, yo diría, que no sentía el interés por ir a reunirme con un grupo de mujeres y vivir la literatura en ese grupo. Yo todavía estaba imbuida de una convocatoria más amplia y más igualitaria y sintiendo que la mujer tenía un lugar bastante opaco, pensaba todavía que esto podía superarse, entonces no sentía un interés mayor a vincularme con este grupo, hasta que un día, tal vez por cansancio, acepte la invitación que Carmen me hacía, fui y en verdad fue bastante interesante, y como te decía, yo era una amateur, estaba por aquí por allá, ya había escrito *La Bandera*, pero no había publicado nada y no me había socializado como escritora (Hernández 2008: s/n).

Lo segundo que menciona Fariña es que antes de la realización del Congreso, durante el mismo año 1987, la revista *LAR* lanza un número en donde se anuncia el evento y se reúnen trabajos de las autoras que van a participar:

Previo a esto había salido una revista *LAR* y ahí tú te explicitas por escrito, cómo escribes, esa revista da bastantes luces sobre el congreso, incluso aunque fuera previa, y después estaba la revista *Feminarias*, estaba recién apareciendo, en Argentina, en Buenos Aires ahí la Diana Bellessi incluyó poemas nuestros y así comenzó la interlocución (Fariña 2008 s/n).

yo tenía varios cargos, uno de los cuales fue hacerme cargo de la revista que recogió la preparación de este congreso y los planteamientos del congreso, que fue un número de la revista *LAR* que Omar Lara, el poeta de Concepción, nos donó para el congreso, ese número completo (Zondek 2008: s/n).

Relativo a la proyección o las repercusiones positivas, Fariña nos relata la ocurrencia de un segundo Congreso, esta vez dedicado a Gabriela Mistral, durante el año 1989, *Una palabra cómplice: encuentro con Gabriela Mistral*, realizado en la Casa de la Mujer La Morada:²³⁴

Después del 87 estuvo el famoso Congreso de la Mistral el 89 y eso fue un gran hito porque se desmitificó a la Mistral, la hicimos desde **La Morada**, pero invitamos a toda clase de personas, hombres, mujeres, gente de la academia norteamericana, eso fue genial también, pero ahí sí que fue difícil porque hay cierta gente que protege a la Mistral y esa gente sí que está consolidada, sí que están canonizadas y han dado siempre una visión de la Mistral como lejana (Fariña 2008: s/n).

²³⁴ De este Congreso queda la publicación *Una palabra cómplice: encuentro con Gabriela Mistral*, Santiago de Chile, Isis Internacional & Casa de la Mujer La Morada, 1989, con segunda edición el año 1997, que reúne parte de las intervenciones realizadas por diversas teóricas.

Por último, queda la sensación de que gracias a la experiencia del Congreso se logra instalar el tema sobre las escrituras de las mujeres en Chile, revelándose una escritura tanto literaria como académica que representa la necesidad de discutir y nombrar a la mujer como sujeto pensante, social, histórico y político, a su vez que sujeto del discurso. La organización de un evento de estas características marca dentro de la escena nacional un hito en cuanto a la independencia de las mujeres escritoras e intelectuales y de su capacidad para generar instancias de reflexión y de creación fuera de los márgenes de las instituciones y de las pautas marcadas por estos conductos regularmente administrados y dirigidos por los varones. *Escribir en los Bordes*, nombre que se le da al Congreso y a la publicación posterior que compila parte de los textos críticos leídos en dicho evento, resulta indicativo del lugar que las mujeres han tenido en la literatura chilena, aunque, por primera vez, las propias escritoras se apropian de ese lugar marginal para construir, desde ahí, una resistencia y un discurso que, de manera gradual y no sin inconvenientes, comienza a generar un espacio dentro del entramado cultural e intelectual de Chile.

Un antecedente que demuestra la apertura que significa el Congreso, es el suplemento literario “Literatura y Libros” del diario *La Época*, que comienza su existencia en el mismo año 1987 y que mientras vivió Mariano Aguirre -a cargo del suplemento- dio cabida de forma preferente a la crítica literaria feminista, especialmente en la sección “Plumas”, en donde, entre otras, escribieron Diamela Eltit y Raquel Olea.

Más allá de las discusiones que puedan darse en torno a la estrategia que las escritoras deben asumir para salir del gueto en el que han permanecido sus propuestas poéticas, lo que es efectivo es que “la escritura de las mujeres nacidas después del 40, cuya obra empieza a desarrollarse después del 73, hace posible observar un giro en el registro y la temática en relación con sus precedentes, así como en el enfoque y en el lenguaje” (Calderón, Teresa 1992: 108). Ahora, lo que habría que revisar es desde donde se articula este giro, y si es posible leerlo como parte de un desarrollo o, más bien, como un fenómeno que se produce por la situación de excepcionalidad de su aparición. En el contexto de esta investigación, creo que la respuesta a esto último se puede encontrar en una conjunción de ambas hipótesis: la situación de excepcionalidad que genera la dictadura militar obliga a muchas de las escritoras y teóricas a salir del país y relacionarse con realidades distintas a la chilena, entablando conversaciones con aparatos culturales e intelectuales en los que el feminismo y el tema de las escrituras de las mujeres se da durante la década de los 80 de manera más activa que en Chile (contextos como los norteamericanos y europeos). Esta exposición, sin duda, incentiva que estas inquietudes y reflexiones entren en Chile junto con estas mujeres que retornan al país de forma definitiva o de paso, ejemplo de esto son: Eliana Ortega y Nelly Richard. De igual modo, las necesidades materiales y de

apoyo hacen que muchas mujeres se agrupen para afrontar una serie de temas que les afectan en lo político, en sus prácticas cotidianas, en lo cultural, etc. Esto se refleja en las menciones a diferentes iniciativas colectivas que aparecen a lo largo de esta sección [las jornadas, talleres, congresos y encuentros]:

La hecatombe del 73 produce quiebres en todos los frentes de la sociedad, y frente a maridos cesantes, detenidos, desaparecidos, exiliados, o abatidos por la depresión, la mujer debe asumir junto a sus propias tareas, las que el hombre dejó en el aire. Esta situación le permite a la mujer tomar conciencia de su real poder y de sus capacidades y condiciones que le otorgan otra mirada de sí misma (Calderón, Teresa 1992: 107).

Al diagnóstico que hace Teresa Calderón se pueden sumar las palabras de Nelly Richard, que apuntan en la misma dirección:

El feminismo como movimiento social que ha mostrado su fuerza ciudadana de cuestionamiento político en los años del régimen militar, al funcionar como vigoroso eje de movilización antidictatorial. Las pensadoras chilenas del movimiento feminista supieron hacer del tema de la diferencia-mujer un tema vigente en la discusión socialista de los años de lucha por la recuperación democrática. Diferencia-mujer que no se limitaba a oponerse al sistema de discriminación sociomasculina, sino que propuso una reconceptualización crítica del pensar *la política* -la expresión orgánica e institucional de los conflictos de intereses que dividen a los grupos sociales - y *Lo político* - las interrelaciones de poder tramadas por múltiples aparatos de violencia y dominación socioculturales... En la segunda mitad de los 80, la reflexión sobre la problemática de la mujer se desplazó hacia el campo cultural del arte y, sobre todo, de la literatura (1996: 221-222).

Esta toma de conciencia y, en cierta forma, el espacio que dejan las ausencias de los hombres –en poesía una gran parte de las voces más reconocidas de la Generación del 60 salen de Chile en fechas posteriores al golpe— crean las condiciones para que las escrituras de las mujeres tomen un espacio relevante dentro de la mermada escena literaria nacional. El Congreso de Literatura Femenina del 87 cumple aquí una función importante, puesto que logra reagrupar “bajo la designación de ‘lo femenino’ diferentes marginalidades contestatarias o disidentes que compartían su gesto de impugnación de los códigos autoritarios” (Richard: 222). Esta instalación de las escrituras femeninas y de un corpus teórico que se encarga de sus complejidades, diferencias y especificidades desde un aparato posicionado, crítica y políticamente, va a traer asociada una serie de repercusiones positivas: la primera es que, por primera vez, estas escrituras se presentan como una *escena*, interrelacionadas entre sí; la segunda consecuencia es, la visibilización tanto nacional como internacional que “favoreció ciertas inclinaciones del mercado editorial hacia obras de mujeres” (Richard 1996); y en tercer lugar, “estimuló el desarrollo en Chile de una crítica literaria feminista: una crítica que a fines de los 80 logró articularse como una referencia polémica a nuevos materiales teóricos y a operaciones de textos detalladamente inquisitivos que revitalizaron el discurso literario tradicional” (p.222).

Por último, me gustaría agregar que un acontecimiento como el *Congreso de Literatura Femenina* del 87, o el *Congreso sobre Gabriela Mistral* del 89, así como los procesos que permitieron sus ocurrencias, no aparecen desde la nada, puesto que en los años previos existe una fuerte participación de mujeres en diferentes instancias de organización y socialización cultural, a pesar de las limitaciones que el medio impone. De la misma manera, existe una actividad literaria que se extiende a regiones en donde encontramos poetas participando activamente tanto de talleres literarios como de encuentros y publicaciones.²³⁵ Tengamos en cuenta que el primer taller literario que aparece después del 73, según lo que señala Carlos Trujillo Ampuero en su Blog, fue el Taller Literario de la Biblioteca Municipal de Temuco, dirigido por Víctor Molina Neira.

No hemos encontrado ninguna publicación de ellos de 1974 ni 1975. Hemos tomado el dato de la presentación del cuadernillo *Los pasajeros de lo que nunca hemos dicho* de José María Memet, publicado en octubre de 1976 y es el cuarto de la serie “Cuadernos de Poesía” [...] En la presentación de Víctor Molina Neira, leemos: “Hay una trayectoria de permanente superación en la poesía de Pedro Segundo Ortiz (José María Memet)”. Y a renglón seguido, aparece el dato que nos importa: “Hemos podido seguir esta trayectoria casi paso a paso desde que el poeta se incorporó al Taller Literario de la Biblioteca Municipal, en 1974”. Por ahora, basta ese dato para considerarlo el primer taller literario surgido en Chile durante la dictadura (Trujillo 2007: s/n).

Un año más tarde emergen otros dos talleres: **Aumén**, en la ciudad de Castro²³⁶, dirigido por Renato Cárdenas y Carlos Trujillo; y **Ariel**²³⁷ en Santiago, bajo la dirección de Luis Alejandro Iglesias. Entre los que participaron del taller chilote se encuentran: Sonia Caicheo, Renato Cárdenas, Víctor Hugo Cárdenas, Mario Contreras, Óscar Galindo, Aristóteles España, Luis Mancilla, Sergio Mansilla, Jaime Márquez, Rosabetty Muñoz, José

²³⁵ Algunos artículos que informan de la actividad literaria y cultural del periodo postgolpe son: Mansilla Torres, Sergio. *El Paraíso Vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975-1995)*. Fucecchio: European Academic Press Publishing, 2002; Díaz Eterovic, Ramón. “De revistas, encuentros y otras utopías.” *Simpson Siete*, Revista de la Sociedad de Escritores de Chile. 5 (Primer semestre 1994): 93-97; Eloy, Horacio. “Revistas y publicaciones literarias durante la dictadura (1973-1990)”. *Simpson* 7. Segundo semestre 2000. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-64443.html>. Accedido en 7/5/2019.

²³⁶ “Aumen mantuvo una revista, pequeña y de escaso tiraje, en la que publicó a poetas del taller y de todo el país. Mención especial les corresponde a los diarios El Correo de Castro y La Cruz del Sur de Ancud, que desde el inicio del taller abrieron sus páginas a su poesía y sus informaciones” (Trujillos, Carlos). Se puede leer una selección de trabajos de los y las participantes del taller Aumen, junto con artículos críticos sobre el colectivo en: *Aumen: Antología Poética (1975-1988)*, Comp. Trujillos, Carlos. Valdivia: Aumen, 2001.

²³⁷ “Publicaban las revistas *Ariel* y *Voces*, además de hojas literarias, en ediciones a mimeógrafo o fotocopiadas, que hoy son casi imposibles de leer por lo precario de las fotocopias de aquellos años. Igual que en los otros talleres, en *Ariel* existía un gran espíritu solidario. Así fue como dieron espacio en sus publicaciones a poetas jóvenes de todo el país. Cuando vemos cómo se ha perdido ese espíritu solidario entre los poetas y creadores chilenos no puede negarse cuánto se echa de menos. En esos años, *Ariel* dedicó dos publicaciones completas a autores chilotes: un tríptico dedicado a Sergio Mansilla y la primera edición, mimeografiada, por cierto, de *Canto de una oveja del rebaño*, de Rosabetty Muñoz.

Sin embargo, una de las tareas de mayor proyección del grupo santiaguino fue su Certamen Nacional para Poetas Inéditos. La primera versión del certamen, que fue el primer certamen de ese tipo después del golpe de estado, se realizó a fines de 1975”. Trujillos, Carlos. “Poesía en los tiempos malos.” Carlos Trujillo: Notas sobre poesía chilena. trujilloampuero.blogspot.com. 06 mar. 2007. Web. 22 nov. 2018.

Teiguel, Nelson Torres, Carlos Alberto Trujillo, Jorge Velásquez y Héctor Véliz Pérez-Millán, entre muchos otros. En el año 1976 surge el grupo **Pala** de Osorno, con su revista *Más que el Silencio*. El grupo **Pala** publicó cuadernillos individuales de Gabriel Venegas, Raúl Céspedes y otros. Este mismo año comienza sus actividades el Grupo **Chaicura** en Ancud, que tendrá como sede el museo de la ciudad; entre sus integrantes encontramos varias mujeres: Milagros Mimica, una vez más a Rosa Betty Muñoz, Clarisa Cárdenas y Elena Vera Guerrero. También en 1976 se organiza en Santiago la **Unión de Escritores Jóvenes** (UEJ), que al año siguiente publica la antología *Poesía para el camino*. Esta agrupación poseía filiales en algunas provincias, además de juntar a colectivos como los “Talleres Gráficos y Literarios del Mar”, “La Botica”, la “Agrupación Santa Marta”. Esta organización, que contó entre sus integrantes con Gregory Cohen, Bárbara Délano, Antonio Gil, Erick Polhammer, Jorge Ramírez, Armando Rubio y Ricardo Wilson, fue dirigida primeramente por este último y, más tarde, por un colectivo (Bianchi 1995). En Concepción aparece un tríptico de poesía titulado *Envés*, “que después de cinco números, año 76, desaparece del mapa de la poesía penquista. Pero dos de sus miembros, Nicolás Miquea y Carlos Cociña, siguen ligados a ella. El año 79, el primero de ellos formará, junto a Osvaldo Caro, Carlos Decap y Tomás Harris, el grupo **Punto Próximo** (...). Al año siguiente, 80 de la centuria, **Punto Próximo** deja paso para que aparezca, por primera vez, después de *Arúspice*, una revista de poesía penquista: *Postdata*” (Triviños, p.64). En Santiago aparecen los siete ‘Talleres Andamio’, que funcionan en poblaciones. Más tarde se desarrollará también un importante trabajo de talleres literarios para presas políticas. En 1978 ya existe el **Grupo Polígono** y su publicación homónima²³⁸ en Puerto Montt, que contaba entre sus partícipes con Marlene Böhle, Víctor Caico, Víctor Henríquez, Mónica Jensen, Jorge Loncón, Nelson Navarro Cendoya, Antonieta Rodríguez París y Yuri Subiabre. En el boletín del año 1978 de la Agrupación Cultural Universitaria, se informa sobre la creación de dos talleres literarios en la facultad de Pedagogía en Filosofía, llamados **Oruga** y **Oreja**. También en el 78 se organiza el Centro de Escritores Jóvenes de Magallanes.

Es difícil continuar el recuento de los diferentes grupos, talleres y publicaciones que van surgiendo a lo largo de la década de los 80, pues su aumento es exponencial, pero valga esta breve relación para ilustrar lo que sucede en este sentido en la década de los 70, momento en que el derecho a reunión tiene mayores restricciones, así como la posibilidad de publicar. Si tomamos en cuenta que la actividad literaria lentamente comienza a recuperar su antigua vitalidad, y aún con más ímpetu dada la carga política que tiene durante este momento el gesto disidente de agruparse y crear discursos, es posible imaginar que las poetas que se

²³⁸ La revista *Polígono* cuenta, al menos en su nº2, con una sección llamada “libros y revistas recibidos” que hace un catastro de las publicaciones de las que el grupo ha sido notificado. Esta información aporta un material que no se puede encontrar fácilmente en otra parte, ya que la gran mayoría de las publicaciones son de autoedición o no fueron registradas por los conductos oficiales.

forman en los diferentes colectivos, talleres, o que participan de lecturas, encuentros o publicaciones, llegado un punto de madurez literaria, asuman el llamado a reunirse como colectivo “marginado” y socializar sus escrituras y las reflexiones que surgen en torno a ellas. Pero una vez más, veremos que este proceso no se va a desarrollar de manera ascendente al llegar la tan ansiada democracia. Por el contrario, la década de los 90, si bien no representa un retroceso, sí puede ser leída como un estancamiento o un momento en el que se instala un discurso “apolítico” que desactiva las reivindicaciones de género y la carga contestataria de las escrituras de las mujeres de los 80, quienes, en cierta forma, quedan en una especie de limbo mediático porque, si bien continúan publicando y participando de la construcción crítica, su participación pública y su visibilidad disminuyen drásticamente para dar paso a otros discursos que se instalan desde los márgenes, como el discurso literario gay o la poesía mapuche.

Capítulo 5: Analizar

El siguiente capítulo explora una serie de temas que se dan como ejes de significación dentro de la poesía escrita por mujeres en Chile a partir de la década de los 50 y hasta el presente, que se pueden rastrear igualmente en las décadas precedentes. Los temas que voy a trabajar son:

- El amor y las diferentes formas en que se materializa en los textos poéticos de las mujeres, en tanto motivo literario, con especial énfasis en las poetisas de la década de los 50 y centrando la atención en dos aspectos relacionados: a) la tensión que se da en los textos entre un ser para otros v/s un ser para sí misma; y b) una exploración sobre el erotismo presente en los textos y la función emancipadora que cumple dentro de un marco de referencia conservador y patriarcal.
- El poema largo, centrándome en tres poemas: *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, *Carta de viaje* de Elvira Hernández y *Río herido* de Daniela Catrileo. En esta sección me interesa interrogar el motivo del viaje como eje estructurador de los textos, así como la idea de umbral o frontera que se presenta de manera especialmente recurrente y significativa en los tres textos. A partir de estos temas centrales pretendo explorar otros temas como el origen, la problemática de género y étnico racial y la memoria, entre otros.

En los capítulos anteriores he trabajado de manera discontinua muchos de estos asuntos, principalmente por tratarse de temas que se repiten y reelaboran en cada generación, creando continuidades propias de un universo textual poético femenino. Por esta razón, me parece importante retomarlos para una lectura más profunda y abordarlos desde el análisis textual y discursivo. Asimismo, resulta relevante para este trabajo crear un diálogo entre distintas obras desarrolladas en distintos momentos históricos, con el objetivo de observar las continuidades, evoluciones y rupturas dentro de un corpus poético marcado por el género, trascendiendo la idea de la excepcionalidad que siempre ronda las creaciones literarias de las mujeres.

5.1. El amor

¿Qué es el amor?

Desde la etimología griega se reconocen distintos sentimientos implicados en el amor²³⁹, sin duda el más extendido es *eros* -enamoramamiento, amor pasional-; también existe el concepto de *filias*, referido a la amistad con deseo o amistad de pareja; y el *ágape*, relacionado con la compasión, amor desinteresado, ternura, etc.²⁴⁰

Menciono esta diferencia etimológica porque resulta interesante trabajar el tema amor del amor en la poesía de las mujeres, teniendo en cuenta que el amor romántico y pasional no son los únicos tipo de amor que existen y tampoco son los único tipos de amor que las mujeres trabajan dentro de sus escrituras. Existe una gran cantidad de textos poéticos que expresan otras formas de amor, como por ejemplo: el amor a Dios, el amor a la naturaleza, el amor a los demás, el amor al compañero desde una perspectiva no romántica, el amor a los hijos, a la madre, a otras mujeres –desde la sororidad o el reconocimiento—, el autoerotismo, el amor como concepto abstracto o el amor por la escritura; y, por supuesto, también las contrapartes de estos sentimientos como el dolor, el sufrimiento, el odio, la soledad, la pérdida, etc. Sin embargo, a pesar de la gran variedad de formas en que se da el sentimiento del amor, el amor romántico es ampliamente reconocido y asociado con la poesía femenina. Esta idea, que propone que la poesía escrita por mujeres es principalmente de corte romántico, se origina a partir de las lecturas selectivas y las interpretaciones sesgadas, que reconcen de manera sencilla dicho tópico y sus variantes más obvias, ya que se adapta a su horizonte de expectativas sobre la poesía femenina.

Al referirme al amor romántico, no quiero limitarme al mero enamoramiento, sino a todos aquellos aspectos asociados culturalmente a este sentimiento y a sus diversas prácticas. Algunos de los aspectos que van a ser relevantes en las lecturas que propongo a continuación son: el amor vinculado a las instituciones del

²³⁹ Para profundizar sobre el tema del amor, especialmente en su construcción histórico-cultural, ver: De Rougemont, Denis. *El amor y Occidente*. Editorial Kairós, 1993. Otros aportes interesantes que abordan el tema son: Sangrador, José Luis. "Consideraciones psicosociales sobre el amor romántico." *Psicothema* 5. Sup (1993): 181-196; Esteban, Mari Luz. "Algunas ideas para una antropología del amor." *Ankulegi-Revista de Antropología Social* 11 (2007): 71-85; Pascual Fernández, Alicia. "Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación." *DEDiCA*, 10: 63-78 (2016); Kristeva, Julia. *Historias de amor*. Siglo XXI, 1987. A lo largo de este apartado iré citando otros trabajos que abordan temas relacionados y perspectivas más específicas sobre el tema.

²⁴⁰ Esta definición fue obtenida a partir del artículo: Moseley, Alexander. "Philosophy of Love". Internet Encyclopedia of Philosophy. Web. < <https://www.iep.utm.edu/love/> > Accedido en: 02/08/2019.

matrimonio y la maternidad y el amor en su relación estrecha, por asimilación o negación, a las prácticas – simbólicas y materiales– de la sexualidad y el erotismo.

Dada la gran cantidad de perspectivas desde las cuales se entiende y analiza el amor, creo que lo primero que debo clarificar es lo que entiendo, para los fines de este trabajo, como “amor”. En este sentido lo más importante es que descartar las perspectivas biologicistas y escencialistas, en otras palabras, no voy a entender el amor como un sentimiento natural e inherente de los seres humanos, que se expresa a través de comportamientos o practicas universales, por el contrario, atenderé las maneras en que el “amor” ha sido construido en nuestra sociedad a partir de los discursos y las prácticas sociales.

Martha Nussbaum nos dirá que “todos somos narradores de relatos” y “que a partir de los relatos que escuchamos y que aprendemos a contar incorporamos los valores y estructuras sociales, incluidos el miedo y el amor” (2005: 674). Para la filósofa, la amalgama entre los relatos y las experiencias, que se entremezclan y se decodifican mutuamente, es “fuente principal de la vida emocional de cualquier cultura [...] Los relatos construyen en primer lugar y después invocan (y refuerzan) la experiencia del sentir. Así pues, una crítica de la emoción debe ser, principalmente, una «desescritura» de los relatos”(p.647). Siguiendo las palabras de Nussbaum, cabe decir que si las estructuras sociales y la vida emocional se configura a partir de las narraciones que escuchamos, aprendemos, reproducimos o reelaboramos, los relatos sobre el amor representan un enorme dispositivo discursivo que está presente de manera transversal.

Las palabras de Nussbaum hacen evidente un segundo aspecto que resulta importante, no solo para hablar del amor en las escrituras poéticas de las mujeres, sino también, para ser incorporado al espectro general de la reflexión sobre los discursos sobre el amor; me refiero al carácter cultural y discursivo de los sentimientos. La autora pone en evidencia la estrecha relación entre los referentes simbólicos que incorporamos como discursos y las experiencias vividas. Ambas realidades se nutren e interpretan mutuamente para ir creando aquello que reconocemos como emoción o, al menos, aquellas formas en que materializamos ciertas emociones, por ejemplo, las formas en que expresamos el amor y el odio o las expectativas sobre cómo deben ser expresadas.

Pensar el amor como una emoción que ha sido mediatizada por factores culturales, sociales e históricos, abre el espacio de la disidencia y del cambio, puesto que implica reconocer que el amor, en la forma específica en la que lo entendemos y lo vivimos, es una construcción cultural, y por lo tanto, humana. Esto significa que

realizar negociaciones y proponer nuevas formas de amor más igualitarias, libres y democráticas es también una facultad humana, como lo plantearon feministas como Allexandra Kollontai, Virginia Woolf o Simone de Beauvoir, entre otras (Pascual Fernández 2016: 64-65).

Una perspectiva crítica sobre el amor en general y sobre el amor romántico en particular no puede ser simple. No obstante, resulta imposible dar cuenta, en el espacio de esta exposición, de las innumerables aristas que se imbrican en la construcción cultural del “amor” como de las infinitas representaciones y de las formas que ha adoptado a lo largo de la historia. Es por esta razón que he acotado la reflexión a dos aspectos que me han parecido de especial interés, y que se me han presentado de manera recurrente durante la lectura de los textos poéticos:

- El primer aspecto es que la poesía escrita por mujeres chilenas no da cuenta –en la mayoría de los casos– del amor dentro de los limitados esquemas tradicionales propios de la cultura patriarcal, los cuales se limitan – en su variante positiva– a ver a las mujeres como amantes de..., madres de... y esposas de..., negándoles *a priori* la individualidad y el ser para sí mismas. En este sentido, se verá en los poemas analizados que las hablantes de los textos rara vez pueden ser interpretadas como la encarnación del ideal de madre y/o esposa; muy por el contrario, cuando aparece el tema del amor dentro del matrimonio o la maternidad, adquiere un matiz contradictorio, que se expresa, principalmente, en la inadecuación entre aquellos ideales de feminidad y la realidad interior de la hablante, que se evade en fantasías escapistas o hacia la introspección radical. Así, apreciamos que la literatura rara vez es complaciente con los modelos hegemónicos y que siempre genera posturas disidentes y rupturas, aunque estas no sean expresadas de manera transparente o en estéticas formalmente rupturistas.
- El segundo aspecto, estrechamente ligado al primero, es el amor entendido como pulsión erótica y, a su vez, como forma de empoderamiento femenino. En este caso, la poesía de las mujeres chilenas va a ir desarrollando lenguajes y también actitudes cada vez menos recatadas con respecto al deseo. Los poemas escogidos proponen sujetos deseantes, capaces de invertir la relación hombre-sujeto/mujer-objeto. Esta inversión no solo resitúa la categoría de mujer, sino que propone un nuevo lugar desde donde mirar y, por ende, esboza un mundo completo de nuevas imágenes. Como señala Eileen O’Neill: “Ella [la mujer] fue el objeto de la mirada del artista, un resultado pasivo de su intelecto y su libido, creación de su subjetividad” (1989: 72). Por lo tanto, cuando son las propias mujeres las que se miran desde su intelecto y su libido, el resultado, necesariamente, será la expresión de una subjetividad femenina, no con respecto a otro, sino en relación a ella misma. Para O’Neill, en los productos artísticos femeninos que sugieren esta potencia, el

erotismo actúa como una cualidad sanadora y empoderante (p.70). Este descubrimiento, este erotismo sanador, esta mirada propia y subjetiva que se expresa en los poemas, según mi propia interpretación, es el origen del mayor de los amores, el amor a una misma, lo que, a su vez, abre la posibilidad de amar en igualdad a otros/as. A partir de este amarse/mirarse es que la mujer puede ser sujeto y puede convertirse en autora, en autoridad.

Me adelanto, y debo volver atrás, al intento de orden y de estructura; me adelanto y me salto partes importantes, propongo ideas y consignas, pues estas se atropellan en mi cabeza mientras leo los textos poéticos y teóricos. Su fuerza se me revela y me llena de una euforia desbordada, no me son indiferentes. Quiero, como dice O'Neill, no representar ideas, sino expresar la emoción y la fascinación que experimento, la manera en que me lleno de estos mensajes y estas conciencias apasionadas, rebeldes y que me desbordan de amor. Pero soy consciente del formato, de la formalidad, de la forma; regreso sin dejar de permitirme la divagación y el goce de la escritura, pues, en última instancia, esta también es una escritura y yo soy quien escribe, no quiero autocensurar aquello que creo que es lo más relevante de este trabajo: leer y escribir como una sujeto mujer-femenina-feminista. Por ende, desafiante ante los códigos canónicos y restrictivos de una razón cartesiana que niega la pulsión, la pasión, la libido y, una vez más, el amor como forma de conocer, de acercarse y fundirse con los objetos de estudio, al punto de desobjetualizarlos.

Ahora hay que regresar al orden, la medida, la estructura; porque para poder sistematizar el análisis de los textos poéticos y observar cómo opera en ellos el tópico del "amor", al menos desde las dos perspectivas planteadas antes hay que comenzar por el principio.

5.1.1. Una breve genealogía feminista sobre el tema del amor

El amor asociado a lo femenino históricamente ha correspondido a un registro inferiorizado del amor, en cuanto a sus aspectos sensibles, irracionales o vinculados con la naturaleza biológica. El amor de las mujeres se contrapone al amor de los hombres, entendido como sentimiento elevado, que solo los espíritus superiores y capaces de alcanzar la trascendencia están llamados a experimentar en plenitud. En otras palabras, un sentimiento reservado para los seres apolíneos, que se ha negado a las mujeres. Así lo expresa Germaine Greer en su libro *La mujer Eunuco* (1971): "Cuando Aleister Crowley dice 'el amor es ley', no se refiere a la clase de amor que es el destino de las mujeres. De hecho, muchos platónicos opinaban que las

mujeres no estaban en absoluto capacitadas para el amor, puesto que eran inferiores a los hombres física, social e intelectualmente, e incluso desde el punto de vista de la belleza física” (p.186). A partir de la exposición sobre el pensamiento que los platónicos tenían acerca de las mujeres y de su inadecuación para constituirse en sujetos que aman u objetos amados validos, Greer propone que el amor es solo posible entre iguales, lo que abre un punto de partida para reflexionar sobre la imposibilidad del “amor” sin la previa superación de las estructuras de poder y dominación, que, a pesar de no ser exclusivas del sistema sexo/género, existen normalizadas dentro de estos códigos. En este sentido, las desigualdades en cuanto a estatus –social, económico, cultural, intelectual, emocional, etc.– dentro de una pareja o configuración “amorosa”, representan un impedimento para que existe el “amor”.

Esta dificultad no es una reflexión nueva dentro del pensamiento político de las mujeres, pues ya a finales del siglo XIX, Alexandra Kollontai se cuestionaba la función social, política e institucional del amor, haciendo patente las diversas formas en que interfiere en el modo en que las mujeres entienden las relaciones propias y las de los demás dentro de un entramado de relaciones marcadas por el poder. De las reflexiones de esta feminista-marxista se desprende una clara postura sobre el tema del amor, especialmente en lo relativo a las repercusiones sociales y psicológicas que, un concepto tan arraigado culturalmente, tiene en la vida de las mujeres de las clases menos favorecidas:

Ha llegado el momento de reconocer abiertamente que el amor no es solamente un poderoso factor de la Naturaleza, que no es únicamente una fuerza biológica, sino también un factor social. Lo cierto es que el amor en sus diferentes formas y aspectos ha constituido en todos los grados del desenvolvimiento humano una parte indispensable e inseparable de la cultura intelectual de cada época. Hasta la burguesía, que reconoce algunas veces que el amor es “un asunto de orden privado”, sabe en realidad cómo encadenar el amor a sus normas morales para que sirva al logro y afirmación de sus intereses de clase.

Mas todavía hay otro aspecto de los sentimientos amorosos al que la ideología de la clase obrera debe conceder mayor importancia. Nos referimos al amor considerado como un factor del que se pueden obtener beneficios a favor de la colectividad, lo mismo que de cualquier otro fenómeno de carácter social y psíquico. Que el amor no es en modo alguno un «asunto privado» que interese solamente a dos corazones aislados, sino, por el contrario, que el amor supone un principio de unión de un valor inapreciable para la colectividad, se evidencia con el hecho de que en todos los grados de su desarrollo histórico, la Humanidad ha marcado pautas que precisan cuándo y en qué condiciones el amor era considerado «legítimo» (es decir, cuando correspondía en los intereses de la colectividad), y cuándo tenía que ser condenado como «culpable» (es decir, cuando el amor pugnaba con los principios de la sociedad) (Kollontai, 2007: 111-124).

En este fragmento, Kollontai define el carácter cultural del amor dejando en evidencia, para las mujeres actuales, lo poco que hemos avanzado en este sentido. No solo va a ser tajante en definir el amor como una construcción cultural, sino que va a considerarlo un asunto de carácter público de principal importancia: “si

el amor se educa, si está determinado por la cultura, no es posible considerarlo un problema de orden privado. Por el contrario, el amor es un problema público” (Kollontai. cit. en: Guerra, Luciana 2011: 2).

Así como Kollontai señala, la función del “amor” dentro de las estructuras sociales burguesas, Simone De Beauvoir, en *El segundo sexo* (1949) va a señalar que el amor es un medio a través del cual las mujeres acceden a la sumisión por voluntad propia. Para Beauvoir, la abnegación de las mujeres a través del amor a los demás no solo refuerza su subordinación, sino que también constituye una subjetividad subordinada:

...no hay para ella otra salida que la de perderse en cuerpo y alma en aquel que le es designado como lo absoluto, como lo esencial [...] opta por querer tan ardientemente su esclavitud que esta se le aparecerá como la expresión de su libertad; se esforzará por superar su situación de objeto inesencial, asumiéndolo radicalmente; a través de su carne, sus sentimientos, sus actitudes, exaltará soberanamente al amado, se lo planteará como el valor y la realidad supremos: se aniquilará ante él. Para ella el amor se hace religión (1981: 304).

El feminismo de la segunda ola, siguiendo la línea inaugurada por Beauvoir, fue igualmente crítico con el concepto de amor y ha evidenciado su carácter social e ideológico. Sin embargo, las posturas no son siempre coincidentes. Teóricas como la ya citada Germaine Greer, junto con otras como Kate Millet y Firestone, denuncian que el amor, y especialmente el amor romántico, son nociones que cumplen el propósito de someter a las mujeres al dominio de los hombres y al cumplimiento, por deseo y voluntad propia, de los roles de género dentro de la sociedad patriarcal. Millet se ha referido al concepto de amor romántico como “un instrumento de manipulación emocional que el macho puede explorar libremente, ya que el amor es la única condición bajo la que se autoriza (ideológicamente) la actividad sexual de la hembra” (Millet 1970-1995: 90).

En consonancia con las palabras de Millet, Shulamith Firestone, en su libro *The dialectic of sex* (1970), siguiendo la línea trazada por Simone de Beauvoir, a quien dedica su libro, describe el amor romántico como el pilar sobre el cual descansa la opresión de las mujeres. No obstante, comenta que el amor es esencialmente un fenómeno mucho más simple, pero que se torna complicado y corrupto por el desigual balance de poder: “Hemos visto que el amor que demanda una mutua vulnerabilidad se torna destructivo: los efectos destructivos del amor suceden solo en un contexto de desigualdad. Pero como la desigualdad sexual continúa

sigue una constante –aunque sus niveles puedan variar– el corrupto amor “romántico” se ha convertido en la característica de amor entre sexos [raducción propia hecha desde el original en inglés]”(p.130)²⁴¹

Otras posturas, como las que encarnan Rich (1980)²⁴² o Wittig (1992)²⁴³, proponen rescatar el valor revolucionario y transgresor que el amor puede llegar a contener una vez que se desprende de su contenido heteronormativo²⁴⁴, occidental, conservador y patriarcal, acusando a su narrativa de homófoba y racista, además de la carga cultural de opresión que ha tenido para las mujeres heterosexuales de forma generalizada.

Estas dos vertientes que se dan dentro de las teorías feministas y de género están lejos de ser las únicas que existen sobre este tema. Asimismo, resulta necesario definir un marco teórico posible de abarcar, con el objeto de hacer un análisis textual y discursivo capaz de acercarse a algunas de las aristas que presentan los textos poéticos del corpus escogido.²⁴⁵

²⁴¹ “We have seen that love demands a mutual vulnerability it turns destructive: the destructive effects of love occur only in a context of inequality. But because sexual inequality has remained a constant –however its degree may have varied– the corruption “romantic” love became characteristic of love between sexes” (Firestone 1970: 130).

²⁴² Principalmente con su artículo: Rich, Adrienne. “Compulsory heterosexuality and lesbian existence.” *Signs: Journal of women in culture and society* 5.4 (1980): 631-660.

²⁴³ En su libro *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Wittig propone que la heteronormatividad no solo consiste en una práctica sexual, sino que constituye un dispositivo ideológico y político que se ha construido a través de una pluralidad de discursos y prácticas, incluidos los sentimientos, de los que se apropia por medio de la naturalización y universalización de su propia experiencia, negando o desnaturalizando otras subjetividades no heterosexuales. Una de las grandes polémicas que surgen a partir de este texto es que Wittig acusa al feminismo de reproducir este tipo de pensamiento, asimilando a las lesbianas dentro de la categoría mujer, invisibilizando sus diferencias y las cuestiones teóricas y materiales que implica.

²⁴⁴ Otros textos que abordan el tema del amor y sus narrativas desde el punto de vista de las resistencias y posturas no heterosexuales, no blancas y no hegemónicas son: Pearce, Lynne, and Jackie Stacey, eds. *Romance revisited*. NYU Press, 1995; Johnson, Paul. *Love, heterosexuality and society*. Routledge, 2007. En donde se propone que el concepto de amor está construido en conexión directa con la heterosexualidad, el matrimonio, la procreación y la familia tradicional; Bell, David, and Jon Binnie. *The sexual citizen: Queer politics and beyond*. Polity, 2000. Libro que abre el espectro a los tipos de relación amorosa, incluyendo las relaciones no monógamas, poliamorosas y ocasionales, entre otras y señala que es necesario sacar el amor de la tiranía de la pareja monógama, heterosexual, para dismantelar las numerosas asociaciones restrictivas y normativas que tienen como base la desigualdad y el binarismo; Berlant, Lauren. “Love, a queer feeling.” *Homosexuality and psychoanalysis* (2001): 432-51. La tesis de este último artículo señala que el amor romántico puede crear el infierno de la alienación mutua, pero al mismo tiempo contiene un potencial antialienante porque ofrece maneras placenteras de expresar una transformación de la subjetividad, la visión de la autora es optimista pues ve en el amor el germen del cambio y la transformación.

²⁴⁵ No incluyo en este trabajo las propuestas que surgen desde los estudios queer, pues los textos que propongo para el análisis representan la visión que en general se enmarca en una subjetividad femenina heterosexual, con la única excepción del poema “Amada amiga” de Cecilia Vicuña, que, aunque sugiere un objeto del deseo femenino, no define a la hablante como una sujeto que se posiciona desde la homosexualidad. Por otra parte, mi conocimiento de estas teorías es limitada y no quisiera hacer interpretaciones erróneas u ofensivas utilizando un corpus teórico que no he interiorizado. Queda, sin embargo, el deseo y la curiosidad abiertas para explorar las textualidades de colectivos que expresan maneras antihemegónicas de entender, vivir, sentir y practicar el amor. Por otra parte, tampoco he incluido en este apartado textos escritos por mujeres pertenecientes a etnias originarias, o que por razones de la diáspora se han radicado en Chile sin ser

Como he indicado, existe un relato formulado por el feminismo que señala el papel ideológico que el amor ha jugado en la configuración de los roles de género, que colocan a las mujeres en una posición ambigua y, en la mayoría de los casos, desventajosa. Es más, “es posible reconocer que el amor ha sido un espacio en el que las mujeres han actuado como cómplices de las relaciones patriarcales, pero también ha sido un espacio para la resistencia” (traducción propia desde el original. Pearce y Stacey 1995). A partir de la década de los 60, las teóricas feministas denunciaron que “el amor romántico” no era más que una construcción cultural, siendo los efectos de su influencia dañinos para la autonomía de las mujeres. Años más tarde, Kate Millet, en una entrevista al New York Times, dirá: “El amor ha sido el opio de las mujeres, como la religión el de las masas. Mientras nosotras amábamos, los hombres gobernaban. Tal vez no se trate de que el amor en sí sea malo, sino de la manera en que se empleó para engatusar a la mujer y hacerla dependiente, en todos los sentidos. Entre seres libres es otra cosa” (Millet 1984: s/n).

Desde otra perspectiva, igualmente feminista y, sin negar los aspectos negativos que denuncian las teóricas citadas anteriormente,, existen posiciones que se han centrado en analizar las representaciones ficcionales del amor romántico desde el punto de vista de la mujer en cuanto consumidora de estas ficciones. Esta manera de entender el amor romántico no solo como discurso ideológico, sino como representación simbólica, revela que más allá del origen del concepto y de sus implicaciones políticas y sociales, existe una realidad con resonancia emocional considerable, que configura un universo de imágenes y contenidos que las mujeres han incorporado a la construcción de su propia subjetividad. Este aspecto no debe ser pasado por alto, y tampoco debería ser visto como una debilidad o como un aspecto del que las mujeres deberían sentirse avergonzadas.

Para poder entender de manera compleja el impacto que un concepto como el amor romántico ha tenido -y aún tiene- en la vida de las mujeres, es necesario analizar ambas perspectivas, muchas veces contradictorias, abordando los aspectos que hacen este tipo de discursos especialmente atractivos para las mujeres y cuáles son los efectos que estos tienen en la vida diaria de estas.

este el país que representa sus orígenes e identificación histórico-cultural o lingüística, la excusa, aunque pobre, es mi propia ignorancia y la falta de información de la que dispongo para interiorizarme en el tema.

5.1.2. El amor de las mujeres: ser para otros v/s ser para sí

Sometida al marido, a los hijos y al hogar, volverá a encontrarse sola con un sentimiento de embriaguez, soberana en el flanco de las montañas; ya no es esposa, madre, ama de casa, sino un ser humano; contempla el mundo pasivo, y recuerda que es toda una conciencia, una libertad irreductible. Ante el misterio del agua y el ímpetu de las cimas, la supremacía del varón queda abolida; cuando marcha a través de la maleza, cuando hunde la mano en el arroyo, no vive para otro, sino para sí misma. (Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*. p.289)

Más allá de la historia del concepto y de sus orígenes, donde quiera que se le encuentre, el amor romántico contempla la relación que se establece entre un sujeto y el objeto amado. En su ensayo “Romance como política” (1986) Doris Sommer lo expresa de la siguiente manera:

lo que entiendo por romance; es una relación erótica entre hombre y mujer. Ahora, para ampliar las oportunidades teóricas de esta atracción/oposición añadiría que por metonimia es la relación entre lo masculino y lo femenino, entre amante y amada, deseoso y deseada, términos que pueden traducirse como sujeto y objeto, el agente y el blanco de su actividad. Si se empieza a dudar de lo positivo y lo deseable del paradigma romántico del deseo, confieso que yo lo pongo en duda también. Y no solamente por el tipo de dominación personal que muchas veces resulta para la mujer, sino también –y con aún mayores consecuencias—por los que el romance ha significado a nivel de nuestras culturas nacionales en las Américas. Ha sido nuestra estructura imaginativa tenaz, sobreviviendo las contiendas ideológicas desde el positivismo liberal decimonónico hasta el populismo e incluso el discurso autoritario y el realismo socialista de nuestros días. (Sommer 1986: 258)

Desde que se crea y se comienza a promover el modelo del “amor romántico” -Edad Media y Romanticismo— este parece incompatible con el sexo. Solo en tiempos recientes, con la aparición de métodos anticonceptivos más confiables²⁴⁶, el surgimiento de los modelos de feminidad sexualizados y el retroceso de las doctrinas de la Iglesia, el amor romántico ha condensado múltiples dimensiones -sexual, erótica y emocional-. Algo que

²⁴⁶ “Entre las dos guerras, el *Birth Control* de Marie Stopes y Margaret Sanger abre clínicas y centros de prevención en los Estados Unidos y en Gran Bretaña. Los países protestantes están a favor del control de natalidad, que consideran una cuestión de responsabilidad. En Francia, Lucien Dalsace y Bertie Albrecht intentan hacer otro tanto, pero la resistencia es muy fuerte, incluso de parte de las feministas, muy divididas.

El *Birth Control* es el precursor de la planificación familiar, desarrollada en Francia después de la guerra, a mediados de los cincuenta, por Évelyne Sullerot y la doctora Lagroua-Weill-Hallé, creadoras de “Maternidad feliz” y opuestas, por otra parte, al aborto, tema que posteriormente las enfrentó al MLAC (Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception) [Movimiento para la libertad del aborto y de la anticoncepción]. Los problemas de la anticoncepción y del aborto son el centro de las luchas del MLF de los años setenta. A medida que la ciencia progresaba (en 1956 el médico estadounidense Pincus inventó la píldora), se operaba cierta flexibilidad, gracias a una parte del cuerpo médico, a la influencia de la francmasonería y a los progresos del liberalismo. La Ley Neuwirth, en 1967, legaliza los anticonceptivos. La Ley Veil (1975), votada por la izquierda contra una parte de los diputados de derecha, legaliza en Francia la interrupción voluntaria de embarazo. Simone Veil tuvo mucho coraje.” (Perrot 2008: 61)

resulta fascinante es que, durante la década de los 60 y 70, sexo y amor tienden una vez más a separarse, en gran medida por influencia del movimiento feminista y de otros movimientos que comienzan a reivindicar. por una parte, que las mujeres tuvieran una vida sexual separada de las ataduras de los compromisos y los vínculos emocionales y, por otra, aquellas posturas disidentes y críticas frente a la heterosexualidad, la monogamia y, de manera más radical, el matrimonio. En aquellos tiempos, la propuesta fue abrir la posibilidad de la existencia de una práctica sexual gratificante sin el componente emocional, situando a las mujeres como seres deseantes y capaces de racionalizar y empoderarse desde su propio deseo, reclamándolo para ellas mismas y disociado de la finalidad reproductiva e institucional. Otro de los aspectos que hizo que parte de las feministas más radicales de las décadas de finales de los 60 y los 70, entre ellas, las ya nombradas Millet, Greer y Firestone, entre otras, se posicionaran contra el amor romántico, fue considerarlo una trampa emocional para las mujeres, un mecanismo de opresión y sumisión que nos sitúa en una posición jerárquicamente desventajosa.

Hombres y mujeres somos educados en el amor, el afecto y las emociones; y esa educación, qué duda cabe, es distinta según pertenezcamos a un sexo o al otro (Pascual 2016: 65). A los hombres se los educa siguiendo los patrones que definen culturalmente la masculinidad, asimilada con la fortaleza, la razón, la actividad, la independencia, el poder, la esfera pública, la autoridad y la libertad sexual –entre otros-, generando un *ser hombre* para sí y para ser servido. Por el contrario, las mujeres somos educadas para cumplir con la performance de un ideal femenino que es tremendamente demandante, ambiguo y sumiso, asociado a rasgos como: la inestabilidad, la afectividad, la pasividad, el cuerpo y lo natural, el dominio de los sentimientos, el ámbito privado y la capacidad de cuidar.

Mary Wollstonecraft, en su famoso escrito *Vindicación de los derechos de la mujer* (1790), ya expresaba una clara conciencia con respecto al carácter cultural del sometimiento de la mujer, entendiendo que esa condición era creada por condiciones sociales y, que por tanto, podía ser transformada por medio de la razón y la educación:

si se concede que la mujer no fue creada simplemente para satisfacer el apetito del hombre o para ser la sirvienta más elevada, que le proporciona sus comidas y atiende su ropa, se seguiría que el primer cuidado de las madres o padres que se ocupan realmente de la educación de las mujeres debería ser, si no fortalecer el cuerpo, al menos no destruir su constitución por nociones erróneas sobre la belleza y la excelencia femenina (1790, 1972).

Dos siglos más tarde, Basaglia Ongaro vuelve sobre la misma idea, explicandi que las mujeres han sido, histórica y culturalmente, construidas a partir del sacrificio del “yo”, sobre el que se ha fundado la relación entre ambos sexos: “romper una lógica antigua, para la cual la bondad y la felicidad de la mujer consistían en su no existir salvo en aquella dedicación constante a quien la necesitaba” (1987: 22). Esto no es una tarea fácil, puesto que de acuerdo con lo que nos ha enseñado la historia,

el hombre ha actuado como si las leyes de la naturaleza le hubieran dicho que la mujer había nacido para él, para responder a sus necesidades, y que la felicidad para ella consistía en este darse, sin una posibilidad de reciprocidad. Era natural y obvio que así fuera, desde el momento en que el hombre y la cultura que el hombre ha producido han establecido un *a priori* que por *naturaleza* la mujer renuncia a sí misma, a aquel “yo quiero”, “yo soy”, prerrogativas del hombre (Wollstonecraft 1790, 1972).

Wollstonecraft y Ongaro no son las únicas que han visto y criticado el lugar de las mujeres en el escenario social y en las relaciones afectivo-sexuales heterosexuales, lo que sorprende es que se haya avanzado tan poco en un tiempo tan extenso. Lo realmente perverso de esta idea-imposición es que implica la negación del amor propio o, en muchos casos, la necesidad de establecer una existencia esquizofrénica la cual el ser y el parecer resultan irreconciliables.

La asociación de las mujeres con los cuidados, con la pasividad, la reproducción, la ahistoricidad o la domesticidad, impone unos patrones de conducta y un ideal femenino. Entonces, ¿qué sucede con las mujeres reales, con su diversidad? ¿Qué pasa si no se reconocen en esos modelos, si a pesar de los esfuerzos, no logran encontrar satisfacción dentro de esos límites? ¿Qué pasa si una mujer quiere más, quiere ser para sí misma? Lo que sucede a nivel social variará en función del contexto histórico, cultural y económico, pero lo que ocurre a nivel personal es sin duda una crisis.

Hablar sobre la condición subordinada o “ser para otros/as” que han asumido las mujeres desde el sacrificio de su condición de sujeto e individuo para “sí”, resulta fundamental a la hora de hablar del amor en la poesía de las mujeres chilenas a partir de la década de los 50. Y ello porque, lejos de encontrar una gran cantidad de poemas románticos y apasionados dirigidos al amado o con fantasías amorosas idealizadas y edulcoradas, lo que he encontrado son textos que expresan esa crisis antes explicada. La forma en que se materializa la inadecuación de la sujeto femenina, no se limita a una forma de descargo, sino que plantea una verdadera revuelta, una insumisión, un reclamo de ese *ser para sí*. En lo formal, esos contenidos rebeldes se dan muchas

veces bajo la apariencia de poemas convencionales, cargados de imágenes que, a primera vista, no representan ninguna ruptura con la tradición o con el estereotipo de la poesía femenina delicada, e incluso, un poco anacrónica. Esto resulta especialmente válido para las poetisas de la década de los 50; pero, al hacer una lectura de los textos más actuales, sigue operando la expresión de una inadecuación y la necesidad de ruptura o rebelión con la idea de que las mujeres encuentran su realización en el amor y el ser para otros. Parece ser que, aún en la época contemporánea, la escritura sigue siendo un medio que las mujeres usan para darle voz a lo auténtico que las habita, a aquellas ideas, pensamientos, emociones o reflexiones que se alejan de las preconcepciones sobre lo femenino, que escapan y superan los estereotipos de la feminidad, revelando la voz de su individualidad.

Las poetisas chilenas que, a través de sus textos, asumieron posturas que refutan los modelos patriarcales del ideal femenino son muchos. En una revisión de dos de las antologías de poesía de mujeres, que fueron publicadas en Chile durante la segunda mitad del siglo XX, *La mujer en la poesía chilena* (1963) de María Urzúa y Ximena Adriasola y *Poesía femenina chilena* (1974) de Nina Donoso, volúmenes en los que se reúne a una gran cantidad de autoras de mediados del siglo XX, es posible encontrar textos como: “Poema de la esposa”, de la ya nombrada Nina Donoso, que reflejan este malestar-resistencia:

Poema de la esposa

Todo lo que digo es transparente.
¿Qué quiere usted? El tiempo es
implacable,
me persiguen el reloj y los deberes.
Después de tantos siglos de discutir llorando,
se acostumbra la mano y la rodilla,
se acomoda el lenguaje
y uno empieza a confundir la piedra con
la rosa
y a escuchar lo que dicen los duendes y los pájaros.
¡He visto bajar hombres y dioses de los
astros;
¿no es posible entonces que algún día
la piedra me salude y el tiempo se detenga?
Entonces, escribiré posiblemente de esas
cosas
que yo vengo diciendo al viento y a las praderas
y a las flores.
Ayer, mientras tendía los pañales y el viento conversaba con los árboles,
un caracol me dijo: ¿te acuerdas de la
muerte?

Buena cosa es morir cuando se vive
con el tiempo en la espalda, las manos escarchadas
y un agua melancólica en el pecho
y un contenido llanto... (Nina Donoso. cit. en: Urzúa y Adriasola 1964: 147-148).

En estos versos vemos el conflicto entre la vida doméstica y la necesidad de la voz de conectarse con una existencia que trascienda la cotidianeidad, lo que se refleja en la inclusión de reflexiones y cuestiones elevadas junto a la descripción de los rituales diarios asociados a la maternidad y a las labores del hogar.

La hablante establece un diálogo íntimo y secreto con las cosas mínimas que la rodean, una proyección de su diálogo interior que añora las divagaciones profundas, la escritura. En este poema la soledad de la hablante es patente, así como la melancolía. Encontramos imágenes como “contenido llanto”, mientras la hablante reflexiona sobre la muerte mientras cuelga los pañales. Todos estos elementos, nos remiten a una existencia femenina que no encuentra gozo ni realización en la maternidad o en la vida hogareña, por el contrario, muestran una vida interior llena de una angustia y adormecimiento, que solo comunica hacia su interior.

En esta misma línea, se sitúa el poema “1”²⁴⁷ de Ana María Vergara. En la breve presentación que se hace de la poeta, Urzúa y Adriasola señalan que los textos de la autora “muestran las llagas de la familia corrompida, del caos que la aletarga, dejándola abúlica y saciada de su niñez como de su vida de mujer” (1963: 207).

1

A veces existe el deseo
De cerrar puertas y ventanas
Y de echar a correr el agua...
Dejar la tendalada
Y que nos respeten hasta las moscas
Que en medio del mar humano
Nos reconozcan
Por esa manera desesperada
Excéntrica
De llevar una flor o una bomba en la mano

La cara herida detrás de los ojos
Un pelo desparramado
Palabras cortas y largas
Que no tienen para que ser explicadas
Que nos reconozcan
Por nuestra forma única de vida
Por nuestra única muerte

En la noche

²⁴⁷ Este poema abre el conjunto de 25 poemas que se encuentran en *Tierra Áspera*.

Cerrar las puertas y echar a correr el agua

Inundando el aire

En un instinto diluviano

De grandes circunstancias

Donde deben morir los justos

Solamente los justos

Para que la mayoría se salve (Ana María Vergara. cit. en: Urzúa y Adriasola 1963: 207-208).

En este poema, al igual que en el anterior, transluce el deseo de individualidad y de excepción, de desafiar la estrechez que imponen “los justos”. La hablante quiere dejar la “tendalada”, llevar el pelo “desparramado”, hacer la revolución con una flor o una bomba, inundar la casa, no tener que dar explicaciones por su desacato... Pero estos deseos, la irreverencia, el tono desenfadado, quedan sumergidos en la interioridad, en el dominio de lo imposible, del ser auténtico que se niega o le es negado, lo que queda expresado en el primer verso del poema: “a veces existe el deseo”. Este verso corto impone una doble condicional, “a veces” y “deseo”. La primera deja en evidencia que esos pensamientos desbordados son excepciones, que aparecen en algunos momentos, que no es un estado permanente. En el segundo caso, la voz nos habla de un deseo, no de un plan, no de una reflexión, no de una necesidad, por lo que se asume desde el comienzo que nada de lo que se dirá trasciende el espacio de la imaginación. Dicho de manera coloquial, la hablante “se pone el parche antes de la herida”, negando o entibiando, en cierta forma, el contenido rebelde del poema. Otro aspecto interesante de este poema es que estas ideas subversivas aparecen de noche, momento en que se ha terminado la rutina cotidiana y la oscuridad le permite ciertas libertades clandestinas que no puede permitirse a plena luz del día. Esta idea queda reforzada con la imagen de las puertas y ventanas que se cierran antes de dejar que el agua corra al igual que los deseos. Este es un ritual privado y secreto, lejos de los roles sociales y las miradas inquisidoras: “En la noche/ cerrar las puertas y echar a correr el agua”.

En el poema “5”, Ana María Vergara vuelve a plantear el carácter de su excepcionalidad con respecto a otras mujeres y lo inadecuada que resulta esta diferencia, transformándola en defectuosa o indecente a los ojos de su madre y de los/as demás:

5

Nadie tiene la culpa

De que los niños aprendan a golpes

Por eso mi madre creará siempre

Que yo nací con el pecho roto

Y con una lunática indiferencia por todo

No entiendo las palabras

Como si tuviera un hueco entre las sienas

En el pecho un hueco

Y los demás flotando al alrededor
En un mar distinto
Pero flotando igual que yo
(Nadie tiene la culpa
Yo la tengo a veces
Y esa soberana indecencia de no amar)
...(Ana María Vergara. cit. en: Urzúa y Adriasola 1963: 211).

El no amar es una “soberana indecencia”, ¿pero a qué se refiere con esto? La voz poética dice no entender las palabras, al tiempo que se autodefine como indiferente hacia todo y, sin embargo, el acto mismo de escribir poesía refuta ambas ideas. ¿No refuta también el poema la idea de que la hablante no ama? La hablante flota como todos los demás, solo que lo hace en un mar distinto. Su indecencia de no amar es la de no poder amar a aquellos que flotan en ese otro mar, en ese espacio en el que ella no se reconoce, en el que no puede habitar porque no quiere o por incapacidad. Existe en el tono del poema una cierta culpa y malestar por el hecho de ser diferente, que se reconoce a medias o que, más bien, se asume como complacencia aletargada frente a los reproches de la madre. Ella nunca será lo que la madre quiere, pues nació así, aunque el poema instala la sospecha: el hueco en el pecho no es un estado natural, sino el producto de la violencia sufrida durante la niñez, “nadie tiene la culpa/ de que los niños aprendan a golpes”, esta idea gana fuerza con la repetición en el poema de la palabra “culpa”, que adquiere un cariz irónico. Así, nadie tiene la culpa de que ella no sea lo que la madre quiere, de no cumplir con las expectativas, de no poder estar entera, sin huecos -en las sienes y en el pecho-, de aquella indecencia de no amar, que también puede ser interpretada como la indecencia de no ser para los otros, de tener el deseo de ser para sí misma, de no estar dispuesta a realizar el sacrificio de la propia individualidad para servir = amar a los/as demás, a una existencia que implica que una mujer no encuentre su realización y la felicidad más que en la proyección de la felicidad y realización de los seres amados.

Existe una especie de “esquizofrenia” femenina que se evidencia en estos poemas, en donde la vida material de la hablante está sometida a los estándares de lo femenino (la maternidad, la vida doméstica, el amor, la medida, la pasividad), que conviven con un ser interior que se rebela o fantasea con una existencia más plena. En los textos poéticos de las mujeres chilenas, especialmente en las de la Generación del 50 y podríamos decir que hasta comienzo de los 70 —con algunas notables excepciones—, esta incompatibilidad entre la imagen exterior que se proyecta y el ser interior aparece como un tema reiterado, aunque no se limita a la poesía.

En la narrativa de María Luisa Bombal, por ejemplo, este ser/parecer se transforma en un eje principal que se lleva al extremo técnico y de sentido en cuentos como *El árbol*, o en su novela *La amortajada*, en donde es una mujer muerta quien, desde su tumba, nos relata el drama de una vida que no logra alcanzar su potencial, una vida de apariencias, una vida atrapada dentro de sí misma, una muerte en vida. Así queda reflejado en la metáfora de la mujer muerta que narra su historia. Frente a la realidad que mantiene a la mujer cautiva en una vida de apariencias y pasividad, la fantasía o la evasión por medio de la lectura u otras formas de ficción se presenta como la única tabla de salvación posible. Las heroínas de Bombal, en este sentido, no son muy diferentes de Emma Bovary²⁴⁸, representan la transgresión o peligro que existe en las fantasías románticas de las mujeres. El cambio de foco desde entender el amor romántico como un peligro a pensarlo como un fuente de placer es aún nuevo, pero permite adentrarse en reflexiones críticas que exceden las concepciones tradicionales de agencia.

Todos estos signos de la condición femenina se dan dentro de una estructura patriarcal, que impone un modelo de mujer y un imaginario sobre la realización y la felicidad de las mujeres asociado al *ser para otros* y al amar sin amarse, que niega a las mujeres en cuento sujetos. En “Canción de cuna”, un poema simple y directo escrito por Victoria Orjikh y parte de la antología *Poesía femenina chilena* de Nina Donoso, se vuelve sobre el tema del amor femenino como sacrificio de sí y ser para otras/as:

Canción de cuna

Duerme, mi niño, duerme,
mi corazón es cuna
mecerte.

Duerme, mi niño, duerme,
que mi amor es ternura

²⁴⁸ El poder-riesgo de la ficción para orientar, de cierto modo, las acciones reales de las mujeres, queda en evidencia a partir del mismo ejemplo de Madame Bovary citado anteriormente, que tiene como objetivo desincentivar la fantasía romántica de las mujeres usando los mismos elementos formales mediante los que se propagaban entre las mujeres dichos modelos. Los hombres ilustrados consideraban peligroso que las mujeres estimularan sus fantasías de forma excesiva, y que ese peligro se extendiera al orden social. Se entiende que las mujeres, al ser menos racionales, tener una cultura y una educación poco sistemática y tender a la exaltación emocional, podían llegar a caer víctimas de perturbaciones nerviosas, o incluso perder el sentido del recato al consumir de manera indiscriminada y sin una guía adecuada un tipo de ficción dañina e inmoral. Por supuesto, no se llegó a pensar que el efecto de esas ficciones sobre la salud mental de las mujeres tenía su origen en la decepción que sentían al contrastar sus propias vidas con las de las mujeres de las historias: inspiradoras, atractivas, valientes o pasionales, pero que vivían vidas auténticas a cualquier costo, incluso la vida o la deshonra. La ficción de Flaubert aparece como recordatorio de que las mujeres que desean una vida más satisfactoria y están dispuestas a realizar acciones concretas para perseguir ese objetivo, terminan mal; mensaje que aún hoy vemos repetidamente en las ficciones en donde se presentan mujeres que transgreden los estereotipos.

para mecerte.

Duerme, mi niño, duerme,
que apagué mis anhelos
para mecerte.

Duerme, mi niño, duerme,
que mi pena es sonrisa
para mecerte.

Duerme, mi niño, duerme,
que aunque no hayas nacido
mi alma te mece... (Victoria Orjikh. cit. en: Donoso 1974: 208).

Este poema, a pesar de que sigue la línea propuesta, presenta ciertas variaciones importantes, pues, a diferencia de los poemas anteriores, aquí no hay un anhelo de libertad o una rebeldía interior, no hay un desborde contenido por una máscara de dulzura y felicidad hogareña. En este poema lo que emerge es una conciencia madura y pacificada. La maternidad se entiende como sacrificio, como ocultamiento de los sentimientos individuales, los sentimientos de mujer-individuo que se cambian por los sentimientos de mujer-madre, de ser para otro. La hablante ha dejado, voluntariamente, la pasión y los sueños, a cambio de una vida como madre. Sin embargo, en este poema la hablante está reconciliada con ese sacrificio, por lo que no hay dos discursos simultáneos o contradictorios dentro del texto. Esta misma variación se puede encontrar en el *Poema XI* de Gloria Aguirre Montero:

Poema XI

Plantaré en lo hondo de Silencio
mi árbol de raíz estremecida.
Este árbol de follaje oscuro,
de sombra amplia, de canto y vida.

Savia madura, dolor que se hizo vuelo.
Nido cuajado en rezo y anhelo.
Cada primavera fue de flores,
cada otoño recibió su fruto,
desnudo en el invierno se hizo grito,
y en medio del verano fue bendito.

La raíz se ha hecho ala.
La hoja sueño.
Ya no entrega sus mies en este suelo,
consagrado mi árbol quiere cielo (Aguirre Montero. cit. en: Donoso 1974: 255).

En este poema, el árbol aparece como la representación metafórica de la vida de la hablante, vida que ya se ha vivido largamente, pues la savia ya es madura y se ha forjado de “dolor”, lo que ha derivado en que el dolor experimentado se haya hecho “vuelo”. La sujeto lírica (voz poética) parece querer decirnos que, después de toda una vida -asociada a los ciclos naturales/femeninos/sexuales-reproductivos- aquella raíz, aquello “plantado en lo hondo del Silencio²⁴⁹”, ha logrado, una vez que ha sido consagrada, transformarse en árbol: soñar, querer, algo para sí. Ese árbol desea elevarse, desprenderse de lo terrenal, trascender el cuerpo.

Este poema representa, según mi lectura, un excelente ejemplo de una voz femenina que, a pesar de no rebelarse contra el destino de la mujer en cuanto cuerpo-madre-naturaleza, destino que aprecia en el sentido de que le ha permitido alcanzar la consagración, no renuncia a un ser para sí, y reivindica la madurez como un elemento necesario para poder alcanzar esa elevación deseada.

Desde este punto me gustaría, volver al imagen del “Silencio”, ya que es un guiño que abre otra posible interpretación, si no excluyente, al menos complementaria. La palabra “Silencio” está en el poema escrita en mayúscula, este detalle establece una relación antagónica con las ideas de voz, expresión poética e individualidad, prácticas que deben ser “enterradas” para vivir aquellos ciclos “naturales” femeninos que exigen un Silencio. La hablante refuerza esta interpretación al decir que cuando las raíces enterradas salgan del Silencio será el momento en que podrá soñar y elevarse. A partir de aquella “S”, elemento mínimo que puede fácilmente pasar desapercibido, es posible establecer una profunda relación con los anteriores y ver un eje de sentido, que apunta a una verdad que las mujeres de la Generación del 50 y del 60 conocían de sobra: que la voz propia, la individualidad, el ser para sí, son incompatibles con el amor.

Porque el amor para las mujeres es sacrificio, inmolarse por aquello que se ama, y por ende, una condición para que surja el amor es enterrar en el silencio al yo-mujer-poeta-sujeto-ego, para liberarlo ocasionalmente detrás de puertas y ventanas cerradas, o en un diálogo solitario con las piedras, plantas o insectos mientras se cuelgan los pañales, en el tiempo que se roba a los trabajos domésticos y de crianza; o simplemente, se deja ahogado en un lugar oscuro y profundo hasta que llegue a su fin la dictadura de un cuerpo sexualmente deseable y fértil²⁵⁰. Gilda Luongo, al revisar el pensamiento de Simone de Beauvoir en el *Segundo Sexo*,

²⁴⁹ El uso de mayúscula en la palabra Silencio resulta un elemento que llama profundamente la atención en este poema y que es, sin duda, significativo.

²⁵⁰ Para Beauvoir, sin embargo, la mujer en vez de verdaderamente abrazar la libertad ganada para un proyecto emancipador real, “se volverá hacia sus deseos de niña: tocará piano, comenzará a esculpir, a escribir, a viajar, aprenderá ski o idiomas, queriendo llevar a cabo lo que antes había rechazado. Confesará su repulsión frente a un esposo que toleraba, se volverá

destaca la lucidez y el potencial político de la autora, cuando explica que “la mujer que envejece sabe muy bien que si deja de ser un objeto erótico no es sólo porque su carne ya no entrega frescas riquezas al hombre, sino también porque su pasado y su experiencia hacen de ella, le guste o no, una persona”²⁵¹ (2012: 28).

Antes he propuesto que el tema del amor como sacrificio puede ser detectado en poemas escritos por mujeres pertenecientes a las generaciones anteriores al golpe. El yo poético que se expresa en aquellos poemas “pone de manifiesto la visión de mundo y la sensibilidad de una instancia histórica” (Villegas 1980: 125). Esto viene a reforzar la hipótesis de que las formas en que el amor se expresa (se vive), sus expectativas y los mandatos relativos a esta emoción, no son naturales al ser humano ni universales, sino que responden a un contexto de producción y están determinados por el sistema sexo-género. Sin embargo, en las poetas de la década de los 70 y 80, e incluso en las actuales, es posible encontrar textos que proyectan un tipo de conflicto interior de características similares. Podríamos decir que el tema en sí permanece, aunque presenta matices más complejos. Las formas técnicas, el tono y la actitud poética traen a escena un yo poético que no acepta su condición de forma sumisa, ni encuentra en la fantasía y el escapismo imaginativo la única forma de liberación. Por el contrario, las poetas posteriores al golpe se posicionan frente a las relaciones de pareja y a los roles femeninos asociados a la maternidad y la domesticidad desde una posición mucho más empoderada, de desafío abierto, incluso usando la ironía o el sarcasmo. Un ejemplo de esto es el siguiente poema de la Carmen Berenguer:

frígida entre sus brazos o fogosa carente de represiones; volverá a la masturbación, se desatarán en ella tendencias homosexuales presentes de modo larvario en casi todas las mujeres: las volcará hacia la hija o hacia una amiga; se alejará del hogar o se dedicará a buscar la aventura [...] La excentricidad de las conductas expuestas resulta exasperante desde esta lectura feminista crítica, pareciera que los grilletes que nos atan son tan inextricables en su gama tramposa que producen monstruosidades: fantasmas eróticos en sueños, ternuras extremas y sensuales hacia hijos/hijas, enamoramientos secretos hacia los jóvenes, sentimientos de acosos de violación, la prostitución y la neurosis. Todo se traduce en vidas imaginarias.” (Beauvoir, cit. en: Luongo 2012: 29). En este sentido, me parece que Beauvoir es excesivamente dura, pues las mujeres deberían tener el derecho de experimentar todas aquellas fantasías que largamente fueron tejiendo en los años dedicadas a los hijos y la vida hogareña, para así poder, de primera mano, saber cuáles de aquellas ensoñaciones son ansias reales de sus espíritus o vocaciones relegadas, y cuáles son simples caprichos infantiles.

²⁵¹ La cita corresponde a las páginas 380-381, de la edición: De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo.2. La experiencia vivida*. Buenos Aires: Sudamericana, 1962.

Acto V

Autoconfinamiento

*Cada acto de nuestra vida está orientado
en una dirección
enorme es la importancia de cada gesto
en nuestro tiempo
Otto 'René Castillo*

Durante estos largos años con sus lunas
sus inviernos
No quise saber nada de mí misma
Levanté un muro frente a mi frente
Parapetada con toda mi fachada
Fuí capaz de repeler cualquier ataque
y aún con todos sus decretos
Me mantuve incólume en mi propio
ghetto
Inventé coloquios con algunos fantasmas
Que transitaban por las calles
Publiqué en la pared mis supuestos
escritos
Se entabló una demanda en mi contra
Por infringir la seguridad
de mi estado interior
Puse un recurso de amparo
Me conminaron a vivir en el exilio
de mí misma
Desde entonces he estado vagando
en las sombras
Pero se está librando una lucha interna
Para recuperar mi verdadero estado *de* derecho (Carmen Berenguer cit. en: Villegas 1985: 75).

En este poema, la hablante se encuentra en una lucha por recuperar su “verdadero estado *de* derecho”. La composición no explicita la identidad del contrincante, pero podemos inferir que existe un *otro* que representa un poder opresivo contra el cual la hablante se rebela. La relación que el poema describe establece dos bandos, los cuales encarnan el binarismo básico masculino/femenino, que se va configurando a través de símbolos múltiples que se superponen de forma compleja y ambigua. Sin duda, el signo masculino se identifica con el régimen autoritario de signo patriarcal. Esto queda expresado en el uso de conceptos como “exilio” y “estado de derecho”. Pero, al mismo tiempo, ese autoritarismo político y material que existe en Chile durante la dictadura militar, se traslada a la individualidad y al ámbito de lo privado, el hombre/amante, ejerce su poder de dominación sobre la mujer, quien lucha por liberarse. De esta forma estas realidades –micro/individual/privada_ son un reflejo de una construcción social macro/colectiva/pública. En otras palabras, el hombre individual opera como metáfora de la dictadura militar

y la dictadura militar es una metáfora del sistema patriarcal, pues todas escenifican las relaciones de poder que colocan a la mujer y a lo femenino en una posición subordinada.

Esta interpretación puede resultar forzada si solo tenemos en cuenta este único poema, pero al leer en conjunto a las poetas de la Generación del 80, resulta evidente esa conexión que se hace entre dictadura y patriarcado, conexión que hizo que la dictadura fuera especialmente dura para las mujeres y, que también, las impulsa a transformarse en sujetos políticos principales y visibles durante este período. Por último, y para cerrar esta sección, el poema *A diez rounds*, de Teresa Calderón, nos trae un ejemplo de la nueva actitud de las mujeres en el contexto del amor romántico dentro de la pareja o el matrimonio:

A diez rounds

En este rincón, mano de piedra,
peso completo,
o sea tú, queridito,
poseedor de la verdad,
dispuesto a ceñirte la corona
para siempre.

En este otro rincón,
la dolorida,
amiga predilecta del silencio,
señora de las causas perdidas,
empecinada en dar la lucha hasta la muerte.
amorcito.

Se inicia el combate.

Te lanzo un recto al mentón
tesorito
que te deja temblando.
Te me vienes encima
con una lluvia de rechazos
que me manda a la lona.

Cómo nos hemos castigado.

Los amigos comunes declaran empate.
Una yo que no soy yo ha tirado la toalla,
porque tú, mano y corazón de piedra.
me despedazas
en nuestro ring con ventanas a la calle (Teresa Calderón, cit. en: Villegas 1985: 83).

En este poema, el amor está lejos de estar idealizado, es más, Teresa Calderón presenta las relaciones de pareja de manera literal como una “guerra de sexos”. Siguen estando latentes algunos elementos apuntados

en los poemas anteriormente analizados, como, por ejemplo, el silencio y el dolor que se padece sin manifestarse de manera explícita, así como las distintas jerarquías de género dentro de la pareja, en donde él tiene “peso completo”, es el “poseedor de la verdad” y está “dispuesto a ceñirse la corona para siempre”, mientras que ella es “la dolorida”, “la predilecta amiga del silencio” y “la señora de las causas perdidas”. Desde aquí, lo interesante de este poema es que, a pesar de estas diferencias y de esta supuesta superioridad del hombre, hay un combate, y ella, además de luchar, humilla a su adversario llamándolo irónicamente por apodos cariñosos y en diminutivo: “amorcito” “ternurita”. Una vez más vemos que en el poema se dibuja una mujer que tiene dos caras, un ser/parecer, pues existe, por un lado, “una yo que no soy yo” y que se rinde frente al hombre “mano y corazón de piedra” que la destroza y, por el otro, una “Yo” auténtica que no “tira la toalla”, y esa seguirá luchando, pues es, como antes cito, “la señora de las causas perdidas”.

La gran diferencia que existe en el yo poético presente en este texto es, que la mujer no es pasiva frente a su situación, al contrario, se enfrenta de igual a igual con el hombre, aunque sepa que está en desventaja, aunque pierda el *round*, aunque la destrocen. Su rebelión no es imaginaria, no es un coloquio solitario e íntimo; es más, su desafío es público, se expone frente a los amigos que “declaran un empate” y frente a quien pase, pues el ring está frente a la ventana, que no está cerrada, que conecta lo privado con lo público dejando un mensaje político implícito, el eslogan feminista: “lo privado es político”. Esta nueva actitud activa y rebelde marca un giro fundamental en el tipo de yo poético de los textos de las mujeres a partir de mediados de los 70. Será una tendencia que sigue desarrollándose y adquiriendo nuevas complejidades y matices hasta el presente.

5.1.3. El amor como goce

Así como existe un corpus de textos de autoría femenina en donde se cuestiona la relación entre familia, vida doméstica, amor y sujeto mujer, también se consigna una cantidad importante de textos que remiten a la experiencia del amor vivido como intensidad erótica y sexual. Estos nos conectan, una vez más, con la problemática que se teje alrededor la relación entre sujeto y objeto, así como con las dinámicas de poder que se dan en torno a esta relación. En este punto, la construcción cultural del amor romántico se torna altamente compleja para las mujeres quienes, históricamente, han ocupado el lugar de objeto deseado, amado o idealizado del hombre, quien asume un rol activo frente a la pasividad femenina que solo desea ser deseada.

Este modelo señala, en primera instancia, que las mujeres han construido su identidad “femenina” enlazándola con un tipo de relación íntima: romántica-sexual (Esteban y Távora 2008: 7); que se da estructuralmente entre dominados y dominadores, y que establece un vínculo de “afiliación servil” (Baker Miller, 1992). Servil en cuanto a que las mujeres “olvidan” su yo y la identificación de sus necesidades y emociones para centrarse en el descubrimiento de necesidades y deseos en los otros, para después poder cubrirlos; creyendo que esto garantizará obtener su amor. Gioconda Belli, haciendo alusión a esto habla de la “mujer habitada” (2010), que es aquella que ha perdido su individualidad y que después del amor se queda vacía pues, el centro de su vida, de sus pensamientos y afectos, los ocupan otras personas y no ella misma.

La posición que la mujer como objeto de deseo del hombre, valorada principalmente por su apariencia y por su capacidad reproductiva, o sea, por sus cuerpos para ser usados con un fin, ha sido idealizada en la literatura y el arte hasta transformarse en un modelo de realización personal para las mujeres. El transmutarse en ese objeto deseado, sin reclamar el lugar de sujeto deseante fue, por mucho tiempo, el destino de las mujeres. Esta relación es paradójica, ya que lo que la mujer desea en este entramado del amor romántico tradicional es ser objeto. El ser amado no se transforma para la mujer en objeto de deseo, sino que más bien es el concepto mismo del amor, el estereotipo de amante idealizado y, en última instancia, la posibilidad de ser amada, lo que se transfigura en el ensueño romántico. En este sentido, las únicas acciones que la mujer realiza dentro de este modelo son aquellas que le permiten ser o parecerse lo más posible al objeto deseado del hombre.

Esta situación trae como consecuencia que los esfuerzos activos no sean dirigidos a constituirse en sujetos individuales, sino a objetualizarse y estereotiparse al máximo. Esta dinámica que se da en la vida social y personal de las mujeres se refleja en los modelos artísticos y literarios, y está íntimamente vinculado a la noción de autoría, puesto que si la conciencia creadora que idealiza y objetualiza es un hombre, será este, indefectiblemente, quien posee la autoridad para definir a la mujer y al mundo y ocupar la posición de sujeto capaz de objetualizar. Quien crea es, quien está facultado para establecer sus objetos y darles la forma que se adecue más a sus propios intereses o deseos. Entonces, cuando una mujer asume la autoría, el hombre es susceptible de convertirse en objeto pasivo del deseo, del amor o de la idealización de la mujer. La mujer autora usurpa esa potestad y, en este sentido, se torna peligrosa para el hombre, ya que, potencialmente, es capaz de enajenarlo de su calidad de sujeto y transformarlo en objeto del discurso. La autora se apodera de la facultad de definir al hombre y al mundo desde una visión que desafía la falacia de objetividad, y

desmascara el carácter parcial y androcentrico de esta, de esta forma, pone en crisis las bases mismas del poder masculino, aquel poder de crear la realidad y la verdad.

Pero el poder que otorga la autoría es limitado, pues las mujeres no siempre son concientes de él, y suele ser difícil escapar a los influjos de los códigos patriarcales impuestos desde los aparatos simbólicos hegemónicos. El modelo del amor romántico representa uno de los discursos más arraigados en la cultura de las mujeres, y ha sido un pilar existencial para estas, puesto que se asocia con gran parte de los roles de género como: la maternidad, la vida familiar, la belleza, etc. Visto de esta forma es fácil comprender por qué desde la entrada masiva de las mujeres al redil de la autoría el amor ha sido un tema que se asumió de manera consistente. Por otra parte, las ideas preconcebidas sobre el carácter emocional y sentimental de las mujeres hicieron que las expectativas de la crítica masculina apuntaran a asignarles ese espacio temático. Así lo expresa Noni Benegas en su libro *Ellas tienen la palabra* (2017):

Escribir como mujer consistía, pues, en trasladar al papel las emociones ‘espontáneas’ de esa mujer ideal, plegándose a las estructuras simbólicas que conformaban la identidad femenina de la época [...] el amor-pasión, eje del poema romántico masculino, debía en el caso de las mujeres rebajar su combustión, hasta quedarse en un impulso sentimental despojado de carga erótica. Extasiarse frente a los fenómenos naturales era de rigor; cantar a la flor, a unos trinos o a un crepúsculo demuestra la sensibilidad del sujeto lírico y facilita la mimesis entre naturaleza y mujer (p.29).

La “espontaneidad”, a la que hace alusión Noni Benegas, fue uno de los aspectos que se asoció largamente a la poesía femenina, junto con el carácter emocional y delicado de sus producciones. A este respecto, Villegas indica que “las consecuencias, en el plano del poema, es que la ‘espontaneidad’ pueda conducir a una disminución del mundo de referencias como gestador de imágenes, reducción temática o a un no estar a la moda literaria del momento” (1980: 87). Este fue el caso de las poetas de la década de los 50 y 60, quienes quedan fuera de la moda literaria, con algunas excepciones notables como la de Stella Díaz Varín, que escribe bajo códigos rupturistas que superan en innovación a muchos de sus contemporáneos. Otro ejemplo es el de Irma Astorga, quien propone una lírica de fuerte contenido social y militante, alineado con la clase trabajadora. A pesar de estas muestras, a los que se pueden sumar otras, existe la idea que la lírica femenina de décadas de los 50 y 60 es eminentemente sentimental, poco elaborada, y conservadora. Las autoras, en este entramado de imaginarios y estereotipos, son vistas como carentes de densidad intelectual y, por lo tanto, como productoras culturales irrelevantes, o más bien, como proponen los críticos en un intento de ser

benevolentes, como mujeres de una delicada sensibilidad²⁵² que se expresa a través de la escritura de versos. Estas ideas quedan, en parte, reforzadas por una gran producción de poesía de corte amoroso, que en lo técnico propone pocas innovaciones, pero que, sin embargo, aporta una serie de imágenes y matidez de tópicos que resultan interesantes y determinantes a la hora de analizar el desarrollo de la poesía escrita por las mujeres, así como sus maneras de “estar en el mundo”.

Es interesante observar que, en la década de los 50 y 60, mucha de la poesía escrita por las mujeres chilenas retorna a los motivos tradicionales, a las imágenes modernistas y recargadas, a la exaltación de la naturaleza y a otras formas que representan un retroceso en relación a la poesía de autoras como Mistral, Winétt de Rokha, María Monvel, Ladrón de Guevara que, a pesar de ser anteriores, practicaron una escritura más experimental, muchas veces compleja y muy pocas veces convencional o estereotipada. Esto puede ser leído como una consecuencia del retroceso general de las luchas feministas y del retorno a los modelos femeninos tradicionales que se da en el contexto de las posguerras²⁵³.

A pesar de esto, una lectura atenta de los textos hace surgir una serie de aspectos que proponen pequeñas disidencias y rupturas, que leídas en conjunto resultan dignas de ser tenidas en consideración, pues denotan una transformación de los códigos tradicionales del amor romántico. Villegas, en su *Antología de la nueva poesía femenina chilena* (1985), nos explica que “la mujer que escribe poesía se encuentra en la necesidad de utilizar el código poético producido y acuñado por la cultura masculina para expresar sentimientos y visiones de mundo desde la perspectiva del hombre” (p. 20). Esto, según el autor, va a traer una serie de consecuencias, entre las que se encuentran: el riesgo de que las mujeres adecuen su propia imagen a los imaginarios hegemónicos de la tradición masculina; la dificultad para trascender o resignificar los códigos retóricos instalados a través de siglos de tradición literaria y; como contraparte de esto último, la escasez de lenguaje literario propio capaz de dar cuenta de las experiencias y subjetividades femeninas (p.20-21). El diagnóstico que hace Villegas en 1985 no deja de ser acertado, sin embargo, no es del todo correcto, puesto que, para esa época, existe, no solo en Chile, sino también en Latinoamérica y en el resto del mundo, una extensa tradición de escritura femenina. Para mediados de la década de los 80, se aprecia un amplio repertorio de registros, propuestas estéticas, imágenes, temas, motivos, personajes y formas de lenguaje propiamente femeninos. El problema, en este sentido, no es la escasez de estos recursos, sino la falta de

²⁵² Para ver ejemplos de cómo la crítica literaria chilena ha construido la imagen de la poetisa sensible y espontánea, negándose a leer las obras en relación con la tradición literaria o con un trabajo de creación consciente o intelectual, ver cap.1.

²⁵³ Para profundizar sobre el contexto social e histórico de la década de los 50 y el 60 ver cap.3.

valoración y la poca circulación que estos referentes tienen, especialmente dentro de la tradición poética chilena.

De igual modo, relacionado con aquella dificultad de resignificar los códigos retóricos masculinos, encontramos que las mujeres productoras de discursos han sido, desde Sor Juana Inés de la Cruz -solo por referirme a un caso bien conocido y dentro del contexto latinoamericano-, artífices sobresalientes a la hora de hacer este tipo de operaciones de reapropiación y desplazamiento semántico. Desde el reducto temático del amor romántico las poetisas se apropian de la tradición y desde ella transgreden sus roles y traspasan los límites del recato, fundamentalmente, y como antes menciono, objetualizando al hombre y asumiendo la posición de sujeto creador, deseante y autorial. Un ejemplo nítido de lo expuesto es el poema "Promesa" de María Angélica Alonso, quien utiliza la forma clásica del soneto para reapropiarse de los elementos tradicionales del poema de amor en su vertiente más idílica, pero en donde la hablante señala que ella prefiere la soledad o la fantasía, que el amor provoca, a la presencia misma del amado.

Promesa

Cerca de ti la soledad anhelo
para gozar sin nadie mi alegría,
y derribar muros, altos cielos,
para tener en mí tu compañía.

El mundo entero a nuestro lado sobra
y no hay razón igual que lo decida
sino este gran amor,
y la zozobra de la invasión ajena, tan temida.

Mas, si el regazo mío no bastara
para acunar tu sombra tan querida
y detener la luz que me donaras...

Con todo el llanto de mi ser soltara
la cadena de amor establecida
por el tiempo feliz en que me amaras (Ana Angélica Alonso. cit. en: Urzúa y Adriasola 1963: 189).

Este poema, que si bien puede resultar anacrónico, principalmente teniendo en cuenta que pertenece a una autora nacida en 1928, miembro de la Generación del 50, que es parte del poemario *Tiempo limitado* publicado en 1958, presenta una serie de cuestiones dignas de análisis. La primera de ellas es la clara intención de la autora de demostrar el manejo de la tradición literaria clásica, escogiendo un formato tan complejo y consagrado como lo es el soneto.

El segundo aspecto a destacar es que, en el tema del amor, la hablante femenina se posiciona como una sujeto activo, es ella la que derribara muros y cielos para poder estar con el amado y no espera que el hombre realice las proezas heroicas. Por último, cabe notar que la hablante, a pesar del gran amor que siente y de los sentimientos apasionados que la mueven, se muestra tranquila e incluso racional frente a la posibilidad de que el amado no tenga los mismos sentimientos hacia ella. No hay drama frente a la posibilidad de la pérdida, es más, es consciente de que frente a un escenario tal, y a pesar del dolor, el amor vivido vale la pena. Esa actitud de independencia emocional y de reconocer que el amor puede ser pasional, pero, a la vez, transitorio, desafía la idea de que la mujer busca en el amor el camino al matrimonio, o de que su destino último sea el encarnar el objeto amado del varón. En este caso, el poema desprende la idea de que es el amor en sí mismo, y no tanto el amante, lo que mueve la pasión de la hablante, pues prefiere gozarlo en soledad, siendo feliz con el recuerdo que le deja la experiencia vivida.

Otro ejemplo, que viene a reforzar la idea de que, incluso en aquellos poemas que a simple vista parecen tradicionales y nada propositivos, se encuentran trazas de ruptura con los estereotipos de la poesía romántica y con la idea patriarcal de feminidad, lo encontramos en los poemas “Nada sino mi voz” y “Simplemente” de Maruja Torres, en donde se invierte de manera explícita la lógica hombre-activo/mujer-pasiva:

Nada sino mi voz

Nada sino mi voz
puede librar tu azul
de los sombríos cálices,
ni devolverte el sol,
ni retornarte de enero las ventanas...

Nada sino mi voz
puede entregarte
sellado y puro el caos,
como al principio de tu ser:
Alfa y Omega intactos.

Nada sino mi voz
sujetándote al tiempo,
apegándote al tiempo,
como los frutos del verano
se apaga el sol.

Nada sino mi voz
en la que eres como nunca fuiste.
En que serás sin ser
y para siempre (Maruja Torres, cit. en: Urzúa y Adriasola 1963: 192-193).

Simplemente

Nada has hecho y te amo
simplemente porque existes,
porque estás frente a mí
como el sol o como el aire
o como Dios.

Nada has hecho:
simplemente ser.
Y todo empieza otra vez
como una música que hubiera cesado
y nuevamente fluyera.
Sí, todo está empezando.
El agua recobra sus mágicos
espejos
y el aire sus menudos abanicos
transparentes.

Y mi voz vuela a ser canto
solamente porque tú estás.
Porque tú eres.

Y el viento arroja su vieja máscara
de polvo y de tedio
y surge resplandeciente
el primer día del mundo,
porque todo empieza
otra vez y siempre
de ti y por ti (Maruja Torres, cit. en: Urzúa y Adriasola 1963: 194-195).

En ambos poemas “la voz” como imagen poética resulta fundamental, pues es su palabra la que otorga vida y atributos al hombre; ella lo crea y lo transforma en ideal. Maruja Torres es consciente de su poder y del regalo que le ofrece al amado: la trascendencia, “Nada sino mi voz/ en la que eres como nunca fuiste. /En que serás sin ser /y para siempre”. En este poema la hablante señala que el hombre amado no tiene que hacer nada más existir, ser materia prima para la creación. En este sentido, la poeta propone una metapoética, una declaración de conciencia autorial y de inversión de los roles tradicionales de género: hombre-sujeto/ mujer-objeto. Es más, en ambos poemas, la hablante se transforma en una especie de figura divina y omnipotente, capaz de crear por medio de su voz, en el primer poema es el hombre el que aparece como el objeto creado y en el segundo, la poeta crea nada menos que el mundo. En este ciclo vital el amado es la materia y el objetivo, pero es ella quien tiene el don o el poder de la creación. Así, la metáfora que

Huidobro implantara en el imaginario cultural chileno del poeta como pequeño dios²⁵⁴, aquí aparece trastocado y propone a la voz poética de la mujer como pequeña diosa.

La sexualidad, el deseo y el erotismo han sido explorados en la literatura de forma reiterada desde la antigüedad. No obstante, las mujeres han tenido una relación problemática y contradictoria con estos temas, no solo en la literatura, sino que en todos los aspectos de su existencia. Se ha esencializado a las mujeres desde sus cuerpos, su capacidad reproductiva ha sido vista como el eje central de las existencias femeninas y ha marcado de forma radical los diferentes roles que las mujeres cumplen en las sociedades patriarcales. Lo paradójico es que, a pesar de ser definidas como seres-cuerpo, se nos ha despojado de esos mismos cuerpos para nosotras mismas, o sea, para tareas que estén desvinculadas de la función reproductiva y para ejercer nuestra voluntad y nuestro derecho sobre ellos.

El reclamo de ese cuerpo usurpado ha sido históricamente una de las luchas más importantes de las mujeres como colectivo social y a nivel individuales. La poesía escrita por mujeres no ha sido ajena a este reclamo, que se inscribe en el más amplio del ser para sí, al que me he referido anteriormente. Nuestras necesidades, deseos y luchas, así como los pesares, las carencias y las injusticias sufridas, todo pasa materialmente por un cuerpo, un cuerpo situado y marcado por el género, la raza, la clase social, el contexto histórico, la religión, etc. (Haraway 1988, Braidotti 1994, Rich 1998). Las diferentes maneras en que las mujeres han reclamado ese lugar básico e imprescindible –puesto que si nuestros cuerpos son vistos como expropiables jamás seremos sujetos reconocidos como iguales-, han marcado transgresiones mayúsculas dentro de los sistemas culturales patriarcales en los que se han dado. Desde acciones como la negativa a usar *corset*²⁵⁵ o el uso de

²⁵⁴ Que el verso sea como una llave/ Que abra mil puertas./ Una hoja cae; algo pasa volando;/ Cuanto miren los ojos creado sea,/ Y el alma del oyente quede temblando./ Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;/ El adjetivo, cuando no da vida, mata,/ Estamos en el ciclo de los nervios,/ El músculo cuelga,/ Como recuerdo, en los museos;/ Mas no por eso tenemos menos fuerza:/ El vigor verdadero/ Reside en la cabeza./ Por qué catáis la rosa, ¡oh, Poetas!/ Hacedla florecer en el poema;/ Sólo para nosotros/ Viven todas las cosas bajo el Sol./ El Poeta es un pequeño Dios. (Huidobro, Vicente. "Arte Poética", 1916

²⁵⁵ "Más allá de la incomodidad y de los potenciales peligros de las crinolinas, las faldas y mangas ajustadas, la prenda de vestir que disciplinaba directa y gráficamente a las mujeres a su rol sumiso-masquista era el corsé. El uso del corsé con cordones fue casi universal en Inglaterra y América durante todo el siglo XIX. Fue diseñado para cambiar las configuraciones del cuerpo de las mujeres para acomodarse de forma más precisa al ideal femenino de cintura pequeña y silueta delicada. La función de este dispositivo era exagerar las diferencias anatómicas entre la corporalidad masculina y la femenina, al contraer la cintura y agrandar las caderas y el busto. También contraía el diafragma, obligando a las mujeres a respirar desde la parte superior del tórax; a partir de esto surge la imagen de la mujer con senos peculiarmente levantados, tan amorosamente descritos en novelas populares. El grado de debilidad física causada por el corsé dependía de la tensión con la que se ataba, que en muchos casos fue extrema, lo que provocaba constantes desmayos" Roberts, Helene E. "The exquisite slave: The role of clothes in the making of the Victorian woman." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2.3 (1977): 558. (traducción propia desde el original en inglés).

pantalón, hasta las luchas por el derecho al aborto, todas las reivindicaciones relacionadas con el reclamo sobre la autonomía en materia sexual, reproductiva o incluso corporal, como la práctica de ciertos oficios o deportes, han sido un escándalo, un shock social y han generado reacciones virulentas y violentas.

Cuando las mujeres reclaman su derecho a ser individuos, también exigen su derecho a tener un cuerpo y a que ese cuerpo sea realmente propio. Dentro de esta demanda se encuentra la posibilidad de ser sujetos deseantes, seres que piden ese cuerpo para el puro goce personal, desvinculado de las funciones reproductivas, y ya no objeto del deseo del hombre. Esta reivindicación trae aparejada la potencial objetualización sexual de los hombres por parte de las mujeres, lo que sin duda causa escándalo, pues su carga revolucionaria es tremenda. A partir de este punto, los hombres pierden el imperio absoluto del ser y malogran el derecho absoluto sobre el cuerpo de las mujeres, desde aquella lógica extraccionista tan intensamente ligada al patriarcado.

La poesía de las poetas de la Generación del 50 comienza tímidamente a hacer este reclamo, siempre, y como hemos visto anteriormente, en formas sutiles y enmascaradas detrás del uso de motivos clásicos, de mecanismos vanguardistas o de metáforas excesivamente refinadas, como en el caso del poema “Ola Nocturna” de Chela Reyes, en donde describe una relación sexual desde el comienzo al fin usando metáforas de la naturaleza, un recurso común entre las poetas de esta Generación:

Ola nocturna

Nace bajo mi piel tu ardiente noche
en el calor y la frescura unidas,
con la copa de luz amortiguada
y la radiante plenitud, erguida.
Una estrella no más viene rodando
hacia el seno del mar, desfallecida.

Crece bajo mi piel tu olor y sangre
como en el mar la vena submarina,
y como en él sus olas me levantan
hacia la eterna y gemidora sima.
Una noche no más nace llorando
de la risa del mar, enloquecida.

Muere bajo mi piel tu ardiente noche,
la estrella se derrama, el canto emigra,
mi corazón asciende hacia tu boca
y tu boca desciende hacia ese clima.
Una ola no más se doble y tiende
su cabeza en el mar desvanecida (Chela Reyes. cit en: Urzúa y Adriasola 1963:106).

Este poema propone un tipo de lenguaje en el que se manifiesta, como subraya Jorgelina Corbata, “un discurso simbólico y analógico cercano al mito (y al proceso onírico) que le sirve para expresar un inconsciente tan reprimido como su sexualidad” (2002: 24). Frente al mandato que condena a las mujeres “a la frigidez y al silencio” (Orujo 1989: 33), la poeta levanta su voz y muestra su interioridad, que se contradice con los roles sexuales tradicionales que, para Orujo, en el contexto latinoamericano, incluye la prohibición del deseo, pues el ideal femenino está ligado a un cierto tipo de pureza heredada de España. Castidad y pureza son dos elementos de gran relevancia en el aseguramiento de la pureza del linaje. La “virginidad y fidelidad femenina junto con el derecho de penada masculino, respecto a la servidumbre” (Corbata 2002: 24) son elementos fundamentales en la construcción del símbolo mariano, ideal absoluto de feminidad en Latinoamérica (Montesino 1990). Además,, este mismo ideal tiene asociadas tres etapas, en las que podría llegar a definirse el ciclo vital femenino: virginidad-pureza/maternidad/frigidez..Paradójicamente, este modelo, basado enteramente en la determinación biológica sexual y reproductiva, no hace otra cosa que negar el deseo femenino

En este sentido, el poema de Chela Reyes presenta características transgresoras, puesto que propone una mujer que experimente el erotismo y la sexualidad como goce, y su forma de expresarlo es, a falta de otros mecanismos o por mero pudor, a través de la metáfora natural. Las metáforas usadas por la autora articulan dos dimensiones: la primera es la relación entre mujer y naturaleza, y la segunda, la imagen del mar como elemento que adquiere connotaciones importantes en el contexto de la escritura de las mujeres y que puede leerse como un motivo que urde una genealogía. Gastón Bachelar, en su libro *El agua y los sueños* (1942, 2003), con respecto a la relación entre el agua y lo femenino indica que,

Cuando hayamos comprendido que, para el inconsciente, toda combinación de elementos materiales es un matrimonio, podremos darnos cuenta del carácter casi siempre femenino atribuido al agua por la imaginación ingenua y por la imaginación poética. Veremos también la profunda maternidad de las aguas. El agua hincha los gérmenes y hace surgir las fuentes. El agua es una materia que por todas partes vemos nacer y crecer. La fuente es un nacimiento irresistible, un nacimiento continuo. (p.27)

De igual forma, el mar puede leerse como símbolo de la libertad, de la inmensidad del mundo que se abre más allá de lo que los ojos alcanzan a ver; al tiempo que como una representación del peligro que esa libertad desbordada y salvaje contiene, que puede incluso traer la muerte. El mar es indómito, y así como puede ser calmo y una fuente de tranquilidad y placer, igualmente puede ser tremendamente violento. Estas características pueden ser suficientes para crear una plausible conexión entre el mar y la pasión sexual. Por

ello debemos aquí traer a colación la relación existente entre lo femenino y el agua, lo húmedo, lo fluctuante, lo cíclico.

Es enorme la cantidad de relaciones y lecturas que se pueden llegar a extraer de un texto que, en una primera lectura, pudiera resultar anodino e incluso cursi, pero lo cierto es que el poema de Chela Reyes funciona como eslabón en un proceso ininterrumpido, aunque no siempre constante, de reflexiones sobre la relación que las mujeres establecen con el mundo, con ellas mismas, con su cuerpo y su deseo, con los mandatos sociales, incluso con el amor. En el poema *Ola Nocturna* la hablante se asume como una sujeto deseante, y como Cixous nos dice de manera tan certera –especialmente para este caso–:

A partir de un hambre tan grande, puede nacer la fuerza de amar la vida, un modo de coger mi parte. De la fruta. Del gozo. Un modo de arriesgarme a decir lo que aún no estoy en condiciones de asegurar por mis propios medios. De abrirme camino más allá de mis límites, de obligarme a avanzar donde no hago pie, con el riesgo de hundirme. Un modo de comprometerme a pagar el precio. No sé exactamente a quien; no sé cómo despojarme suficientemente, llegar a ser simple como una manzana, justa como la bondad de una manzana. Mi inocencia es frágil, accidental, nerviosa. Dado que no sé de dónde procede, a cada instante espero verla desaparecer. Sobrecogida, retirada, castigada. No estoy bastante madura para la inocencia, o aún demasiado protegida, demasiado armada, demasiado defendida (1995: 122-123).

El amor, desde la perspectiva del deseo erótico y sexual, abre la posibilidad del amor a sí misma, al goce del que habla Cixoux, a reclamar esa “parte”, “esa fruta”. En este recorrido, poco a poco, más poetas van a arriesgarse a pagar el precio, listas para descubrir nuevas formas de expresar el deseo femenino, de ir más allá de los límites en abierto desafío a la autoridad patriarcal, a la moralidad cristiana y al lenguaje, que es necesario destruir y recomponer para nombrar sin miedo aquellas experiencias y lugares propio de lo femenino, sin vergüenza, sin tener que sumir una carga ni humillante ni punitiva.

Esta transformación se da lentamente durante la década de los 50 y la del 60, para llegar a la década de los 70, cuando aparecen poetas como Cecilia Vicuña, Bárbara Délano o Astrid Fugellie, quienes modifican completamente el registro con una poética cargada de imágenes explícitas, influenciadas por la literatura beat y por la cultura juvenil de aquellos años, que ya pregonaba la liberación sexual de las mujeres, así como la separación entre sexo y reproducción, amor y matrimonio.

Otro quiebre brusco vendrá en el año 73, esta vez no en dirección hacia la liberación, sino al contrario. Con la llegada del régimen militar la realidad se torna más compleja, y también la relación de las mujeres con el

cuerpo, el sexo y el deseo; a lo que se incorporan otros registros relacionados con el sexo o el amor, esta vez desde la violencia patriarcal institucional, temas como la distancia impuesta entre los amantes, las violaciones, las desapariciones la tortura, etc. Estas realidades tan difíciles de asimilar requieren de un nuevo sistema de significación y de una reflexión profunda para poder llegar a ser articuladas en el discurso, un proceso fundamental en la poesía de la de la Generación del 80, que, en este sentido, marca un antes y un después en la tradición de la literatura chilena.

Esta evolución, que comienza con poemas como el de Chela Reyes, que se encuentra en el límite entre la Generación de los 50 y la anterior, va marcando su desarrollo y se vuelve más atrevida con el paso de los años, como se puede leer en el poema *Marineros* de María Monvel:

Marineros

Cuando los veo venir,
blancos, erguidos, ligeros,
quisiera ser un momento
la novia de un marinero.

Dulce de verle ha de ser
desde de tan largo tiempo,
y al abrazarlo abrazar
continentes y hemisferios.

Agridulce deben ser
los besos del marinero,
salpicaduras de mar
en los labios entreabiertos.

Fruto de todos los climas,
el amor del marinero,
soleado del mejor sol
y oreado al mejor invierno.

Estrechar entre sus brazos
al que dirige los vientos
y, cuando quiere, los une
al carro de su velero.

El sol aclaró su tez
y destiño sus cabellos.
¡Oh, la delicia de amar
al más rubio marinero!
¡Oh, el sabor de continentes
que ha de haber entre sus besos,
y el olor a algas marinas
que ha de poseer su cuerpo!

Amantes de las sirenas

deben ser los marineros,
por eso llevan los ojos
teñidos de su misterio.

Un momento, nada más,
tocar sus cabellos rubios,
besar su boca agridulce
¡ser la novia de un marinero! (María Monvel²⁵⁶. cit en: Donoso 1974: 44-45).

Lo primero es notar la continuidad con el tema del mar, que como en el poema anterior es un símbolo que viene cargado de erotismo. Aquí, no obstante, encontramos un poema que utiliza un lenguaje mucho más directo y moderno, presentando a una hablante que abiertamente fantasea con el potencial erótico de un hombre no individualizado y desconocido. La fantasía no es romántica, ni idílica. La hablante del poema fantasea con una aventura sexual, con probar aquello que le parece exótico y atractivo, con tener un fugaz momento de pasión, “un momento, nada más”. El hombre, el marinero, se convierte en un estereotipo de hombre, no es un individuo particular, sino un tipo representado por ciertos fetiches de la hablante: el uniforme, la profesión, la procedencia étnica, el cabello rubio... Todos ellos son los factores que definen al objeto del deseo, que no necesita tener más que un nombre común: “marinero”. Tampoco requiere de una personalidad o de algún rasgo particular. El poema de Monvel nos pone frente a una operación de objetualización sexual y erótica del hombre, que es deseado no por ser, sino por aquello que representa en la fantasía femenina.

Ya entrando de lleno en la Generación del 50, nos encontramos con el poema *Somnolencia inaudita*, de Stella Díaz Varín, del que reproduzco solo un fragmento, dada su extensión.

Somnolencia inaudita (fragmento)

Has de saber
que el sacrificio de mi mundo triangular,
motivó la ira de los hombres,
mas, los dioses bendijeron mi osadía.
Ya lo sé que pulsaba mi lira en tus rodillas
y ardí de soles en tu boca,
y no fui feliz.
En la estructura gris de tus milenios
no existió la remota eucaristía,

²⁵⁶ María Monvel fue, junto con Gabriela Mistral, una de las poetisas chilenas de la primera mitad del siglo XX con mayor renombre en Latinoamérica. Murió en 1936, por lo que se la suele considerar anterior a la Generación del 50, aunque resulta difícil clasificarla, ya que publica una gran cantidad de obras desde muy temprana edad; por otro lado, su tono poético y el lenguaje que utiliza resultan más modernos, proponiendo una poética más avanzada que la de muchas de las poetisas de la generación posterior.

ni en el soberbio impulso de tu mano
radicaba mi dicha.

Anduve y fui a mis reinos interiores
para verificar mi pensamiento.
Mi planta, en el sarmiento y en la roca,
y en el pezón obscuro de la sombra
fue dormido
y tú ibas tras de mí, siguiéndome
y yo oía desde mí que me llamabas,
y sentía el cantar de las espigas en el campo de sol,
meciendo pájaros.
Mas, tú, ibas con tus lobos tras mi huella
mordiéndome en las sienes tus deseos
torvos, en el espasmo de tu sangre (Stella Díaz Varín cit en: Donoso: p.170).

Stella Díaz Varín nos presenta una rebeldía mayor, pues en este poema la voz poética ha provocado sexualmente al hombre, le ha permitido tocarla, besarla. Ella se ha entregado buscando satisfacer su propio deseo –erótico, sexual, de compañía, de adquirir nuevas experiencias–. Sin embargo, después de la prueba descubre que el hombre no le interesa, no le satisface, en su tacto “no radicaba” su dicha y, que a pesar de “arder como soles”, ella no fue feliz. La hablante descubre que ese hombre en particular no es la dicha, o que la compañía de los hombres no es suficiente para alcanzarla. Esta última hipótesis cobra sentido en los versos siguientes: “anduve y fui a mis reinos interiores/para verificar mi pensamiento”. Este poema tematiza la idea de la mujer que seduce al hombre, lo hace suyo y luego lo desecha, aunque sin la connotación de *femme fatale* o puta que tradicionalmente en la literatura de masculina tiene este tipo de comportamiento, como queda claramente reflejado en el anverso del mismo. “La Víbora” de Nicanor Parra, dedicado a Stella Díaz Varín, interpreta desde la visión masculina el comportamiento que tiene las mismas actitudes desenfadadas y sexualmente activas, que la hablante del poema.

Esta propuesta contradice de forma radical la concepción femenina ideal y tradicional, pues propone por un lado una sujeto femenina activa sexualmente, y por otro lado, a un hombre humillado que frente a su humillación reacciona acosando de forma insistente a la mujer, hasta el punto del patetismo. Esta última imagen es completamente nueva dentro de la poesía femenina chilena, pues presenta a un sujeto masculino antiromántico, denunciando un tipo de violencia machista. Ella lo ha provocado y humillado con el rechazo, pero, a pesar de ello, la hablante reconoce el gesto del acoso del hombre como violencia: “tú ibas con tus lobos tras mis huellas, /mordiéndome en las sienes tus deseos”.

En la poesía de Stella Díaz el reclamo por ser igual al hombre en todos los aspectos, tanto en la libertad sexual como en la libertad de escribir, de beber alcohol, de hablar, discutir sobre política y actuar de manera desenfadada, la libertad de no pertenecer a nadie y de que el ser y el parecer no fueran contradictorios ni opuestos, es una constante, así como también

lo fue en su vida. En este sentido, la poesía de esta excepcional siempre contiene trazas sexuales o eróticas que se usan de manera directa y explícita en los textos, algunas veces con ironía o humor, otras veces para reflejar las intensidades y las pasiones de las que la poeta no escapaba, ni por recato ni por censura; y muchas veces también como forma de ridiculizar el actuar masculino, dejando en evidencia su machismo.

Llegando al final de la Generación del 50, encontramos otra autora que rompe el molde por su desafío frente al conservadurismo sexual. Ximena Sepúlveda, con su libro *Yo pagana*, hace converger a la mujer y a la sacerdotisa que “desde el templo de su cuerpo, panteísta y armónico, clama por la vida y reclama el amor de un modo secreto y urgente” (Urzúa y Adriasola 1963: 221).

Yo pagana

Yo, pagana,
la que calza las sandalias de escándalo,
roja y ancha sandalia.
Yo, pagana,
la que viste túnica larga
voluptuosa, escarlata.
Yo, pagana,
la que unta sus párpados con humos
azules de la traspasada
Yo, pagana,
la que tiñe sus labios con los besos
maduros de las uvas moradas.
Yo, pagana,
la que ciñe a sus piernas
miradas codiciosas y presillas doradas.
Yo, pagana,
la que quiebra su cuerpo en el ritmo
castigado y rebelde de la danza.
Yo, pagana,
la que fabrica filtros amorosos
con las rosas azules de su jardín del alba.
Yo, pagana,
la que encadena al hombre
bajo el yugo triunfante de su planta.
Yo, pagana,
vendo mi cuerpo al diablo
por un alma (Ximena Sepúlveda. cit. en: Urzúa y Adriasola 1963: 221-222).

En el poema de Ximena Sepúlveda la relación tradicional entre un tú y yo queda casi anulada, el hombre, como en el poema “Marinero”, se vuelve genérico, pero ya no es un objeto de la fantasía de la hablante, sino un esclavo sumiso, rendido ante la potencia sexual de la mujer seductora, empoderada de su propia sexualidad. Una de las cosas que más resalta en este texto es el uso del Yo, reiterado y desafiante. Jorgelina

Corbata nos recuerda al respecto la reflexión de Sylvia Molloy en la antología *Women's writing in Latin America*: “¿qué dicen los textos de mujeres cuando dicen Yo?: y su secuela necesaria: ¿Qué representación de la mujer plantean estos textos y qué formas culturales rigen esa representación?” (2002:19). La respuesta a las preguntas que lanza Molloy es una de los grandes desafíos que los estudios literarios feministas tienen antes sí, pero me sirven como guía de lectura para el análisis que propongo. Las posibles respuestas, dan como resultado una serie de aseveraciones sobre la subjetividad femenina que valen de base a un constructo más complejo de poéticas, tópicos, sistematizaciones, sistemas de interpretación, etc.

A través del gesto autorial, de la toma de la palabra, hay una apropiación que las mujeres hacen de sí mismas, un reclamo de existencia; y no de una cualquiera, sino de aquella que caracteriza al sujeto autodeterminado. En ese sentido, el “Yo” de Sepúlveda es una manifestación de ese reclamo y, también, una declaración de presencia, un no necesitar autorización para ser ni para no ser: una mujer pura, virginal (encarnación de los valores cristianos), maternal o fiel esposa (una mujer para otros), sino una mujer pagana, conectada con la naturaleza y con su propio poder. Audre Lorde, casi tres décadas después, va a escribir el ensayo “Uses of Erotic: The Erotic Power”, en donde se describe, de manera certera, lo que podríamos intuir es el fondo transgresor y la propuesta del libro *Yo Pagana*:

El erotismo es un recurso de cada una de nosotras que yace en un plano profundamente espiritual y femenino, firmemente enraizado en el poder de nuestros sentimientos inexpressados o no reconocidos. Para perpetuarse a sí misma, cada opresión debe corromper o distorsionar las variadas fuentes de poder que en la cultura del oprimido pueden proveer energía para el cambio. Para las mujeres esto significa una supresión del erotismo entendido como una fuente de poder e información. Se nos ha hecho sospechar de este recurso. En las sociedades occidentales se le ha envilecido, abusado y devaluado. Por otra parte, se ha animado la superficialidad erótica como un signo de la inferioridad femenina [...] como mujeres, hemos llegado a desconfiar del poder que surge desde nuestro conocimiento más profundo e irracional, hemos sido advertidas en contra de este conocimiento nuestra vida entera por el mundo de los hombres [...] el erotismo es la medida entre el comienzo sentido de ser y el caos de nuestras emociones más fuertes, es una sensación de satisfacción interior la cual, una vez experimentada, ya sabemos a lo podemos aspirar (traducción propia desde el original: Lorde 1984: 53-54).

Ya a finales de la década de los 60, y a pesar de que la poesía de las mujeres durante este período resulta invisibilizada –como he intentado demostrar en el capítulo anterior– encontramos a algunas autoras que van a expresar una subjetividad que se aleja radicalmente de los estereotipos tradicionales. Cecilia Vicuña, en este sentido, representa la visión de una sujeto mujer moderna, emancipada, empoderada y consciente de los cambios que están surgiendo a nivel global, una sujeto que está dispuesta a romper con los códigos conservadores y a explorar profundamente una feminidad conectada con la sexualidad, con el cuerpo, con la naturaleza y con la comunidad.

Vicuña no solo va a ser rupturista en cuanto a las ideas que plasma en sus textos poéticos, sino también en sus planteamientos estéticos y políticos, incorporando en su obra diferentes disciplinas artísticas, e incluso las prácticas vitales –viajes, experimentación con drogas, el vestuario, las relaciones humanas²⁵⁷. De esta forma, el discurso poético trasciende al texto y se propone como praxis que abarca todas las dimensiones de la existencia. Su libro *Sabor a mí*, que por razones de índole institucional no fue publicado en Chile y que, posteriormente, en 1973 aparece en Inglaterra en edición bilingüe, propone una manera completamente nueva de concebir la poesía. El libro es en sí una experiencia, en la que se mezclan textos autobiográficos, artefactos, reproducciones de dibujos y pinturas, collages, consignas políticas, pequeños ensayos sobre las obras pictóricas de la propia artistas, etc. Como el título del libro sugiere, este experimento multidisciplinario y trasgenérico de Cecilia Vicuña intenta recrear una visión de mundo, una subjetividad que se relaciona profundamente con él y lo interpreta desde un Yo (femenino) particular. El libro en su conjunto crea un complejo autorretrato de la autora y, a la vez, propone un universo de significaciones que se retroalimentan mutuamente. El Yo que se despliega en *Sabor a mí* aparece como monumental, domina todos los espacios de la escritura, puesto que no solo presenta un sujeto de la enunciación que se posiciona en el centro de la poética desde su particular subjetividad, sino que también desarrolla una visión autorial, autoreflexiva y metapoética, en donde, junto con el ejercicio de la escritura se generan numerosos intentos de autointerpretación y comentarios sobre otros/as, etc. En este complejo universo-libro creado por Vicuña, el tema de amor y del erotismo no están ausentes. Uno de los poemas que de manera más explícita da cuenta de la relación entre un yo y un tú, desde la perspectiva romántica, es “El centro del mandala”:

El centro del mandala

Besarte no es una solución
Que me penetres y languetees
no es una solución
Mirarte ha llegado a ser más íntegro
que besarte
Un beso es poco para mí
Un coito es demasiado poco
Un coito no sabe contener ni expresar
ni satisfacer mi sentimiento de tí
La vida y la muerte se anudan
y desarman en tí
Cuando te veo es la feliz consumación
el dichoso encuentro de dos corrientes
de dos tiempos

²⁵⁷ Para más información sobre Cecilia Vicuña y el contexto de los años 60 en Chile, Véase: Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar: grupos literarios de la década del sesenta en Chile: entrevistas*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995. Pág. 145-188.

que vienen de distintos lugares
del cosmos
Es como en los paraderos de micros
en que muchas personas están paradas
y muchas micros viene
pero cada uno sube a su micro
Es por fin la perfección la comunión
el gozo de las corrientes que se han encontrado:
la micro y la persona. (Vicuña 1973: s/n).

En este poema, como sucede en otros de sus textos de corte romántico, encontramos que la idea del amor y del erotismo no están cruzados por el conflicto entre el sujeto y el objeto. La voz poética no construye la relación interpersonal a partir del antagonismo o una dualidad irreconciliable. El estatus de sujeto de la voz femenina autorial no necesita ninguna afirmación, pues se da por sentada. En relación con la carga erótica, lo que se refleja es un cierto antierotismo, una necesidad de trascender el mero contacto físico sexual, que se describe de manera banal a través de palabras como “coito” o “languetear²⁵⁸”. La hablante no idealiza el encuentro carnal con su amante, lo que se confirma en el uso de la “coito”, palabra tan directa, casi técnica y que vacía el acto sexual de cualquier romanticismo. Lo que la hablante de este poema desea, ya no es un encuentro sexual, o una relación romántica, sino la posibilidad de una fusión que sea capaz de superar la dimensión carnal o física, logrando un tipo de relación más profunda con el amante, un encuentro en donde son iguales, “dos corrientes”, dos energías. Pero, al continuar el poema, este ideal místico y trascendente se vuelve material y cotidiano. La hablante propone como metáfora de su ideal la imagen del paradero de micros (autobuses). Aquí hay un elemento que nos regresa a la dinámica de sujeto y objeto, hay una micro (objeto) y una persona que espera (sujeto), la micro es el recipiente que conduce al sujeto hasta su destino; es un recipiente, pero no es pasivo pues está en movimiento. El sujeto, por su parte, es quien decide a qué micro se sube, el sujeto escoge la micro, y no viceversa. El sujeto entra, penetra en el interior del recipiente que lo contiene y conduce. Una posible interpretación de la metáfora propuesta por Vicuña es que la mujer es la micro y el hombre la persona. Así, la relación sujeto-objeto queda restaurada, aunque, en este caso, es la persona la que está esperando, y es la micro la que está en movimiento, la que puede llevar a la persona a su destino. Si la micro no pasa, la persona no se mueve, es incapaz de avanzar. En ese sentido, ambas “corrientes” están en una relación de interdependientes, se necesitan mutuamente. Teniendo en cuenta esto, el nombre del poema toma relevancia en la dinámica de una relación armoniosa que integra y despliega significados, que intenta salir de la lógica binaria de los opuestos irreconciliables y en disputa. La

²⁵⁸ Forma chilena coloquial, y más bien vulgar, de lamer. Denota un acto poco cuidadoso asimilado con la forma en que lamen los animales.

relación que propone la metáfora de la micro es colaborativa se establece con el fin avanzar, de llegar a un destino, al que solo se puede arribar de manera conjunta.

De igual forma, en este libro, Cecilia Vicuña nos ofrece el texto-poema “Amada amiga”, que, sin llegar a ser sexual, es de un erotismo notable. A diferencia de lo que se ve en el poema anterior, en donde se banaliza la carnalidad sexual, aquí hay una sublimación del cuerpo de la amiga y de los gestos que realiza, que se traduce en experiencia sensual y en profundo deseo homoerótico. Tal vez, la relación con otra mujer despierta ese anhelo fantasioso presente en los poemas eróticos heterosexuales de las poetas de las generaciones anteriores. El objeto prohibido se torna excesivamente seductor, pues representa el deseo que no está del todo legalizado, que desafía el orden tradicional, que impone una relación entre iguales; aunque, paradójicamente, aquí sí vemos que hay objetualización, la otra es pasiva, pues no es tan siquiera consciente de que es parte de una relación intensa, apasionada. Esta relación de sujeto/objeto, que se vuelve a imponer, parece indicar que la relación entre idealización y objetualización, en este caso, confirma el vínculo perverso entre la sublimación del objeto del deseo y su carácter de inalcanzable o prohibido. Este poema, es el reflejo opuesto de *El centro del mándala*, donde la relación heterosexual es banalizada y requiere de una reformulación para alcanzar su poencial de idealidad y de real. El encuentro sexual con el hombre necesita ser trascendente para alcanzar una verdadera comunión entre signos equivalentes, “dos corrientes”.

Amiga mia (fragmento)

(...)

C. no sabe que yo lloraría un mes entero
por verla de nuevo sentada en mi cama
Ella no sabe que sueño con mirarla
y acariciarla sin que me vea
sin que descubra la adoración
que despierta en mí
Y mientras le echa dulce de camote al pan
parece que está jugando con cálices
y piedras sagradas
el modo en que levanta la mano
para llenar el cuchillo de mantequilla
es un gesto donde los mares fríos se solazan
Tiene oleajes y consecuencias
como una línea de radar
que se repite y agranda hasta el infinito
Es un gesto que nada
Y cuando se levanta la falta

para mostrarme el calzón plateado
veo grupos ondulantes de cadera
que repiten la redondez
y la perfección hasta alcanzar
una estridencia grande
Y así apenas tengo tiempo de persistir
y fijarme en cada uno de sus gestos
y anhelo que no se mueva demasiado
para alcanzar a vivir a respirar
a comer y dormir en esas planicies
Está tan oscuro el muslo
tan brillante el pelo
que parece que habla otro idioma
Lo que digo es tan torpe
que me duele el estómago
pero cómo voy a decir:

“Eres tan hermosa”
“Me alegro tanto
de que hayas llegado”
“me gusta que me hayas dado
la gracia de vivirte”... (Vicuña 1973: s/n).

No quiero incluir poemas del período de la dictadura y la posdictadura en esta sección, porque me parece que la perspectiva del goce en estos dos períodos —que abarcan casi cuatro generaciones de poetas— tiende a sugerir otro tipo de connotaciones relacionadas con el cuerpo, que exceden la del erotismo. A pesar de esto, en dicho lapsus temporal, continúan plantéandose complejas interacciones entre el objeto y el sujeto. En muchos de los poemas que se escriben durante y después de la dictadura, el cuerpo se torna un elemento central y adquiere una profundidad completamente nueva, que debe ser leída en el contexto en el que se desarrolla y en relación con otras prácticas discursivas desplegadas por las mujeres de la época. De este modo, el cuerpo ya no solo va a ser la materialización de una subjetividad individual, sino un cuerpo social, ya no solo un cuerpo sexuado, sino un cuerpo político, que no solo existe en el poema para el hacer presente el placer y el goce femenino, sino para relatar y asimilar el dolor y el sufrimiento.

Cierro esta sección dedicada al amor y al goce con una última reflexión sobre las poetas post-2000. Considero que podría decirse que la generación del 2000 fue la última generación posdictadura, especialmente por la manera en que se aborda el tema del cuerpo y del goce. Me parece que, en las poetas más jóvenes hay una síntesis interesante, pues sin abandonar la dimensión política del cuerpo se reapropian del goce y del erotismo como un elemento también político y transgresor, que, en muchos de los textos, indica la apertura a otros lugares, una nueva conciencia de sí que dialoga con otros discursos, con otras maneras de entender la sexualidad, con la crisis ecológica, con la tecnología, con las drogas, la música, las imágenes, la globalización, etc.. Se dibuja un modo de entender el cuerpo y el deseo, ya no desde la memoria o el luto,

sino desde un presente que se proyecta hacia futuros inciertos y turbulentos, siempre en crisis. En la poesía que se comienza a escribir a partir del 2010 hay un esbozo de corporalidad y un erotismo en abismo, eufórico, casi apocalíptico, pero de una fuerza y una intensidad que son innovadoras. En estas nuevas poéticas las mujeres aparecen encarnando otro tipo de referentes, abiertamente más empoderadas y autoconcientes. Esto se refleja en poemas como los de Begoña Ugalde, especialmente en sus libros: *Poemas sobre mi normalidad* (2018) y *La fiesta vacía* (2019).

7

El amor es suave y resbaladizo
rodea todo, envuelve todo
como la música brasilera y el líquido amniótico

8.

El amor es un haz de luz que logra atravesar
la superficie de una piscina cubierta de hojas.

9

El amor es un canto de ballena
que cruza los océanos sin que podamos oírlo.

10.

hacer el amor es realmente hacer el amor.

13.

Las orquídeas, el pan tibio
el orgasmo y el mar son para mí
pruebas suficientes del amor (2018: 62-67).

La fiesta vacía (fragmento)

Nos retratamos sin ropa
sobre un rascacielos
en ruinas
sentimos el viento correr
en todas las direcciones

La ciudad a nuestros pies
está fuera de sí
hace días que comenzó la fiesta
no se ha detenido nunca en realidad

Nos secamos con cuidado la cabeza
nos tomamos de las manos
sabemos desde niñas
bailar el precipicio
besar el filo de la roca
como orquídeas que crecen
y se ramifican en los abismos

Todos los paraísos
nos conviven adentro
hablamos con múltiples acentos
el idioma salvaje del orgasmo

Aferradas las unas a las otras
nos arrojamos
seguras de atravesar
la barrera del sonido

La caída dura el periodo
de la divagación
de un organismo
que no resiste otro golpe (2019: s/n).

En estos fragmentos, el objeto del deseo desaparece, al igual que la relación monógama entre el yo y el tú. Aquí, el amor y el erotismo son, en sí mismos, indeterminados, surgen de las más variadas fuentes, “lo envuelven todo”, se practican de manera colectiva, se funden con el entorno, con las ideas, en una especie de ritual comunitario donde la comunidad es el cosmos. El amor viaja por los mares, es una frecuencia, “un haz de luz”. En estos poemas parece que se ha alcanzado aquella conexión trascendente que deseaba Cecilia Vicuña. Los amantes son corrientes que se cruzan por momentos y se elevan en prácticas de un paganismo urbano, postapocalíptico –“nos retratamos sin ropa sobre un rascacielos en ruinas”. El amor y el erotismo en estos textos adquiere ese carácter ritual que, aunque contiene imágenes de una rapidez vertiginosa, absolutamente contemporánea, sigue teniendo reminiscencias que podemos de autoras anteriores. Como he señalado antes, Cecilia Vicuña es sin duda un referente, que puede verse reflejado en el uso del formato multidisciplinar, pues el libro *La fiesta vacía* es un libro que incorpora texto y fotografía. *Yo pagana*, de Ximena Sepúlveda, presenta ecos potentes que establecen ciertas trazas de continuidad, especialmente en el sentido de la ritualidad ligada al erotismo y a la energía femenina que desprende el texto, un pseudo aquelarre que se convoca para encontrar un sentido de comunidad y de éxtasis en el caos circundante. Por último, y sobre todo por el ritmo y el temple de la hablante, *La fiesta vacía* me remite poderosamente al poema “La danza” de Violeta Parra, que incluyo como cierre de esta sección:

La danza

A Rosario Ferré

y bailé ahogada
en el cetro azul
que flotaba entre las piernas de tu madre
y bailé en su vientre

señales ocultas que me anunciaban.

y bailé en la cuna
con un eclipse pendular
mientras los demás mecían para mí
un destino tranquilo
quemando hojas en la llovizna
de un cuarto siempre atrás.

Pero yo bailaba
entre las piernas de mi nana-redonda
de la nana-nupcial con senos de olor
a humo
yo bailaba atrapada en su delantal
y todos los olores del cilantro
brotaron en mis pies.

Ella me cantaba:
niña baila
porque bailando te desenredarás.

y bailé cuando el virgo rozó en el coral
titilante de mí
y bailé cuando la sangre me despertó:
niña ven, niña álzate
mujer no dejes de bailar.
Aunque te devuelvan a medianoche
por haber jugado sin las cartas de verdad
por haber sido incauta-ilegal.

Yo bailaba yo bailaba
cuando te enterramos abuelo
y hasta la primavera se
complació en acompañarte
ese 18 de septiembre mes
de mi nación.

y bailo cuando te beso
y los dos nos aclaramos en la
redondez del hueco generado.

Bailé en un salvaje cristal
cuando tú me decías
baílame que así te quiero ver
bailar.

Bailé en las camas de señores respetuosos como gallinas
y como se deleitaban en la contemplación
de su vagamente erguido instrumento
mientras yo iconoclasta bailaba ausente y desde lejos.

Bailé cuando me perseguían
en las noches de azar y amenaza
por las granadas como el ron que
no acertaron mi sed...

Bailé cuando me perseguía
los celos de esa mujer
que nada pudo
por quererlo todo
y también a ti...

Bailé en otoño encima de las hojas
violé las leyes del verano
y le bailé al océano delirante macabro y azul
bailé en invierno
aquí en el norte lejano
en una casa atorada por las buenas brujas...

Bailé ventanas, bailé hongos y caracolas
bailé en Conchalí
Aguasanta y Curacaví.

Bailé guitarras de nostalgias que nunca tuve
bailé pampa sin tamarugal
bailé a mi ciudad.

Bailé en busca de vegetales y canciones
en busca de arroz para sostener al mundo
en busca de un estacionamiento
en busca de leche y papel...

Bailé descalza nocturna y diurna
bailé palabras semánticas fónicas
dáctiles trocaicas
menudas y agudas

porque hoy yo bailo
y me alargo como una mesa redonda
donde los pies me aplauden al pasar
y hierven con ese baile parecido
al fin del mundo.

Porque si oyes el fin del mundo
¿quién podría dejar de bailar? (Violeta Parra. cit. en: Villegas 1985: 53-56).

5.2. El poema largo (tres poéticas del umbral)

“Impetuosa, desenfrenada, pertenece a la raza de lo indefinido. Se levanta, se acerca, se yergue, alcanza, cubre, lava una ribera. Sale para unirse a los repliegues más insignificantes del acantilado, ya es otra, volviéndose a levantar, lanzando alto la inmensidad a franjas de su cuerpo, se sucede, y recubre, descubre, pule, da brillo al cuerpo de piedra con suaves reflujos que no desertan, que regresan al no-origen sin límites, como si ella se acordara para regresar como nunca antes...”
(Cixous)(Cixous:1995:52)

En las páginas que siguen quisiera proponer una lectura comparada entre tres textos poéticos escritos por mujeres chilenas de diferentes generaciones: el *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral (Generación de 1912 o mundonovista), editado y publicado póstumamente en 1967²⁵⁹; el libro-poema *Carta de viaje*²⁶⁰ de Elvira Hernández (Generación del 80), publicado por primera vez en 1989; y *Río herido*²⁶¹, de la poeta chileno-mapuche Daniela Catrileo (Generación del 2000), que circuló durante años en distintas versiones en papel y en digital, editándose en su versión definitiva el año 2016. Estos tres libros pertenecen a lo que se ha llamado poema largo o extenso, subgénero que contiene en sí una serie de aspectos teóricos que han sido largamente problematizados por la crítica, especialmente por tratarse de un tipo de discurso híbrido y sumamente complejo y heterogéneo que se resiste a las generalizaciones. El análisis de los tres poemas propuestos desde esta perspectiva resulta especialmente productivo si tenemos en cuenta la tradición que vincula el poema

²⁵⁹ Las interpretaciones que surgen a partir del *Poema de Chile* de Gabriela Mistral están basadas en la primera edición de 1967, editada por Doris Dana, albacea de Mistral en 1967. Esta primera edición de Dana es diez años posterior a la muerte de Mistral y tiene como ciudad de origen Barcelona, marcando una vez más la “extranjería” de la obra de Mistral. Este primer trabajo fue la base de todas las futuras ediciones (Falabella 2003: 49). Pero lo cierto es, que, hasta el día de hoy, especialmente después de que se hiciera público el legado de la autora, existen versiones diferentes del texto, que incluyen otros poemas o cambian el orden de algunos de ellos, hay ediciones críticas recientes que incluyen las anotaciones de los manuscritos originales de la autora y que analizan correspondencia, archivos de audio y toda clase de registros en donde la autora se refiere a este proyecto de escritura. Estas nuevas ediciones han demostrado que la primera contiene “importantes errores”, por lo que hacer una lectura de este texto debe ser entendido como una propuesta limitada por su naturaleza de texto inconcluso y editado póstumamente, del cual existen al menos tres versiones oficiales. Para profundizar sobre este tema consultar: Falabella Luco, Soledad, and Bernardita Domange. “Poema de Chile, sus manuscritos y la valoración del legado de Gabriela Mistral.” *Estudios filológicos* 46 (2010): 43-57.

²⁶⁰ *Carta de Viaje aparece* publicado por primera vez en Buenos Aires, en el año 1989 bajo el sello editorial Último Reino; posteriormente, en 2013 el texto reaparece dentro del volumen *Actas Urbes*, editado por Guido Arroyo, por la editorial Alquimia. Este libro reúne parte de los libros y poemas sueltos que Elvira Hernández publicó durante años en revistas dispersas, en ediciones limitadas o en otros países, por lo que en su mayoría apenas fueron conocidos en Chile.

²⁶¹ El libro *Río Herido* fue presentado por primera vez en el año 2011 en el Taller Neruda, posteriormente es publicado en septiembre del 2013 por la editorial Libros del perro negro, en una edición precaria y desprolija; finalmente, en 2016 surge una edición más depurada y aumentada por Edícola. En este trabajo he utilizado el texto publicado originalmente en el año 2013 y una versión digital de la segunda edición cedida por la poeta, por lo tanto, en las citas no aparece el número de página.

largo al tópico del viaje, conexión que, a lo largo de la historia de la literatura, ha sido materializada en algunos ejemplos notables. Los tres poemas propuestos establecen la conexión entre el subgénero del poema largo y el viaje como motivo literario²⁶², que, en este caso, aporta unidad a los textos, como elemento estructurante que organiza el discurso. Por otro lado, el viaje –como motivo– contribuye con una serie de elementos que enriquecen la lectura y permiten cruces intertextuales con una enorme matriz cultural.

Los textos que propongo analiza, se inscriben dentro del género del poema largo y van a usar el motivo del viaje como eje central. En otras palabras, se ajustan a un formato de amplia tradición, que se puede rastrear hasta los más antiguos textos, no solo de occidente. En este sentido, una de las intenciones primeras de este ensayo es hacer una reflexión desde una perspectiva que incluya, entre otros aspectos, aquellos que marcan la presencia de una hablante lírica mujer, así como una conciencia autorial femenina, para, desde ese lugar-cuerpo-subjetividad, desplegar las complejidades y potencialidades que representa la apropiación de una tradición canonizada y que ha sido tradicionalmente masculina. La tradición del poema largo de viaje trae implícitamente asociada la figura del héroe que vive una vida de acción en el espacio del afuera, desconocido y por conquistar. El viaje en sí implica el desplazamiento, la movilidad, la actividad y la narración, pues es aquel que vuelve quien tiene la función simbólica de contar lo que ha visto y vivido a la comunidad, es quien revela un conocimiento que existe más allá de los límites restringidos de la tradición. En otras palabras, el viajero es el que amplía el universo de expectativas e imaginarios, el que reflexiona fuera de los límites de lo inmediato, pues ha adquirido una visión más amplia del mundo y se ha expuesto a situaciones que le han obligado a superar sus propias limitaciones. El viajero es, como señala Benjamín²⁶³ (1936, 1973), junto con el campesino, aquel que encarna al narrador por excelencia, la posición históricamente masculina.

Uno de los primeros aspectos que resulta interesante observar a la hora de trabajar un texto poético de formato largo escrito por una mujer es su carga intertextual. Las referencias o analogías que se pueden rastrear en estos textos y que aluden a la tradición literaria, cultural, histórica y social, diálogan desde una posición subordinada o de sujeto marginal. Esta inadecuación entre los códigos tradicionales y las sujetos de

²⁶² La literatura o narrativa de viajes ha sido estudiada tradicionalmente como un género o subgénero literario, sin embargo, en este caso, me parece más pertinente insertar los textos propuestos dentro del género del poema extenso y utilizar el “viaje” como motivo literario.

²⁶³ “«Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo», reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos. Pero con no menos placer se escucha al que honestamente se ganó su sustento, sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias. Si queremos que estos grupos se nos hagan presentes a través de sus representantes arcaicos, diríase que uno está encarnado por el marino mercante, y el otro por el campesino sedentario. De hecho, ambos estilos de vida han generado, en cierta medida, respectivas estirpes de narradores Benjamin, Walter. "El narrador." *Revista de Occidente* 129 (1973): 301-333.

la enunciación logra tensar el lenguaje, los motivos y los temas proponiendo su deconstrucción, y permitiendo así, el surgimiento de nuevos significados y sistemas de relaciones. Dentro de la genealogía de textos que se han considerado poemas extensos se pueden contar algunos de los títulos más influyentes de la poesía moderna²⁶⁴. En el caso de Chile, podemos encontrar, títulos de tanta repercusión como *Altazor* de Vicente Huidobro, *Canto general* de Pablo Neruda, *La nueva novela* (1977) de José Luis Martínez o *Anteparaíso* (1982) de Raúl Zurita.

Asimismo, el poema largo contiene, por el mismo hecho de su extensión, una complejidad interna que se expande en un sinfín de conexiones que exceden al texto e incluso el ámbito estrictamente literario. En este sentido, trabajar un corpus de poemas extensos (largos) escritos por mujeres chilenas de tres generaciones diferentes –Generación mundonovista o del 1912, Generación del 80 y Generación del 2000— me permite hacer una lectura de las formas en que se asumen y reapropian, desde una subjetividad femenina latinoamericana –doblemente marcada por el signo de la marginalidad— los códigos culturales de la tradición y del legado de la gran cultura occidental, así como determinar las significaciones que se construyen a través de las transgresiones o reelaboraciones de esos códigos desde matrices de sentido que han sido sistemáticamente negadas o invisibilizadas.

La lectura de estos tres poemas extensos de forma simultánea ilumina aspectos que van creando un diálogo o una acumulación de significados estructurados alrededor de ejes comunes. Uno de estos lo constituye la

²⁶⁴ Solo por mencionar algunos: *El Preludio* (Wordsworth, 1799-1850), *Canto a mí mismo* (W. Whitman, 1855), *Una tirada de dados* (Mallarmé, 1897), *Zone* (G. Apollinaire, 1913), *Oda marítima* (F. Pessoa, 1914), *El cementerio marino* (Paul Valéry, 1920), *La tierra baldía* (T. S. Eliot, 1922), *Poema del fin* (Marina Tsvetáieva, 1924), *Altazor* (1931), *The Cantos* (E. Pound, 1925-1970), *Más allá* (J. Guillén, 1936), *Poema sin héroe* (Anna Ajmátova, 1940-1962), *Canto a un dios mineral* (Jorge Cuesta, 1942), *Elegías de Cuatro cuartetos* (T. S. Eliot, 1944), *Alturas del Macchu Picchu* (Pablo Neruda, 1946), *Espacio* (Juan Ramón Jiménez, 1941-1954), *Lamentación de Dido* (R. Castellanos, 1955), *Aullido* (Allen Ginsberg, 1956), *Piedra de sol* (Octavio Paz, 1957), *Metropolitano* (Carlos Barral, 1957), *Las cenizas de Gramsci* (P. P. Pasolini, 1960), *Briggflatts* (Basil Bunting, 1965), *La piedra absoluta* (M. Adán, 1966), *Anagnórisis* (Tomás Segovia, 1967), *Notas para la ficción suprema* (W. Stevens), *Tres poemas*, *Autorretrato en espejo convexo*, *Una ola* (John Ashbery, 1972-1975-1981), *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (Jaime Sabines, 1973), *Descripción de la mentira* (Antonio Gamoneda, 1977), *Galaxias* (Haroldo de Campos, 1984), *Blanco en lo blanco* (E. de Andrade, 1984), *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley, 1986), *Cántico cósmico* (E. Cardenal, 1989), *Omeros* (Derek Walcott, 1990), *Del natural* (W. G. Sebald, 1995), *Los neochilenos* (R. Bolaño, 1998), *El libro, tras la duna* (Andrés Sánchez Robayna, 2002), *a Platón* (C. Maillard, 2004), *El carrito de Eneas* (D. Samoilovich, 2005), *El río de agua* (Á. García, 2005), *Tiempo* (V. L. Mora, 2008), *El Sur* (M. Kurek, 2010), *Han vingut uns amics* (T. Marí, 2010), *Icaria* (J. M. Rodríguez Tobal, 2010), *Rapsodia* (P. Gimferrer, 2011), *Elegía en Portbou* (A. Crespo Massieu, 2011), *Entreguerras* (J. M. Caballero Bonald, 2012), *Vrata neprovrata* (B. A. Novak, 2014), *Camp de Mar* (A. Jaume, 2014), *Nu)n(ca* (L. Amara, 2015), *En mi pradera* (F. Boyer, 2015)... Todos los títulos aparecen mencionados en el artículo: Rastrollo Torres, Juan José. "La genericidad del poema extenso moderno: hacia una clasificación de sus modos de expresión. *Castilla. Estudios de Literatura*, 7 (2016).

presencia de una voz lírica femenina racializada, que se desplaza a través del territorio geográfico, histórico; al tiempo que subjetivo, creando un puente entre la experiencia personal y la colectiva. A partir del análisis, veremos que en los tres poemas el motivo del viaje resulta central y funciona como estructura que da unidad, que tiene una profunda resonancia dentro de los distintos universos propuestos, pues este,, como motivo literario, trae aparejado una enorme carga simbólica y cultural que las poetas no desconocen y que utilizan como punto de fuga.

Todos los aspectos mencionados resultan tremendamente productivos a la hora de pensar una poética femenina chilena, ya que proponen una serie de lecturas que conectan con una visión de mundo que ha sido raramente analizada y que hace patente a una sujeto femenina mestiza. Si bien, el mestizaje ha sido una preocupación de los estudios latinoamericanos, y es en lo factico una realidad que esta presente de manera casi transversal en la constitución demográfica del país y el continente, se invisibiliza dentro de las discursividades identitarias, tanto históricas como artísticas, más todavía cuando se le cruza con el componente de género. Sin embargo, al revisar las escrituras literarias de las mujeres del continente es fácil detectar que el mestizaje y la problemática etnico-cultural está ampliamente presente. En los poemas que he seleccionado, esta realidad aparece como tema central y se hace presente con una enorme diversidad de matices. Los textos proponen hablantes que articulan su experiencia desde una conciencia racial, histórica y de género. De esta forma, encontramos voces que frente a la imposibilidad de encontrar un lugar-territorio, en el que su diferencia es reconocida, construyen espacios utópicos²⁶⁵ a través del lenguaje, territorios que las voces poéticas van creando al tiempo que los recorren y habitan, Falabella lo ha descrito de la siguiente manera:

Poema de Chile de Gabriela Mistral surge a partir de la necesidad de el 'lidiar creativamente con su condición de desplazad[a]' de curar la herida generada por un desplazamiento físico fuera de las fronteras personales y nacionales. Este desplazamiento implica enfrentarse a complejos movimientos de reconstitución de la identidad del sujeto, cuya "única casa" en este estado de diáspora, se convierte en la escritura (Falabella 1996: 94).

Este territorio se compone de la confluencia orgánica entre aspectos contradictorios que conviven dentro de la propia sujeto y que encarnan el conflicto de su condición marginalizada, siendo receptáculo o superficie de

²⁶⁵ "Hay pues países sin lugar alguno e historias sin cronología. Ciudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, simplemente porque no pertenecen a ningún espacio. No cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos planetas fueron concebidos en la cabeza de los hombres, o a decir verdad en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o bien en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; me refiero, en suma, a la dulzura de las utopías." Foucault, M. "Topologías: Utopías y heterotopías y El cuerpo utópico. (dos conferencias radiofónicas)" (1966: 2).

inscripción de la historia y la memoria, tanto personal como la de aquellos/aquellas sin voz, o como han sugerido en un trabajo más reciente Falabella y Domange, “el elemento de la identidad de género, vinculado con aquello que es menor y está desplazado, una ‘clase un poco plebeya o tercerona’, que legitima a partir de una razón ‘atrabililaria’ y ‘loca’, como suelen ser las razones de mujeres” (2010: 53).

5.2.1 El poema largo: breve genealogía y tipificación.

Para intentar generar una definición de “poema extenso” es preciso reconocer dos características esenciales: la primera es, aunque suene redundante, su extensión; y la segunda, su carácter “moderno”. Ambas cualidades resultan importantes, no por el hecho de ser definitorias, sino por el contrario, por hacer patente la dificultad de caracterización. En el primero de los casos, un asunto crucial es asumir que la cuestión relativa a la extensión tiene una influencia decisiva en la configuración del texto y en los diferentes aspectos que lo determinan, tanto temáticos como formales. Por ejemplo, el haikú no es solo un tipo de poema de brevísima extensión, sino que es un poema que representa lo efímero, lo breve y lo mínimo, en tanto manifestación de un visión de mundo, una concepción de belleza y una filosofía vital²⁶⁶. Así, la extensión del poema aparece como inseparable del sentido profundo que el texto intenta reflejar temáticamente, forma y fondo componen una unidad irreductible.

De la misma manera, el poema extenso es un tipo de texto en que la extensión es también un reflejo de su intención, pero ¿qué intención? Paradójicamente, el mismo hecho de contener muchos versos, de decir muchas cosas, hace que la intención se torne más ambigua, más compleja, incluso inaprehensible (Kamboureli 1991). Pero volviendo a la extensión en cuanto a materialidad, lo cierto es que, a diferencia de otros formatos en donde la extensión es concreta, como en el ejemplo del haikú, para el poema extenso no existe una norma que determinar su límite. Octavio Paz se pregunta en su ensayo *Cantar y contar: sobre el poema extenso*, “¿qué tan largo debe ser un poema para ser considerado como un poema extenso? ¿Cuántas

²⁶⁶ “[...] lo definitorio del haiku es su contenido y su intención. En palabras de Vicente Haya (2007: 92), el haiku es «un modo poético de hacerse con los instantes». Es muy celebrada la definición que dio Bashoo, compositor de haikus por excelencia: «lo que ocurre aquí y ahora». El haiku es un *hic et nunc* poético, aunque Asiain matice que «lo que nos ocurre aquí y ahora también son recuerdos y la imaginación». En este sentido podemos señalar una diferencia entre la opinión de Haya y del estudioso mexicano. Vicente Haya afirma que «el haiku debe ocurrir ante el poeta. No puede ser imaginado ni elaborado en abstracto; el haiku no es elucubración, no es arquitectura de la mente humana. Solo pretende plasmar la existencia tal como es para transmitir así su misterio sin tener que explicarlo». Roca Blaya, Alberto. "breve introducción al haiku como forma poética". Academia.edu. Web. 03 may. 2019. https://www.academia.edu/16356678/Breve_introducci%C3%B3n_al_haiku_como_forma_po%C3%A9tica

líneas?” (1986: 12), e intenta ofrecer una respuesta:

Extenso o corto son términos relativos, variables. El número de versos no es un criterio: un poema largo para un japonés es un poema corto para un hindú; un poema largo para un hombre del siglo XX es un poema corto para un hombre de la Edad Barroca. Hay que buscar otros elementos de definición. Valery dijo que el poema es el desarrollo de una exclamación. Fórmula lúcida pero que, a su vez, necesita desarrollarse. En el poema corto el fin y el principio se confunden: apenas sí hay desarrollo. En el poema de extensión media sí son discernibles el principio y el fin; al mismo tiempo, aunque distintos, cada uno con su fisonomía propia, son inseparables. Leemos los poemas de mediana extensión de la primera a la última línea, no solo el principio o solo el fin. No podemos aislar las partes. En el poema largo las partes tampoco tienen completa existencia autónoma pero cada una existe como parte independiente. No podemos leer una parte aislada de un poema de extensión media porque esa parte no tiene sentido en sí misma; en cambio, en el poema extenso cada parte tiene vida propia. (Paz 1986: 12.).

Se puede deducir de este párrafo que para Paz el poema extenso es una composición de partes independientes, relacionadas entre sí por un sentido de conjunto o de unidad de la que participan sin perder su autonomía. Esta idea queda reforzada al contrastarla con las palabras de Rastrollo, quien señala que, “una serie de poemas breves seguidos de notables silencios podría ser leído como un solo poema extenso” (Rastrollo 2016: 585). Así, la extensión presenta una serie de interrogantes, como por ejemplo, si la temporalidad interna del poema es relevante, si la unidad entre los fragmentos que componen el texto es lo que lo define, y, si es así, cómo es posible establecer de manera objetiva si un texto tiene o no unidad interna, etc.

En relación con los textos que he propuesto analizar sería difícil argumentar que existe una dimensión o estructura estándar, puesto que cada uno difiere de manera bastante sustantiva de los demás. El *Poema de Chile* es un libro compuesto por 87 poemas individuales de diferente longitud, cada uno con su propio título, y que funcionan como textos independientes que pueden ser leídos de forma aislada, a esto habría que sumar el hecho de que la composición del libro no fue realizada por la autora —al ser un libro editado y publicado póstumamente—. El orden en que se presentan los poemas y el criterio de inclusión y exclusión de ciertos textos fue decidido por quienes han sido encargados de las ediciones sucesivas. Así, vemos que la estructura interna del texto no corresponde a la voluntad explícita de la autora, lo que confiere una complejidad aún mayor, pues al tener varias versiones con diferentes extensiones y organizaciones, con más o menos elementos paratextuales, y sobre todo, sin contar con un original, nos encontramos con un texto que está en una constante reescritura o que sigue expandiendo sus posibles interpretaciones y alcances. En

este caso podríamos hablar, ya no de un poema extenso, sino de un poema extensivo e incluso infinito²⁶⁷. Por otro lado, a pesar de las dificultades indicadas, el texto cuenta con una unidad interna que, como menciono al comienzo, está dada por la estructura del viaje de norte a sur a través del Reino de Chile²⁶⁸ y, por la presencia del yo lírico, que se identifica claramente con una construcción ficcional de la propia autora.

Carta de Viaje no posee la misma extensión que *Poema de Chile*, es un texto considerablemente más corto, pero al igual que este último, tiene como motivo eje el viaje. En el caso del poema de Hernández, se toma como referente literario a *La Odisea*. El intertexto se hace evidente en la dedicatoria al comienzo del libro: “Para Arturo Atilio, mi padre y mi odisea. Para Arturo, mi hermano quien viene de vuelta de su viaje forzado y de su misión”. En esta dedicatoria hay un par de elementos que marcan, ya desde el comienzo, una vuelta de tuerca con respecto al modelo clásico y que refuerzan una idea: la historia de la humanidad como viaje heroico fracasado. Lo primero que salta a la vista es que la “odisea” de Elvira Hernández es una que se escribe con minúscula, es un sustantivo común, lo que indica que indica una experiencia de carácter general.

Asimismo, la minúscula también denota que su “odisea” no es la gran historia del héroe, sino la historia de los vencidos, de los pequeños, de los insignificantes, de aquellos que quedaron rezagados. Además, esta es la “odisea” de ella, de una mujer, por lo que este viaje es doblemente antiépico, antiheroico, y desde el comienzo, un viaje que no termina con el retorno que restaura el orden. Esta interpretación puede sostenerse al leer el poema, donde abundan las menciones a los viajes y viajeros de la historia, la mayoría de ellos perdidos, muertos o desterrados, creando una cartografía de un gran naufragio que se reactualiza desde los primeros hombres que cruzaron el estrecho de Bering a los desaparecidos, exiliados y retornados de la dictadura chilena: “No vuelvo a cruzar el Estrecho de Bering para darla la mano a nadie. /En esa blanca torta boreal no encontraran la huella de mis extremidades. /No intento una plusmarca con las ruedecitas de mi trasero. /No soy el Cápitán Avalos. / No soy el Tiburón Contreras. /Soy la lengua ampollada por la /electricidad (Elvira Hernández 2013: 66).

Por último, el poema *Río herido*, texto que por su organización y longitud se asemeja al *Poema de Chile*, establece un tipo de unidad temática que funciona como puente o síntesis entre el poema de Mistral y *Carta*

²⁶⁷ “su elaboración contiene una gran cantidad de tiempo: es una “obra en marcha” que nunca termina, ya que su autora la reescribe continuamente. En efecto, Mistral comienza a elaborar esta obra al salir de Chile en 1922 y la deja inconclusa al morir. Sabemos por los manuscritos y varios testimonios que la autora le dedica a este libro intensamente sus últimos años, presintiendo su muerte. En la medida que van pasando los años, cada poema fue registrando múltiples reescrituras y muchos quedaron sin terminar” (Falabella y Domague 2010: 45).

²⁶⁸ Se trata de una estructura alegórica y de contigüidad, esto es, de poemas encadenados, donde cada poema es un eslabón hilvanado por la geografía del territorio de norte a sur (Falabella 2003: 77 y 81).

de Viaje. El viaje, al igual que en estos dos textos, es el motivo marca el itinerario poético, pero este no es líneal como en el caso de Mistral, sino que intercala distintos planos que se superponen. En este sentido, la imagen gravitante alrededor de la que se construye la narración es la del río, que funciona como frontera que separa los distintos espacios por los que transita la conciencia de la hablante –temporales (pasado y presente) y geográficos (ciudad y naturaleza)–.

Por supuesto, esto representa una simplificación de aquellos elementos que constituyen los tres poemas como conjuntos o unidades de sentido, en otras palabras, como poemas extensos. Pero son ideas que sirven para ilustrar la forma en que la extensión de los poemas representa un punto determinante a la hora de pensarlos, ya que cuando hablamos de extensión también, necesariamente, debemos considerar el sentido de unidad, y por ende, la composición, como si se tratara de una sinfonía.

El otro aspecto que ha sido clave a la hora de definir este subgénero es su carácter moderno. Según Rastrollo, los textos modernos son aquellos que representan “un conjunto de nuevos valores y actitudes presentes en la creación estética desde el Renacimiento alemán hasta nuestros días” (2016: 584). Entre estos el autor identifica la fragmentariedad, el caos y la propia crisis de la identidad, todas ellas características que definen las distintas caras del sujeto contemporáneo. Rastrollo, además, aclara que existe un tipo de poema extenso clásico “eminente narrativo y sin una presencia explícita del yo” (*Ibid*) como *Soledades* de Góngora o *Primer sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz. Pero más allá de los valores que representa el poema extenso, algo que lo define como inherentemente moderno es su inadecuación a los géneros tradicionales, y a la vez, la hibridez genérica que contiene. Al respecto, Kamboureli explica que:

el poema largo ha sido leído como lírica, épica, como discurso narrativo, como postmoderno, pero esas lecturas, aunque parcialmente promovidas por los mismos poemas largos, son malas lecturas basadas en la falacia genérica que impone que un texto literario, no importa que tan complejo sea, tiende a privilegiar un género por sobre los demás de los cuales puede pedir prestado algunos elementos. El poema largo no puede ser leído como si fuera una pieza lírica extendida, una épica rara –rara por los tiempos antiheroicos en los que vivimos– o como si fuera un poema narrativo; puede compartir las tonalidades emotivas de la lírica, pero no comparte la brevedad de la lírica; puede compartir la intención de cantar los problemas y ansiedades de una nación, pero lo hace en formas en el ethos heroico aparece parodiado. Y cuando trata de contar una historia se va por las ramas y termina contando la historia del contar” (Traducción propia desde el original en inglés. Kamboureli 1991: xiii – xiv).

Las palabras de Kamboureli toman aún más sentido cuando las contrastamos con las especificaciones que hace Gerard Genett, para el teórico los temas relacionados con la colectividad son contenidos propios de épica. La individualidad y los conflictos interiores corresponden a la lírica, y los conflictos y choques entre

personas pertenecerían al género dramático (1988). Teniendo en cuenta esta clasificación es posible observar que estos tres criterios se cumplen a cabalidad dentro de los poemas largos que propongo analizar, puesto que, incluyen tanto la dimensión colectiva, asociada de manera bastante contundente a un territorio particular, como un componente individual, subjetivo, emocional y autoreflexivo.

Por otro lado, especialmente en el *Poema de Chile*, se presentan situaciones de diálogo entre personajes con un fuerte componente drámatico. Siguiendo, o más bien ampliando, la línea de la dimensión transtextual del poema largo, cabe también mencionar que, en el caso de los poemas comentados, junto a los géneros que recogen Kamboureli y Genett, habría que agregar otros, como, por ejemplo: géneros referenciales como la epístola y la crónica, a lo que podemos añadir ciertos tipos de discursos de carácter litúrgico que también tienen presencia en los textos.

Así, es posible establecer que existen elementos suficientes para considerar que el poema largo posee una serie de características que lo identifican como moderno, e incluso postmoderno. Su carácter inclasificable e híbrido es uno de sus aspectos más representativos. De igual forma, hay otra serie de elementos que se dan de forma consistente en muchos de los poemas largos. Rastrollo (2016) hace una detallada sistematización de ellos:

- a) El lírismo en el amplio sentido hamburgueriano, es decir, como una combinación de emoción, reflexión y autoreferencialidad. El poema largo tiene una estructura poética en la que el texto se dispone en versos o estrofas, verso libre, mezcla de verso y prosa, o como poema en prosa.
- b) Su asociación a la modernidad literaria. Esto se evidencia sobre todo en su cuestionamiento del sujeto poético y en la pulsión del poeta por representar una visión fragmentaria y subjetiva de la realidad.
- c) La narratividad de un itinerario geográfico o espiritual ha sido un elemento de gran productividad en este modelo discursivo. Uno de los lugares comunes del poema extenso es el de contar la vida como un viaje, o como la errancia de la memoria del poeta que al final del camino da cuenta de su existencia.
- d) Polifonía textual, hibridación y discursividad transtextual: la libertad compositiva de la modernidad da al autor la oportunidad de transitar entre aspectos dialécticos y discursivos de distinta naturaleza. De esta forma se da cabida a materiales textuales y visuales que enlazan mundos, culturas y épocas alejadas entre sí.
- e) La fragmentariedad, como visión poliédrica y granular de la experiencia poética, corresponde al principio compositivo de poema largo, con una voluntad constructiva de unidad determinada por el tono y el hilo temático, diegético o expresivo comunes en el texto.
- f) El poema como análogo de la realidad física: algunos detalles de contenido y elementos temáticos son

referenciales a una idea de tiempo dilatado y espacio físico totalizante. El río, el círculo, el viaje, la inmensidad (dunas, océanos, la ciudad mostruosa), las ruinas, las olas, las praderas, el desierto, las galaxias, el archipiélago, el puente o la piedra son elementos que hacen referencia a una realidad física, pero a la vez son imágenes que contienen al texto o dan forma material y aprehensible al concepto bajo el cual el texto ha sido creado.

- g) Estructura circular o espiral, de esta manera el texto se manifiesta como flujo y reflujo del pensamiento del poeta, en muchos de los poemas largos modernos subyace una concepción cíclica del tiempo, que, en Latinoamérica, se conecta con las cosmovisiones de las culturas prehispánicas y en Europa con el mito del eterno retorno.
- h) La libertad creativa. Una de las características ya destacadas del poema largo es su falta de adaptación a la taxonomía tradicional. Como todo género moderno y discurso híbrido es versátil, se resiste a las definiciones y clasificaciones, es variado y suprime los límites (Rastrollo 2016).

Hago referencia a estas características porque son posibles de identificar, prácticamente, en su totalidad, en los textos propuestos para el análisis, lo que demuestra que estos poemas se inscriben, sin lugar a dudas, dentro de la tipología del poema largo, insertándose en la tradición literaria asociada a esta forma discursiva, a pesar de no ser incluidos en los listados de poemas largos considerados por el canon. Digo esto último porque sorprende que el *Poema de Chile* no sea mencionado en el ensayo de Rastrollo, cuando ha incluido *Canto general* (1950), *Altazor* (1931) y *Los neochilenos* (2007)²⁶⁹, entre los chilenos, así como *Piedra de sol* (1957) y otros ejemplos de la tradición latinoamericana.

²⁶⁹ Texto poético de Roberto Bolaño que se publica originalmente como parte del libro *Tres*. Barcelona, Acantilado, 2007.

5.2.2 La poesía es la travesía

El viaje es un término inclusivo que abarca un amplio rango de prácticas, más o menos voluntarias, de dejar la “casa” para ir a “otro” lugar. Este desplazamiento tiene el propósito de una ganancia –material, espiritual o científica- e involucra la obtención de un conocimiento o la vivencia de una experiencia (excitante, edificante, placentera, expansiva, de extrañamiento) (Clifford 1997: 66).

El *Poema de Chile*, como ya antes he señalado, fue publicado póstumamente e incluye, en su primera edición, 87 poemas que “cobran su verdadero sentido dentro de una estructura narrativa del viaje de una almita/fantasma que junto con un niño recorre el país de norte a sur, creando a su vez un espacio geográfico imaginario, espejo fantasmagórico del paisaje de Chile” (Falabella 1997: 85). Soledad Falabella, en otro de sus textos críticos dedicados a esta obra, la describe de la siguiente manera:

En el *Poema de Chile* Mistral narra cómo su fantasma vuelto una *mama*, esto es una madre “postiza” y desposeída, recoge a un niño atacameño, que educa y “salva” tanto material, cultural como espiritualmente. Recorren juntos la geografía, fauna y sociedad chilena a través de una poesía íntima, poblada de recuerdos de infancia, diálogos pícaros y giros populares, todo ello sin dejar de lado un importante contenido crítico, ético y social (1994:13).

Con respecto a la manera en que el viaje adquiere significación en el texto, Carrasco va a puntualizar que, “la estructura del viaje es formalmente análoga en el mito griego y en el poema mistraliano, pues en los dos casos, se trata de un doble proceso DESCENSO-ASCENSO; sin embargo, la significación de los dos viajes es diferente, puesto que el *Poema de Chile* asume sólo parcialmente la estructura del mito o se invierte” (1977: 35). Esta inversión de la que habla, para Carrasco vendría dada porque en el mito es un ser material el que desciende al reino de lo inmaterial –de la muerte, al misterio–; sin embargo, en el poema mistraliano es una fantasmagoría/espíritu/entidad inmaterial quien desciende al mundo material.

De esta forma, el viaje mistraliano no es un simple viaje, sino que una peregrinación que tiene un objetivo ritual –la última voluntad–, puesto que “Gabriela, protagonista y hablante de *Poema de Chile*, no es una persona viva, sino una mujer muerta que ha venido a recorrer por última vez su tierra” (1977: 29). La interpretación de Carrasco resulta bien articulada y se sostiene en las marcas textuales del poema mismo, así como en las muchas lecturas que se han hecho de la obra de Gabriela Mistral desde la óptica del discurso religioso. Pero, ¿no sería posible hacer una lectura diferente y no necesariamente contradictoria con la idea

de que la hablante es un ser inmaterial que se autodefine como fantasma en varias partes del texto?. Dejando a un lado la búsqueda de marcas textuales explícitas en el texto, llama profundamente la atención el tono de los poemas y la forma en que, no solo la hablante aparece cargada de una aura sobrenatural, sino también toda la realidad que la rodea. Al leer el poema y en especial las descripciones que se hacen de los espacios, queda la sensación de que la hablante estuviera recorriendo un Chile irreal, ahistórico y de una materialidad ambigua, un Chile mítico, el doble espiritual del real, un paisaje en donde, personas, animales y lugares son portadores de mensajes, presencias encarnadas de las divinidades de la tierra, espíritus y ánimas, seres mitológicos, lugares sagrados. El Chile del *Poema de Chile* es uno espectral, en donde el tiempo histórico se entremezcla con el tiempo ritual y circular. Es un Chile que parece creado por el anhelo, la nostalgia y la memoria, que se materializa en el lenguaje, pues como postula Cyrulnik “el hombre habita un no-lugar creado por representaciones apenas perceptibles y es capaz de habitar ese no-lugar a través de la narración de relatos, que hacen de ese no-lugar un espacio utópico lleno de encantos que le seducen” (traducción propia desde el original en francés. 1997: 208). En este sentido, el poema como construcción de la realidad utópica materializa ese mundo de representaciones que viven en la memoria, la fantasía o el deseo, que se proyectan o desplazan en forma de fantasmagoría con el objetivo de permitirle a la hablante cumplir una tarea o una añoranza que ella misma expresa en el poema:

Yo bajé para salvar
a mi niño atacameño
y por andarme la Gea
que me crió contra el pecho
y acordarme, volteándola,
su trinidad de elementos.
Sentí el aire, palpé el agua
y la Tierra.
Y ya regreso" (1967:143).

En cuanto a lo formal, el *Poema de Chile* es tremendamente rico y complejo. El texto tiene fuerte componente híbrido y, como señala Falabella en la cita anterior, se pueden encontrar registros que combinan un marcado lirismo con un registro más coloquial, propio de la literatura oral:

En arribando a Coquimbo
se acaba el Padre-desierto,
queda atrás como el dolor
que nos mordió mucho tiempo,

queda con nuestros hermanos
que en prueba lo recibieron
y que después ya lo amaron
como ama sin ver el ciego ("Atacama" 1967: 21).

También vamos a encontrar cierta estructura narrativa, donde se reconocen personajes y situaciones a los que, en ciertos momentos, se les otorga voz propia o con los que se establece un diálogo, lo que, en ocasiones, hace que el texto se nos presente como una pieza dramática:

-Mamá, yo nunca lo he visto
¿Será que no anda el Desierto?
¿Será que al indio no quiere?

-Para qué lo quieres ver
si te repasa en el viento.

-Mamá, tendrá no más que alas
y que se ve sólo en sueños
o no le gustan los indios,
o pasará cuando yo duermo.
Sí, sí, mamá, algo me pasa
cuando al sueño voy cayendo.
Llévanos por donde pasa,
despiértame si estoy durmiendo.

-Pero pasa tan ligero
y tú tienes duro el sueño ("Aromas", p.23).

Otros registros que se integran en esta obra son aquellos que nos recuerdan el tono de la plegaria, la letanía, invocación, conjuro u oráculo.²⁷⁰

Aguardad y perdonadnos.
Viene otro hombre, otro tiempo.
Despierta Cautín, espera Valdivia,
del despojo regresaremos
y de los promete-mundos
y de los don Mañana-lo-haremos ("Reparto de tierras", p.173).

En cuanto a los tópicos, me interesa resaltar algunos que se repiten y se transforman a lo largo del libro,

²⁷⁰ La incorporación de un discurso religioso (aunque fuertemente cargado de sincretismos) e incluso místico en la poesía de Mistral es un rasgo frecuente, ya desde sus primeros textos se puede observar la incorporación de un vocabulario que evoca el discurso bíblico, y también registros formales que evocan géneros propios de la liturgia religiosa. Para profundizar en este tema en particular consultar: Cuneo, Ana María. "El discurso religioso en Mistral, Uribe y Quezada." *Revista Chilena de Literatura* (1994): 19-38.

componiendo nudos temáticos, como por ejemplo: la nostalgia por la tierra de origen, la memoria, la niñez, la muerte y el dolor. Con respecto a este último aspecto, Soledad Falabella establece una interesante relación entre dolor y memoria, en donde ambos elementos actúan como generadores de subjetividad:

El dolor fija al *deseo* en la memoria, promesa que intenta dominar el flujo de la vida, al escurrirse éste como arena entre los dedos. Se generan así *actos*, "mundos nuevos y extraños", en cuyo territorio (espacio *performativo*, en el cual el lenguaje cobra su fuerza actancial) acontece la *reelaboración*.

El dolor se constituye entonces, como la 'garantía' del presente y de la construcción del sujeto (Falabella 1997: 83).

En el *Poema de Chile*, la sujeto que se constituye por medio de esa memoria fijada lleva a cabo un proceso de sanación por medio de narrar/cantar. Ese yo que recuerda y narra va creando el mundo que describe. Al ir contándole al niño aquello que sabe y ha vivido, explicándole el mundo que recorren juntos, trasmitiéndole esa sabiduría adquirida a través de una vida en donde el dolor propio y el de los otros –pobres, explotados, marginados– debe ser narrado, recordado y utilizado para construir un mejor futuro. Esta es la esperanza que el niño encarna y la hablante tiene la misión de entregar esta sabiduría antes de la despedida. En este sentido, el “yo” como sujeto de enunciación es un elemento fundamental, pues, por un lado, es la conciencia que narra, que se ambigua al otorgar la palabra a otros/as a lo largo del poema, multiplicando su propia identidad en alter egos: Gabriela, Lucia, Fantasma, Alma, Mujer, etc.; imágenes de sí misma fragmentada o reflejos de ella misma que emergen como imágenes, momentos que se capturan como chispazos: “La mirada, etérea e incorpórea, recupera aquello que fue dejado atrás, el origen, en su totalidad, pero desde afuera. Lo que se experimenta a través de esta *recuperación* ya no es el ser parte de una totalidad, sino la percepción externa de ciertos reflejos: una imagen” (Falabella 1997: 81). Así lo podemos observar en el poema “El mar”:

Mentaste, Gabriela, el Mar
que no se aprende sin verlo
y esto de no saber de él
y oírmelo sólo en cuento,
esto, mama, ya duraba
no sé contar cuánto tiempo.
Y así de golpe y porrazo,
él, en brujo marrullero,
cuando ya ni hablábamos de él,
apareció en loco suelto (p.63).

La sujeto de enunciación no solo es etérea e incorpórea como señala Falabella, sino ambigua, fragmentaria y múltiple, pues se disgrega en variados símbolos, que se dan casi de forma simultánea. Esto lo apreciamos en el poema “La huerta”:

Niño, tú pasas de largo
por la huerta de Lucía,
aunque te paras, a veces,
por cualquiera nadería.

¿Qué le miras a esa mata?
Es cualquier pasto. ¡Camina!

¿Qué? es la huerta de Lucía.
Tan chica, mama, y sin árboles.
¿Qué haces ahí, mira y mira?
Esa vieja planta todo.
Por vieja, tendrá manías.

Tontito mío. Es la albahaca.
¡Qué buena! ¡Dios la bendiga!

Pero si no es más que pasto,
mama. ¿Por qué la acaricias?

Le oí decir a mi madre
que la quería y plantaba
y la bebía en tisana,
le oí decir que alivia (p.51).

En este poema la hablante adquiere diferentes identidades: la mama, hija, Lucía, la huerta y la vieja planta,; es también la que transmite la sabiduría, la maestra. Todas esas imágenes que son parte de la hablante, conviven y van creando una semblanza compleja de la sujeto que, aunque fragmentaria, logra una totalidad armónica. Esta subjetividad compleja y metaforizada le permite una identificación mucho más fluida con los otros y otras. Por ejemplo, en el poema recién citado, se identifica con la madre y ambas mujeres confluyen en la imagen del huerto y de la vieja planta, que crece en un huerto pequeño y olvidado, pero que contiene una sabiduría profunda que puede aliviar y que ha sido transmitida de la madre a la mama y de esta al niño. Esta mixtura, identificación o confusión con otros/as, puede darse de manera más compleja o caótica en momentos dentro del texto, en los que el lenguaje se torna más simbólico y críptico o adquiere un tono ritual:

Un silbo del Aconcagua
me alcanza y lleva de nuevo
Hay un alto trebolar
con tactos de terciopelo
en donde me espera, rota,
y parada como en un cerco
la ronda que comenzamos

entre la tierra y el cielo
Si voy, entro y doy la mano,
se pone a girar de nuevo;
pero aquél que la voceaba
voz ya no da, que está yerto (“Mancha del trébol”, p.83).

En este poema, el “yo” inicial, rápidamente da paso al “nosotros”, a través de un gesto “entro y doy la mano”. Este es la inviación que permite acceder al ritual de la “ronda”, el círculo que gira, en donde la hablante se desprende de su individualidad para formar parte de esa unidad cerrada y continua que crea el vínculo “entre la tierra y el cielo”. Este tipo de lenguaje evoca a un lenguaje primigenio, anterior al logos, que se conecta con la función mágica y ritual de la palabra, ha sido ampliamente descrito por Helene Cixous, quien lo identifica como un proceso propio de una escritura femenina: “La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir --que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién?--, ¿una, uno, unas?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva” (Cixous, 1995: 46).

Cixous explica que la escritura femenina tiende a cuestionar la unidad cerrada del sujeto y se abre, se expande, se fragmenta e, incluso, se disuelve en múltiples Otros/Otras, que no se identifican con lo universal, sino más bien, con una especie de diferencia radical, difícil de aprehender, que se expresa en una marea de voces que, en el poema, muchas veces se vuelven ininteligibles o caóticas, al menos, para quien no tiene lo que Gloria Anzaldúa llamará: “tolerancia para la ambigüedad” (Anzaldúa, 1987).

Las palabras de Anzaldúa adquieren un especial sentido al pensar en *El poema de Chile*, ya que el libro está plagado de hibridez, de esa tolerancia para lo ambiguo que se expresa en los diferentes registros, a través de la gran cantidad de imágenes que se presentan a lo largo de los poemas, de la crítica social que se incorpora de manera categórica, pero sutil, del uso de un lenguaje delirante, mesianico o íntimo, etc. Esta hibridez aparece en el libro estrechamente ligada con la sujeto hablante femenina y mestiza, quien encarna la capacidad de contener en sí misma las contradicciones y los antagonismos, de la misma forma que entraña diversos sistemas de significación, temporalidades, lenguajes, incluso estados: espiritual y material.

tolerance for ambiguity” is a survival strategy for the mestiza, and how it shapes her at the same time: Only by remaining flexible is she able to stretch the psyche horizontally and vertically. La mestiza constantly has to shift out of habitual formations; from convergent thinking, analytical reasoning that trends to use rationality to move toward a single goal (a Western mode), to the divergent light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings (Anzaldúa, 1987: 182).

Uno de estos sistemas de significación se aprecia con claridad en los diálogos con presencias inmatereales, lo genera la identificación de la hablante con la mujer delirante o loca²⁷¹. La imagen de la loca nos remite a personajes clásicos como Casandra, Ofelia y tantas otras. La mujer loca recorre la obra de Mistral, así lo deja en evidencia María Inés Zaldivar en su ensayo "Gabriela Mistral y sus locas mujeres del siglo XX" en donde hace un recuento de la recurrencia de este tópico:

Para darle curso al tema de la mujer y la locura, a través de secciones específicas que Mistral establece dentro de sus poemarios, vemos, entonces, que ya que en el libro *Ternura*, 1924, aparece una breve sección denominada "La Desvariadora", curiosamente situada entre las partes denominadas Rondas y Jugarretas; luego en *Tala* (1938) también tenemos "Alucinación" y una sección titulada "Historias de locas"; pero es en *Lagar* (1954) donde junto a una brevísima sección –"Desvarío"– de dos poemas –"El reparto" y "Encargo a Blanca"– se presenta otra más extensa bajo el título de "Locas Mujeres" que luego se continúa en el póstumo *Lagar II* de 1991, donde se presenta el tema más contundentemente. Estamos frente a una verdadera galería de mujeres locas convertidas en poemas y que me parece importante presentar una a una. Se inicia con "La otra", y le siguen "La abandonada", "La ansiosa", "La bailarina", "La desasida", "La desvelada", "La dichosa", "La fervorosa", "La fugitiva", "La granjera", "La humillada", "La que camina", "Marta y María", "Una mujer", "Mujer de prisionero" y "Una piadosa"; se completan en *Lagar II* con otras locas tales como "Antígona", "La cabelluda", "La contadora", "Electra en la niebla", "Madre bisoja", "La que aguarda" y "Dos trascordados" y, por último, "La trocada". (2006:172)

La identificación que se hace de la hablante con una mujer loca tiene relación con la mirada de aquellos que interactúan con ella y son incapaces de descifrar el sentido de su discurso, que proyecta significados crípticos y mensajes oraculares provenientes de un mundo espiritual que los revela. Es el niño que la acompaña es quien, en diversos momentos a lo largo del texto, la nombra con adjetivos o formulaciones asociadas a la locura:

A Veces, mama, te digo,
que me das miedo.
Que es eso, di, que caminas
de otra laya que nosotros
y, de pronto, no me oyes
y hablas lo mismo que el loco
mirando y sin responder
o respondiéndolo a los otros? ("A Veces Mama te Digo". p.39).

¡Ah! Mama, párate, loca,
para, que nunca lo he visto.
¿Y para dónde es que va?
No para y habla bajito,
y no me asusta como el mar
y tiene nombre bonito ("Araucanos". p.40).

²⁷¹ Para ahondar en el tema de la locura en la obra de Gabriela Mistral, véase: Zondek, Verónica. "Las locas mujeres de Gabriela Mistral." *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH* 29 (2016); Daydí-Tolson, Santiago. "La locura en Gabriela Mistral." *Revista Chilena de Literatura* (1983): 47-62 y Neghme, Lidia. "'La Desasida', una de las 'locas mujeres' de 'Tala' de Gabriela Mistral." *Revista Signos* 27.35 (1994): 13.

El adjetivo “loca” es utilizado, en el primero de los casos, para referirse a un estado místico en el que la hablante se encuentra sumida, que el niño no es capaz de comprender y le causa miedo. Esta imagen puede leerse como una metáfora del lenguaje femenino, que es incomprensible dentro de los cánones de interpretación de un sistema de significación androcéntrico y occidental, idea que ha sido ampliamente articulada en la teoría feminista de la literatura, especialmente por las autoras antes citadas, entre muchas otras. Sobre esto, Helene Cixous nos propone una caracterización de la escritura femenina en términos donde se produce la ruptura con el lenguaje logocéntrico:

Ella no está en su sitio, desborda. Derramamiento que puede ser angustiante, puesto que, desatada, puede temer - y hacer temer al otro-, un extravío sin fin, una locura. Pero que puede, en el vértigo, ser -sí no se fetichiza, la permanencia de la identidad-, “un dónde estoy”, un “quién goza ahí” embriagador, preguntas que enloquecen a la razón, al principio de unidad, y que no se plantean, que no piden una respuesta, que abren el espacio por el que vaga la mujer, vaga (Cixous, 1995: 53).

Por su parte, Gloria Anzaldúa nos interna en las lógicas de una condición femenina y mestiza, que encarna una epistemología fronteriza que, entre otras cosas, trabaja con un lenguaje híbrido y que, coincidente con lo planteado por Cixous, abre el espacio de la enunciación a discursividades periféricas, rebelándose, desde sus prácticas, contra los mandatos de la rigidez del logos y de la cultura dominante: “She operates (the mestiza) in a pluralistic mode –nothing is thrust out, the good, the bad, and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned. Not only does she sustain contradictions, she turns the ambivalence in something else” (Anzaldúa, 1999: 101). Ambas autoras coinciden en un marco de interpretación que da cuenta de una sujeto que habita un espacio político, existencial y lingüístico diferenciado, y que, a través de sus prácticas culturales y discursivas, se alza contra la economía de la comunicación para favorecer el develamiento de una conciencia “Otra”.

En el *Poema de Chile*, esa otredad está representada por la naturaleza, elemento fundamental a lo largo del poema, que tiene una carga significativa que excede la mera función de paisaje o decorado. Las plantas, animales, ríos, montañas y otras entidades naturales del Reino de Chile son retratados como poseedores de un espíritu, lo que los transforma en figuras totémicas y encarnaciones de mensajes, que la voz poética va recogiendo e interpretando a lo largo de su viaje. Todas estas entidades naturales adquieren la potencia del símbolo que se relaciona de forma simbiótica con el yo lírico, en donde los límites entre la misma, lo “Otro”, el nosotros y el todo, se tornan confusos, como sucede en el poema “La hierba”:

Calla, para, estás rendido
como está rendida mi alma.
Viento patagón, la hierba
que tú hostigas tú nunca matas.
Hierba al Norte, al Sur, al Este,
y la oveja atarantada que le canta y que la mata (“La hierba”. p.239).

En este poema la voz de la hablante interpela al viento de la Patagonia, la potencia de la voz lírica nos hace imaginar a la mujer pronunciando sus palabras a gritos en medio de una fuerza telúrica casi divina. La hablante demanda al viento que se detenga, ya que lo ve rendido, de la misma forma en la que ella misma está rendida. Este reconocimiento entre la hablante y el viento hace pensar que la interpelación va dirigida también a ella misma, quien después de setenta y cinco poemas, recorriendo el país de norte a sur, está exhausta y desea silencio. La idea de cansancio y silencio trae asociada la idea de la muerte, que simbólicamente llega al final del viaje, al final de la tierra, donde ya no hay nada más que el viento y el vacío.

Siguiendo esta lógica, y teniendo en cuenta que el *Poema de Chile* corresponde a un trabajo tardío de la poeta y que estuvo en permanente reescritura desde que esta saliera de Chile, podemos pensar que el viaje a través del país ,que Gabriela Mistral dejó atrás y al que apenas regresó en sus últimos años, es un viaje de reconciliación y de despedida, un intento de capturar en la memoria y en la poesía aquellas raíces que la unen a la tierra de nacimiento. Esta idea se refuerza en los últimos dos poemas: “Islas Australes” y “Despedida”.

En *Carta de Viaje*, Elvira Hernández va a realizar un itinerario poético con características similares al de Gabriela Mistral:

No puedo pactar con nadie si no es
conmigo misma, hermano.
No puedo alzar la mano sino para beber
mi propia sangre que se detiene.

El paisaje es uno solo
cansado y metódico y
levanta los brazos para despedirse
herma (2013: 75).

Estos versos van anticipando el final del periplo que la hablante realiza a lo largo del libro. En el caso del

poema de Elvira Hernández, la hablante se despide de su hermano. De nuevo, el paisaje va a reflejar el estado anímico de la voz del poema. Este Libro/*Carta* nos lleva en un viaje que es, a su vez, es un recorrido a través de la historia y el paisaje, un tránsito de una profunda retrospectiva por la conciencia y la memoria personal y colectiva. El poema está cargado de imágenes que integran tiempos y espacios, que son resignificados por medio de la subjetividad de la hablante, estableciendo analogías entre la historia, el propio cuerpo y la vida:

Con buen tiempo, el 12 de Noviembre de 1987
he cruzado la frontera”

Patagona levantó las tolderías de mi esterilidad.
Desayuno albatros de Nueva Zelanda y lo que caiga a mi olla.
Chincol o jote
ese es el impase
el horizonte de una mañana desierta.

Vengo del País del Reloj de Flores de Tres y Cuatro Álamos. Vengo
de vuelta del “Fausto” y he buscado/ todos estos años a Juan Alacalufe desaparecido.

En mi sentimental journey, la búsqueda del amor imposible. Son mis
mutilaciones las que toman/asiento en la yacija del rodado y como un
centauro chirriante me precipito dando tumbos por la rectitud/ de la
tundra (Elvira Hernandez, 1991:67).

Quisiera hacer un paréntesis y tomarme la libertad de comentar que este poema me hace reconocer el sentimiento, tantas veces teorizado, de lo “sublime”²⁷². Se podrían leer tomos completos de teoría estética para entender qué significa un concepto tan complejo y abstracto como ese y, sin embargo, es posible, en unos pocos versos, comprenderlo, con el cuerpo, como una memoria que se activa repentinamente, con un olor que se percibe en la calle al pasar y que trasporta a un lugar, a un tiempo, a una experiencia largamente olvidada. Se logra un solo momento en el que un cúmulo de información se condensa en una imagen o en un estremecimiento, un *Satori*²⁷³. Creo que este poema hace precisamente esa operación, esa creación de un

²⁷² “la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto” (Burke 1807: 37).

²⁷³ “El budismo zen tiene muchas facetas, pero la más importante es el “satori”, o “toma de conciencia”. D.T. Suzuki, es uno de los grandes exponentes del zen, dice que “satori is the *raison d’etre* of Zen, without which Zen is no Zen. Aunque el satori es pura experiencia, y por eso se niega a cualquier restricción o definición, Suzuki explica que “satori means the unfolding of a new hithero unperceivable in the confusion of a dualistic mind”. Sigue explicando que “religiously, it is a new birth;

momento que condensa y que no se sitúa específicamente en ninguna parte, una metáfora perfecta.

De la misma manera que pasa en el poema de Mistral, Elvira Hernández nos transporta hacia un umbral en el que los significados se unen en una composición que es mucho más que la suma de sus partes. Ingresamos a una conciencia “Otra” femenina, múltiple, racializada, que se abre hacia un sinfín de posibles cruces. El viaje en el poema de Elvira Hernández, al igual que en los demás poemas, se realiza por medio de una materialidad tangible, punto de partida, lugar de enunciación, espacio de transformación que, como Adrienne Rich nos recuerda “es la geografía más cercana: el cuerpo” (1999: 33), punto en que convergen los significados y desde el cual se despliegan y multiplican. Cuando Elvira Hernández escribe: “Con buen tiempo, el 12 de Noviembre de 1987/ he cruzado la frontera”, integra su experiencia personal de encarcelamiento durante la dictadura militar con la historia de la colonización de América, el presente y el futuro. Traza un paralelismo entre el poder colonial y la violencia de la política del régimen autoritario de Pinochet. El punto en donde todas estas distintas experiencias y momentos se juntan es precisamente la propia hablante, es ella quien encarna el instante de convergencia en donde es posible traer todos esos significados y transformarlos en lo que Anzaldúa considera “algo completamente nuevo” (Anzaldúa. 1987).

La hablante ha cruzado la frontera, de su propio cuerpo siendo torturado, aquella entre la víctima y el perpetrador, entre América y Europa, entre el Uno y los Otros. La voz del poema se desigrega en una multiplicidad, que relata su propia experiencia con la violencia como una vivencia compartida, colectiva y atemporal. En este poema y en *Poema de Chile*, el Uno no deviene en dos, deviene en multitud y en vacío, en donde lo más importante es el proceso mismo de devenir:.

Die Kunst Zu Reisen,
Hermana
el acto y el arte de partir
de confundirse con el blanco.

intellectually, it is the acquiring of a new viewpoint”. Carl Jung, en la introducción a este libro de Suzuki [*An Introduction to Zen Buddhism*] añade es un momento de no-mente y de presencia total, término japonés que desig: “it is not that something diferente is seen, but that one seed differently” es decir, en un momento específico, el estudiante de zen—o cualquier persona que esté “lista”— experimenta un gran cambio: de repente surge del fondo de sí misma una nueva perspectiva intuitiva, que le permite a uno ver el mundo de una manera fresca, aguda y penetrante. Esta experiencia no se puede llamar “sicológica”, ya que trasciende los límites del pensamiento racional. Más bien, es una experiencia “espiritual”: la nueva perspectiva tiene raíces místicas y, al experimentar el satori, la persona logra un nivel de comprensión inmensamente más profundo que antes.” (Romano, 1983: 109)

Pasar el límite infranqueable de las cosas
pasar por el aro, el trapecio
saltar al vacío
y la maleta cargada de nada que acompaña.

La capota de la noche tiene un doble fondo
un pasaje secreto incommunicable (Elvira Hernández, 1991: 91).

En este fragmento se puede ver el salto de la hablante hacia el vacío, hacia ese espacio misterioso al que también Mistral intenta acceder por medio de mecanismos rituales como el de la “ronda”, anteriormente mencionada. Ese al que se accede por un “pasaje secreto incommunicable”, que, al mismo tiempo que se presenta como imposible de expresar, logra existir en el poema. Este salto o cruce al que se precipita voz poética podría interpretarse de muchas maneras, podría ser leído, por ejemplo, como el final de la vida o, como quiero proponer aquí, como un cruce hacia la disolución de la unidad de la sujeto, que se abre para integrarse con un todo. El Uno que deviene en Otros o se trasfigura en el reflejo de todas aquellas imágenes y contradicciones que se crean en el poema, utilizando el lenguaje como herramienta.

Este es puesto en crisis para que sea capaz de capturar las complejidades de esta experiencia. Ambos poemas, *Carta de Viaje* y *El Poema de Chile*, concluyen el periplo diciendo adiós; lo que, en primera instancia, parece ser la muerte de la hablante. No obstante, al leer los poemas en su totalidad, especialmente si se leen desde los juegos intertextuales,, el adiós adquiere una connotación diferente que puede interpretarse como una trasfiguración, el cruce de un umbral.

Casi cincuenta años después de que el *Poema de Chile* fuera publicado, Daniela Catrileo²⁷⁴, que pertenece a una nueva generación de poetas chileno-mapuches, publica su libro *Río Herido*, otro poema largo que se suma a una genealogía de poemas escritos por mujeres chilenas. En *Río Herido* la naturaleza aparece, una vez más, conectada profundamente con la hablante. El paisaje se metamorfosea en un contenedor de simbolismos que van definiendo una subjetividad particular, que se instala en los cruces y conflictos inscritos en conceptos como nación, historia, raza, clase social y género. La crítica literaria Patricia Espinosa lo ha definido de la siguiente manera:

Río herido es un libro sobre la marginación y el exterminio de un pueblo, por medio de un trabajo que se niega a las idealizaciones y facilismos. Catrileo, en cada punto, elige la bifurcación del signo, la crisis de cualquier identidad, el rechazo a la lectura acrítica de la herencia cultural, sin por ello oscurecer ni amortiguar la rabia, la

²⁷⁴ Catrileo significa río cortado en Mapudungun (lengua del pueblo mapuche).

rebeldía. En un movimiento de reencuentro y búsqueda, Catrileo explora nuevos territorios, desde el desarraigo y posibilidad de una comunidad por construir, convirtiéndose así en una de las voces más interesantes de la nueva poesía de mujeres mapuche. (Espinosa 2018: s/n)

Si comenzamos analizando el título del poema vemos que, desde los primeros versos, se instala la problemática étnica y política asociada al pueblo Mapuche. Así también lo señala Patricia Espinosa, quien considera que “*Río herido* es un libro que acontece en un doble movimiento de pertenencia, en la estirpe y la naturaleza, y de rechazo, de expulsión hacia lo desconocido, un fuera violento, al que se expone la voz poética y su comunidad desgajada, sometida al despojo”(2018: s/n). Desde aquí, el poema se entreteje con la historia de este pueblo, su vínculo con el río Bio-Bio y con el proceso de la colonización, un relato sobre la frontera, la función material y simbólica que dicho río ha tenido —y sigue teniendo— en de la historia de Chile²⁷⁵. De esta forma, el río y la herida se complementan para crear la imagen de un corte, un accidente en la geografía y en el cuerpo, que rompe y separa el tejido que, aunque cicatriza, deja una huella, una marca indeleble de la violencia. La herida como imagen y metáfora, también está presente en *Poema de Chile* y *Carta de Viaje*, como he intentado mostrar en las páginas anteriores. En el caso del poema de Mistral, Falabella escribe: “Lo notable de este proceso de *desplazamiento* es que una vez que el extranjero se constituye como tal, nunca más podrá sentirse parte del todo originario: ‘... entonces reconoció que nunca podría sentirse completo: la *herida* no se cura’ En él, ha habido un cambio esencial. Ha adquirido una nueva mirada: la mirada desplazada, que trae consigo el dolor” (Falabella 1997: 84).

El desplazamiento de la sujeto, ese movimiento que describe Falabella y que es capaz de cambiar la mirada, solo es posible a través del dolor que se materializa en herida, una herida que es, a la vez, grieta y frontera, también cicatriz y escritura. Todos estos significados se aglutinan en la imagen del *Río Herido* que, entre otras cosas, establece el límite entre civilización y barbarie, dicotomía que ha moldeado las relaciones de poder en todo el continente y que ha servido como justificación de innumerables genocidios, injusticias y segregación²⁷⁶. Otra dimensión que se abre a partir del título es la de lo femenino, condición asociada simbólicamente con el agua, lo líquido, lo húmedo, ambiguo, fluctuante e inaprensible (Bachelar 2003). En el

²⁷⁵ En el poema “Bio-Bio” del *Poema de Chile*, Mistral hace patente la relación entre el río y el pueblo mapuche, así la dimensión simbólica del río como entidad protectora, tanto en su función de divinidad natural, como en la de frontera que permitió a los mapuches contener las sucesivas invasiones. “Dale de beber tu sorbo / al indio y le vas diciendo / el secreto de durar /así, quedándose y yéndose, /y en tu siseo prométele /desagravio, amor y huertos (p.189).

²⁷⁶ Para profundizar en esta dicotomía y comprender sus connotaciones, se puede recurrir al siguiente texto: Sarmiento y Su Teoría de “Civilización y Barbarie” Enrique de Gandía, *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 4, No. 1 (Jan., 1962), pp. 67-87. Publicado por: Center for Latin American Studies, the University of Miami. <http://www.jstor.org/stable/164832>

contexto del poema el agua se contrapone a lo sólido, tangible y material, que se identifica con la cultura patriarcal que se esfuerza en la permanencia:

Nacer del cemento,
escribir con tinta roja en vez del río
Robar su archipiélago
en la geometría de los blocks
¿el río nos podrá salvar?” (Catrileo: 2013).

En estos versos se evidencia la contraposición entre la realidad, sólida,, urbana y occidental, que se identifica identificable con lo blanco y masculino, y una contracara “Otra” –líquida, fluctuante, natural— de signo femenino e indígena. La hablante se remonta a su origen, que tiene como matriz una forma artificial, rígida, fría, inorgánica, no sexuada, un nacimiento sin madre, sin placer, sin amor, sin cuerpo, una orfandad..

Si ha nacido del cemento, ha escrito con tinta roja y no con agua de río. La tinta roja, entre otras muchas interpretaciones posible, puede entenderse en este contexto como la sangre de los indígenas y oprimidos de América, así como toda la sangre derramada por la madre y por las mujeres al parir, al menstruar, al ser sacrificadas por el patriarcado en sus múltiples rituales violentos. Sangre que ha sido la tinta con la que se escriben las matanzas, las guerras, las conquistas. La historia de los vencedores, no de los vencidos.. De esta forma, la hablante describe su propio proceso de aculturación, ella ha sido educada en la cultura occidental y patriarcal, la ha absorbido hasta el punto de hacerla suya, ella no es mapuche, pero tampoco puede reconocerse en esa tinta roja, hay en ella una profunda inadecuación que requiere ser y estar simultáneamente en ambos planos y en ninguno a la vez.

La descripción continúa, acusando el robo de los archipiélagos para ser transformados en blocks de apartamentos, momento en que la hablante se pregunta: si el río podrá salvarla, devolverle la naturaleza, la madre, el cuerpo, lo orgánico, aquello que la conecta con su origen, si podrá limpiar las heridas de esa violencia urbana que se extiende a su alrededor y se inscribe en su propia carne. En esta operación, en la que se contraponen dos realidades –la de la urbe y la de la naturaleza, lo masculino y lo femenino, lo indígena y lo blanco— se presenta a la voz poética como una sujeto que se instala desde un lugar ambiguo, “entre”. Ha nacido del pavimento, ha escrito con tinta roja, habita los blocks, ha vivido y aceptado la ley del padre, pero, al mismo tiempo, es capaz de intuir eso Otro que se esconde en el opuesto de ese mundo que le han impuesto. Ve los blocks y piensa en los archipiélagos, sabe que potencialmente hay una escritura distinta a la de la tinta roja y que está hecha con el agua del río, percibe que hay otro origen, otra matriz más allá del

cemento.

A través de esa intuición la sujeto se conecta con lo femenino y con la naturaleza, y a partir de esta conexión, explora la contradicción de su propio origen y de su identidad. Este conflicto que se resuelve de manera metafórica a través de la imagen del río que fluye y conecta a la hablante con el territorio. El río del poema, además, no es cualquier río, el Bio-Bio es una imagen ampliamente connotada e instala a la hablante y su discurso en un contexto racial y también político en lo colectivo. A nivel subjetivo el río Bio-Bio cumple la función de conectar a la hablante con su origen étnico y con su genealogía, que tiene su epicentro en ese territorio fronterizo marcado por el cauce del agua. La historia del origen es la historia del Bio-Bio, las orillas del río entre las que se transita de una frontera identitaria..

Desde esa intuición-búsqueda surge el viaje, que se inicia desde la ambigüedad de los primeros versos del poema: “Este no es mi viaje /Este es mi viaje”, que revela el carácter personal y colectivo que pone en cuestión la posibilidad de identificación entre autora/realidad y hablante poética/ficción. El viaje comienza y se desarrolla a través de imágenes que conectan la revelación y la utopía²⁷⁷ con la realidad contemporánea, personal e histórica en la que habita materialmente la voz poética. Estas imágenes, de periferia y de violencia, se inscriben primero como herida, luego como cicatriz, más tarde como memoria. Estas acaban componiendo una suerte de montaje, en donde la memoria funciona tanto a nivel personal como colectivo: “Las marcas de arraigo permiten que ingrese con fuerza la voz testimonial de la hablante [...] es ella quien porta la herida-llaga y la periferia.” (Espinosa 2018: s/n). La periferia, la violencia, la pobreza, las matanzas históricas y las que se producen sin dejar registro, son el relato de una historia común, pero que no por ello es menos personal, como en el poema “Frente al enemigo”:

²⁷⁷ Utilizo el concepto “utopía” en este contexto tomando como referencia las palabras de Luz Rodríguez-Carranza: “Como se trata de un no-lugar, lo más simple es explicar lo que no es. No es nostalgia de una Edad de Oro en el pasado, ni un milenarismo que quiere realizar un orden ideal en este mundo, ni el sueño de la razón, ni el de la fe de Vasco de Quiroga, ni la restauración del derecho natural, ni un totalitarismo, ni una biopolítica. Tampoco se trata de un proyecto neoplatónico de recuperación de la memoria total de una cultura, ni de darle voz a las minorías silenciadas, ni de una crítica del lenguaje. Se trata, simplemente, de la experiencia: de la aparición de lo humano, como lo explica Miguel Abensour, ‘ya no bajo la forma de la conquista de un lugar propio o de un retorno al hogar, sino del descubrimiento de un – *u-topos* – que duplica y habita cualquier lugar’ (2000, p.17). Cortázar lo llamó ‘la nostalgia del reino’ (1968, p.71), Borges le dio cuerpo en lo hrönir, César Aira la llama ‘lo nuevo’, aquello que ‘no está adelante, ni arriba, ni abajo ni atrás, sino en otra dimensión, lo Desconocido’ (1995, p.28). Lo que me interesa aquí no es describirla –todos sabemos lo que es y todos los poetas la han nombrado– sino lo que le abre la puerta [...] ‘meterse en la realidad hasta las cachas’ (Cortázar, 1968, p.56) [...] ‘salto del pensamiento, el discurso, la razón, a lo real de la realidad’ (Aira, 1995, p.30)” (Carranza, Luz Rodríguez. “Usos de la utopía.” *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Iberoamericana, 2008).

Escucho el ritmo de las olas
en su espalda,
saltamos un par de veces
para no mojar el espacio
de las rocas,
para no llenar el blanco
de días
que se ahogan por el fuego.

Nunca dijo que corriéramos
para salvarnos.

Nuestro rostro de frente
ante las balas.

Nuestros rugidos de frente
ante las máquinas.

Nunca fueron olas (Catrileo 2013: s/n).

Esa realidad ambigua, en donde conviven el delirio utópico y la existencia material –sobre todo violenta– se realiza y transforma a través del lenguaje, un palimpsesto²⁷⁸ (tinta roja y agua) que se hace especialmente confuso, pues, aquella segunda escritura es transparente, fantasmagórica, casi inmaterial, pero, sin embargo, capaz de limpiar (desplazar) las heridas/marcas/trazos/escrituras.

A lo largo del poema, podemos ir descubriendo que esos dos lados opuestos, en conflicto y contradictorios, están encarnados en el cuerpo de la sujeto de la enunciación, ella es la frontera y es los dos lados simultáneamente, pero ninguno plenamente. La misma idea la encontramos en el *Poema de Chile*, donde se proclama una verdad que se expresa soterradamente: la otredad radical no es la naturaleza o el indígena, pues estos viven en un sistema propio de significación en el cual están integrados. La otredad radical es la mestiza, que encarna una situación de no pertenencia y de otredad múltiple al ser mujer y racializada. La *mestiza* no es solo vista como lo Otro por el/la blanca, sino también por el/la indígena. Ella no pertenece a ningún otro lugar más que a la frontera, habita “entre”. No es parte de ningún clan y no está totalmente asimilada por las estructuras blancas. Soledad Fariña, en la presentación de la segunda edición del libro *Río Herido*, en el año 2016, lo expresa con las siguientes palabras: “Se anuncia un viaje. ¿Hacia el origen? Pero ya

²⁷⁸ Un palimpsesto implica al menos dos escrituras sobre una misma superficie, sobre el mismo medio. Un palimpsesto es una actividad imperfecta, de tal manera que en la escritura más reciente se puede percibir parcialmente la anterior. Limitándose al ámbito literario, Gérard Genette escribió todo un libro con este título: *Palimpsestos* (1982). Para él, un palimpsesto es todo texto que muestra los ecos de uno anterior.

se ha advertido que no hay estructura ni origen, no hay pureza, no hay casa en las aguas que se mueven. Habitar entonces en el corte, en el tajo, en la herida. Si las aguas de este río fluyeran solo arrastrarían el olvido, la desmemoria, la falta, la pérdida.” (2016: s/n)

Las palabras de Fariña sintetizan ese habitar el no-lugar, presente en los tres textos analizados en esta sección. Las hablantes de los poemas, al encarnar dos realidades-identidades que son en sí contradictorias, solo logran superar las opociones en el intersticio, único espacio habitable, que hace también la función de umbral/frontera/borde/entre. Ese cuerpo-conciencia, no situado, realiza un viaje simbólico hacia el umbral que, en el caso de Gabriela Mistral es a través de Chile, en el de Elvira Hernández es de contrapuntos históricos y geográficos, y en el de Daniela Catrileo dando saltos entre Santiago y la región del Bio-Bio, así como de un tiempo a otro, entre sistemas de realidad.. Así, el viaje que emprenden las hablantes de estos textos no tiene como principal objetivo un “salir para llegar, sino más bien, de ocupar ‘el entre-dos’, sin que esa ocupación obedezca a estrategia alguna de conquista: ninguna epopeya guerrera [...] pero sí la emergencia de una subjetividad inasible, al borde de la formulación definitoria sin jamás franquear la línea de la definición...” (Mékouar-Hertzberg 2014: 17).

Pero la frontera implica un corte, una violencia y un límite, una ley que separa. En este sentido, la mestiza es la trasgresión de esa autoridad que distingue entre dos polos en conflicto. Ella es el cordero sacrificial, la ofrenda de una tregua que solo se consume en el cuerpo de la mujer-madre, un cuerpo femenino que se abre, un cristo mujer que con su sangre limpia los pecados de la nación, un cuerpo que se transfigura en umbral:

Tengo colgada mi periferia
como el fragmento de toda la historia.
Herido tengo el fósil y mi llaga
un horizonte con todo su discurso

Tengo un río herido
en forma de zanjón
que grita india y me tira a la calle
para cruzar la otra historia,
desprendiendo hijos
en cada vena de sus navíos (Catrileo, 2013).

Desde aquí, la frontera es una proyección que se hace en el lenguaje de la violencia de la colonización, que se encarniza de manera especial en el cuerpo de las mujeres a través de la violencia sexual –rito sacrificial

que engendra la nueva raza—, de esta violencia originaria nace la mestiza. La mestiza es el producto de ese río herido, de la llaga, del fósil, del zanjón, del sexo de la mujer racializada, usada y arrojada junto con su prole bastarda, el comienzo de una historia de desarraigo y vagabundeo, un viaje que no es heroico sino que es destierro.

El poder de la mestiza reside en que no representa categorías esencialistas o románticas, no es el buen salvaje pero tampoco es el colonizador blanco, no es el poderoso, no es ni heroína ni villana, es el producto de una dialéctica brutal, es el fruto de la tinta roja porque nace del pavimento, porque es huérfana de madre (tierra) y su padre es un hombre que ha perdido el origen, un desplazado. Así, la mestiza puede —y debe— utilizar los recursos que tiene a su disposición. Ella habita ambos lugares de manera impura, por lo tanto, su escritura es también impura, híbrida, une elementos contradictorios, toma de ambas tradiciones y mezcla todo desde su experiencia. “Soy un amasijamiento”, dice Anzaldúa (1987).

Mi cruz es el río
la acequia y el pozo.

Hinchado de gorriones y arbustos,
clavando este duelo
entre mis pulmones,
me arrastro por el río con el pecho abierto
limpiando la herida” (Catrileo, 2013).

En estos versos podemos ver cómo el sincretismo de la mestiza opera usando referentes cristianos, de la literatura clásica y de la naturaleza. En el primer caso, la idea de la cruz y de ese “algo” que se clava entre los pulmones, inevitablemente nos lleva a pensar en Jesús crucificado, un acto de sacrificio ritual arcaico que da la oportunidad de limpiar los pecados de una historia violenta, para poder comenzar a construir algo nuevo, más orgánico. En el segundo caso, la imagen de una mujer flotando en el río, en donde la naturaleza parece hacerse una con el cuerpo, me remite a la pintura “Ofelia” de Millais, donde esta es retratada con los brazos abiertos en medio del agua y la vegetación. Ofelia simboliza a la mujer delirante, a la que habla la lengua de las locas, también sacrificada por un patriarcado que le arrebató la inocencia y que la separa de una vida de despreocupación y de felicidad casi inconsciente, marcándola con una violencia que no es capaz de asimilar. Por último, los versos están atravesados por la imagen del río y de la naturaleza, en donde todas las otras figuras están contenidas, condensándose en una gran imagen poema: la hablante es arrastrada por el flujo del agua con el pecho abierto, lo que permite que todo: agua, gorriones y arbustos, entren y salgan, circulen a través de su cuerpo, al tiempo que le limpian las heridas.

La voz poética, al abrirse y dejarse llevar por el fluir de ese río que es umbral, se vuelve ella misma umbral, pasadizo a través del cual todo fluye, naturaleza que se funde con lo que la rodea, devenir en lo que nunca es dos veces igual, lo que arrastra y lo que nace en las entrañas de la tierra y muere en su fundirse con todas las aguas, un recipiente infinito, un ciclo que se repite hasta el final del tiempo. Los versos anteriores, una vez más, nos hablan de una transmutación en la que el cuerpo ingresa al umbral-río, un portal que le permite que el mismo se abra y se transporte “arrastrado” por el fluir. Este proceso de metamorfosis y fusión le posibilita a la hablante ingresar a una dimensión en donde puede ver con una mirada diferente, construyendo el todo desde las partes fracturadas, creando una síntesis, un dialogo armónico.

Este espacio que habitan las tres conciencias líricas de estos poemas es liminal. Estos umbrales y fronteras, son territorios que no han sido descritos o políticamente contruidos, no constituyen una geografía terrestre aunque surgen de ella, no son siquiera una utopía en el sentido expresado anteriormente, más bien son, una especie de agujero negro que atrae las contradicciones, que las succiona hacia una dimensión a la que no podemos acceder sin internarnos en su misterio, sin arrojarnos en su interior a modo de sacrificio ritual. Da la sensación, al leer los versos finales de los poemas de que las tres hablantes pagan un alto precio por el encuentro con esta realidad, realizan un salto de fe, se desprenden de algo: sus individualidades, su cuerpo, sus vidas o sus esperanzas, las tres se arrojan:

Hay un niño dirigiendo su pistola en mi cabeza, el santo de las calles sólo es el nombre.
(Amanecer en la infancia escuchando otras bombas)

Ahora me paseo por la ciudad de perros y luces, tratando de recoger ese mundo que se rompe a la salida del sol,
dirección San Francisco (Catrileo, 2013).

Me cubre una capa de rocío, me cubre el rebozo viejo de la ventisca.
Ya sólo me removerá la guadaña y yo termino en soledad de cubirme
A mí misma, en esa cama gigantesca de la sábana blanca y helada.
Carta de viaje (Elvira Hernández: 2013: 78).

“Te ayudé a saltar las zanjas
Y esquivar hondones hueros.
Ya me llama quien es mi Dueño...” Despedida
(Gabriela Mistral: 1967: 243).

Esta sensación tiene su correlato con la metáfora que describe lo femenino como “el continente negro”, donde se condensa la idea de otredad racial y femenina, así como también la de territorio, misterio y miedo. Estos elementos se hacen presentes en estos poemas, cuando las hablantes se precipitan en un viaje que las transporta desde su presente, desde las geografías reconocibles y materiales, hacia ese Otro lugar, donde las espera lo desconocido y que les permite encontrar vías alternativas para dar respuesta a las contradicciones y los conflictos que ellas mismas encarnan.

Este motivo no es nuevo en la tradición latinoamericana, puesto que han sido bastantes los escritores que se han adentrado en estos territorios. Ya tenemos el ensayo de Octavio Paz, *La otra orilla*, la novela *Pedro Paramo*, de Juan Rulfo, *Los ríos profundos* de José María Arguedas, *La Vorágine* de Eustasio Rivera, entre muchos otros. Parece sintomático que, este tipo de relatos del umbral estén siempre asociados a una realidad arcaica que se revela como sustrato y que llama a los personajes a aventurarse en un periplo del que se sabe que no será de ida y vuelta. En el caso de los textos y autores mencionados, ese umbral tiene un sustrato relacionado con la naturaleza o la sangre (parentesco u origen). Sin embargo, en ellos no encontramos la presencia de lo femenino, lo que me hace pensar en cuál es el aporte que la poesía escrita por mujeres hace a esta “tradición”. En respuesta a esta pregunta, vemos que el cuerpo mismo de las hablantes se transfigura y que es esta metamorfosis la que da lugar al umbral. El viaje no es un recorrido hacia un lugar, sino que explora diferentes dimensiones, entre ellas la propia subjetividad, la conciencia, la historia personal. Los viajes propuestos por las poetas son una búsqueda y una interrogación, no solo por el origen, sino también sobre el devenir. Ellas son el umbral, ellas u otras identidades femeninas con las que se funden.

Por el contrario, en los relatos masculinos, el sujeto se adentra hacia el misterio, pero sin renunciar a su unidad de hombre y de sujeto individual. Este no experimenta un proceso de apertura radical, se mantiene como unidad cerrada que interactúa con lo “Otro”. Parece ser que, incluso en la supuesta conclusión que puede representar el cruce del umbral o la muerte, este no significa un cambio de estado del sujeto, sino solo una variación del espacio que habita. Parece ser que el sujeto masculino no posee esa “capacidad para la ambigüedad”, que le permite soltar la racionalidad y la individualidad para fundirse en un espacio donde el ego queda anulado o no le interesa explorarla.

Esta reflexión me trae, o me regresa, a la presencia fundamental que el cuerpo femenino tiene en los tres poemas analizados. Las imágenes en los tres poemas regresan, una y otra vez al cuerpo, que es el campo en donde se crean multiplicidad de significados; al tiempo que compone una imagen que integra tanto la conciencia individual como la colectiva. A diferencia de los textos masculinos, el cuerpo no es el atributo de

la individualidad, sino es lo que permite la conexión e identificación con los Otros/as, de la misma forma que es la superficie en donde se inscribe la historia, la memoria personal y también la colectiva:

Tengo las escenas del imperio:
Una llaga sobre mi cuerpo, fractura desde el origen
todas las luces sobre el abdomen (Catrileo: 2016).

En los versos de Daniela Catrileo el cuerpo femenino está atravesado por la violencia de la historia. Estas marcas le recuerdan a la hablante quién es, son un recordatorio de su condición de sujeto subyugado, pero son también lo que le permite reconocerse en otros/as como ella. Si comparamos estos versos con los de otro poema largo de Elvira Hernández, *La Bandera de Chile*, resulta imposible no ver una continuidad en el discurso, incluso con treinta años de distancia. Elvira Hernández escribe: “Con las piernas al aire tiene una rajita en medio / una chuchita para el aire/ un hoyito para las cenizas del General O’Higgins / un ojo para la Avenida General Bulnes / La Bandera de Chile está a un costado / olvidada” (Hernandez, 1991:18).

En estos versos la bandera aparece como un cuerpo femenino, usado, prostituido, violado y desechado por el poder. La memoria se inscribe sobre ese cuerpo-bandera, que es un cuerpo femenino individual y un cuerpo social. Elvira Hernández es plenamente consciente de esta conexión, y lo expresa de forma clara en muchas entrevistas y textos teóricos:

La memoria que ahora pareciera que es una cátedra, es algo que tiene que ver con nuestro cuerpo, más allá de la ideologización que tiene en estos momentos. Tiene que ver con esas zonas oscuras que no hablamos, con ciertos comportamientos colectivos. (...) El gran trabajo de la poesía para mí durante estos años ha sido poder encontrar las palabras adecuadas, que permitan construir ciertos decires y ciertas imágenes con las cuales podemos entrar en diálogo (Hernández: 2013: 210).

La autora conoceta la memoria y el cuerpo, conexión que apreciamos de manera transversal en todos los poemas analizados. Podría pensarse que esta es una característica que se deriva de la situación política de Chile –la dictadura militar– en el caso de Elvira Hernández y de muchas otras poetisas de la misma generación; sin embargo, está también presente en el poema de Mistral y en el de Daniela Catrileo. Lo cierto es que en cada poema se dan distintos matices de este motivo y cada cual utiliza los referentes y los modos de expresión propios de sus circunstancias y de sus contextos específicos, lo cual no impide que puedan leerse como continuidad.

En el caso del *Poema de Chile*, Gabriela Mistral expresa su identificación con las mujeres indígenas, pobres, con las madres, los campesinos y campesinas:

Por qué va corriendo [la india], di,
y escabullendo la cara
Llámala, tráela, corre
que se parece a mí mama.

-no va a volverse, chiquito,
ya paso como un fantasma.
Corre más, nadie la alcanza.
Va escapada de que vio/ forastero, gente blanca.
[...]
Dormiremos esta noche
sueños de celestes dejos
sobre la tierra que fue
mía, del indio y del ciervo.
recordando y olvidando
a turnos de habla y silencio (Mistral 1967: 195-197).

En ambos fragmentos se establece una analogía entre la voz del poema y el pueblo indígena. En el primero, la comparación queda reseñada en el verso: “Llámala, tráela, corre /que se parece a mí mama//”, aquí se refleja la conexión que hay entre la mujer indígena y el origen mestizo de la hablante, así como la identificación con la presencia fantasmagórica, una presencia que se repite a lo largo del poema, a veces como madre-tierra, madre-cuerpo, madre-mujer, la raíz étnica negada y denigrada, la madre abusada, etc.

En el texto de Daniela Catrileo la madre es una figura de gran importancia, y es un símbolo que está unido a la idea de una memoria que se encarniza en una sujeto femenina. En los textos de esta autora la madre es representada con gran frecuencia como un cuerpo femenino muerto, sufriente o sangrante, de la misma forma que en *Poema de Chile* es dibujada como asustada y avergonzada:

La madre que muere gimiendo
en un charco más profundo.
La raíz aprehendida en vez
de un corazón volcánico,
sesgado por el perplejo abandono de la madre
es un trauma que no responde.
La madre está en sueños, me contestó.
yo no tengo una foto/ con su número de cédula,
pero repito su nombre
como si formara un gran dígito.
Yo camino entre pasillos,

y observo al hombre.
Al hombre sin madre que es mi padre (Catrileo: 2013).

En ambos poemas la presencia materna es espectral, lo que de cierta forma, personifica lo que se ha perdido, pero continúa teniendo un aura de atracción y significado, un remanente o sustrato que habita en la hablante y que se le presenta a través de las señales que pueblan su viaje: un susurro, una ausencia, una necesidad o una llamada que viene de su interior y de la naturaleza. Esta conexión se teje usando diferentes metáforas que dan como resultado una imagen compleja, multiforme y dinámica: aquellas marginalidades que se identifican con lo femenino y que he tratado de reconstruir en este trabajo.

Mi intención ha sido sugerir que estos poemas – y estoy segura de que es posible incluir muchos otros— forman parte de un cuerpo textual que interroga una serie de prácticas discursivas, géneros literarios y subjetividades, tanto desde una perspectiva literaria como política, estableciendo una “comunidad estética” y una comunidad de “sujetos líricos femeninos”. Lo que logro apreciar es que, al leer estos textos en conjunto, se puede rastrear una búsqueda que pretende dar cuenta de una experiencia subjetiva que modifica profundamente los códigos poéticos de la tradición androcéntrica chilena, aunque sin ignorarlos. Esta búsqueda incluye la incorporación del cuerpo como uno de los elementos principales, que no se lee como un objeto de contemplación o uso, sino como la confluencia y lugar material desde el que se reproducen y se diseminan nuevos significados:

Estamos en un mapa que se fragmenta,
con cada piedra formamos un origen
(Catrileo, 2013).

Conclusiones

Si comenzar a escribir es un acto que requiere coraje, el concluir es otra acción con una fuerte carga emocional. El cierre de una etapa, de un trabajo, la anotación del punto final sobre la página son situaciones que cuestan, que tienen que ver con soltar, dejar partir y, por supuesto, quedarse con la sensación de que el esfuerzo hecho no ha sido suficiente, que faltó limpiar, eliminar redundancias u obviedades y, por el contrario, que se debieron incluirse cosas que quedaron fuera; que se debió encontrar la manera de exponer las ideas, los argumentos y los materiales de manera más clara o de organizar el cuerpo de la investigación de forma más orgánica o más programática. Me refiero a todos aquellos pensamientos e inseguridades que traen aparejados los finales.

Pero, a pesar de lo difícil que es concluir, tengo la sensación de que hacer una síntesis de los resultados de esta investigación me resulta extrañamente sencillo, supongo que el haber convivido con los textos por largo tiempo y el haber reflexionado sobre los diferentes aspectos de este trabajo de forma casi obsesiva hacen que el ejercicio de cierre se presente como una transcripción de aquello que he llegado a observar en el recorrido mismo de la investigación y durante el acto de su plasmación. En este sentido, las conclusiones son de tan diversa naturaleza como el trabajo mismo:

1. Una de las conclusiones a las que he podido llegar con relación a la metodología es sobre la importancia de desarrollar un sistema de recogida, clasificación y procesamiento de la información que sea más eficiente, que proponga herramientas y métodos para trabajar con fuentes y materiales heterogéneos, frágiles, dispersos o de difícil documentación. En el marco de este mismo punto, cabe hacer una autocrítica sobre la extensión que he pretendido abarcar en esta investigación, pues al enfrentar la dificultad que representa la recolección documental y la construcción de un panorama sobre la actividad literaria de las mujeres chilenas en las décadas pasadas, he visto la necesidad de acotar el trabajo a una generación o un período histórico, con el objetivo de realizar una recogida exhaustiva de los indicios que puedan existir desperdigados en la literatura especializada, prensa, archivos, pero también a través de testimonios, cartas, entrevistas, y otras fuentes. No obstante, este “fallo” abre la posibilidad a futuras investigaciones que podrían comenzar desde unas mínimas certezas, con premisas e hipótesis ya formuladas y con una galería amplia de nombres de poetas, en parte, contextualizadas.

2. Existe una escasísima preocupación de la teoría literaria chilena por trabajar las formas en que las propias mujeres leen, tanto el canon literario como la escritura de otras mujeres. No obstante, el estudio de las redes de relaciones entre escritoras, críticas e intelectuales; al tiempo que de estas con sus pares varones resulta de gran interés para reconstruir las dinámicas del campo literario y poder entender sus silencios.
3. De la misma forma, ha sido revelador comprobar que existe una marcada diferencia en la recepción que hombres y mujeres hacen de los textos poéticos de estas últimas. Incluso, en aquellos casos de críticos con un verdadero interés por la poesía escrita por mujeres., las lecturas de sus obras resultan estereotipadas y reduccionistas, fenómeno que no se limita a una época en particular, sino que aparece como rasgo transversal a lo largo de los 65 años trabajados.
4. Directamente relacionado con este último punto, también sorprende comprobar que la falta de interés, la invisibilización y devaluación de las poetisas chilenas y de sus obras, se acentúa en la década del 60, período de gran proliferación poética, en el cual se dieron condiciones bastante optimas de apoyo institucional, difusión y valoración de la poesía y de la cultura en general, situación que proyecta a la década del 70, momento en que, si bien, las circunstancias varían de forma dramática con el golpe militar, la escena literaria, tanto dentro del país como en la diáspora, sigue operando bajo la directriz de los mismos autores consagrados a los que se suman algunos nombres nuevos, siempre avalados por los anteriores. Esta situación hace que los sistemas de influencia, las exclusiones e inclusiones se mantengan estables, incluso frente a los cambios históricos, sociales y territoriales. Por contraste, durante la década del 80, especialmente en la segunda mitad, momento histórico en el cual la restricción de las libertades individuales y el conservadurismo están en auge, emerge en el país un gran contingente de poetisas con una clara conciencia de género, quienes, por primera vez en la historia literaria chilena, se juntan y organizan para reivindicar sus propias escrituras y denunciar tanto al estado patriarcal (régimen militar de Pinochet) como las desigualdades estructurales (en la esfera pública y privada).
5. Del trabajo realizado se deriva la constatación de que es necesario politizar y analizar lo privado como forma de reivindicar a las poetisas y sus obras. Con esto me refiero a las prácticas que se han visto históricamente como parte de la esfera privada y que afectan de forma directa a las creadoras (matrimonio, hijos, precariedad financiera, violencia sexual, etc.), así como las respuestas que las mujeres han dado desde sus textos a estas situaciones, pero también las estrategias que desarrollan para poder permanecer dentro del sistema cultural.

6. He podido observar que una de las falencias de la crítica literaria tradicional tiene su origen en la desestimación de los imaginarios “femeninos” y los códigos interpretativos provenientes de una cultura también femenina. Por ello ha sido necesario identificar estos imaginarios y el modo en que las poetisas se los apropian, los resignifican, o los evaden.
7. Por último, y específicamente en relación con el capítulo cinco, **Analizar**, he podido detectar, a través del simple ejercicio de agrupar textos alrededor de temáticas amplias, que existe una continuidad y una coherencia en los textos poéticos de las mujeres chilenas que opera de forma transgeneracional y que está marcada de manera específica por la construcción sociocultural de género. Esto puede leerse como una señal potente sobre la existencia de una genealogía discursiva, no solo literaria, sino de esa figuración teórica que he llamado “subjetividad femenina colectiva”.

7.1 Así se demuestra en el análisis de un grupo de poemas, que, incluso aquellos con datación anterior a 1950, proponen una lectura del amor que desafía los estereotipos propuestos por la cultura androcéntrica. Si bien en ellos el tema del amor romántico está presente, son pocos los que se limitan a una exposición edulcorada de emociones. Muy por el contrario, la casi totalidad de composiciones hacen una reflexión sobre la relación de las mujeres con el/la/los otros, en donde se plantea, una crisis existencial entre “ser para sí” y “ser para otros/otras”, lo que se refleja en los textos de variadas maneras. Asimismo, el tema del erotismo aparece con fuerza desde muy temprano, al comienzo, enmascarado en el uso excesivo de metáforas para tornarse cada vez más explícito. Estos textos desarrollan una visión celebratoria desde la cual, las autoras proponen una vía de autodeterminación y rebelión contra el rol objetual de las mujeres. Llama la atención que el erotismo que se expresa en los textos pasa principalmente por la relación de la hablante consigo misma, situación enunciativa que se diferencia de forma evidente del tipo de erótica expresada en los textos poéticos escritos por hombres, en la cuales el cuerpo masculino y su propio deseo queda reducido a un segundo plano frente a la contemplación del objeto deseado.

7.2 El segundo análisis propuesto gira en torno al poema largo y, dentro de este subgénero, al tema del viaje. En esta sección he analizado tres ejemplos de tres momentos históricos muy distintos: *Poema de Chile* (1967), *Carta de Viaje* (1989), *Río Herido* (2013/2016). La lectura de estos, que más que comparada quisiera pensar como colaborativa, demuestra que los poemas largos de autoría femenina en Chile tienen un componente profundamente antibinarista, anticartesiano, antipatriarcal y anticolonial, que, además, posee

una matriz filosófica arraigada en una concepción femenina del mundo y en una cosmovisión sincrética. Con esto quiero decir que, en estos tres poemas, a pesar de sus diferencias, existen elementos que se repiten de forma sintomática y que pueden leerse como un diálogo. La presencia de un saber, una forma de ver y entender el mundo, la historia y el territorio, así como el lugar mismo de la sujeto en un entramado cultural que no la representa ni la acoge, son claves importantes para abordar estos poemas. A partir de allí, los textos mismos han sido los que han ido iluminando una cantidad gigantesca de contenidos que, leídos en conjunto, pueden interpretarse como una epistemología poética femenina. La complejidad de las imágenes, la profundidad en la construcción de las hablantes, las estructuras temporales y geográficas, las dimensiones políticas, los planos de realidad que se superponen, etc. son suficientes para una investigación independiente, que abarque un corpus más extenso. La autocrítica que puedo hacer sobre el trabajo realizado en este capítulo dedicado al análisis es, principalmente, sobre la estructura del mismo, que no ha resultado tan orgánica y fluida como hubiera sido mi deseo. En mi defensa solo diré que, al comenzar el análisis, no imaginé que los textos fueran de tal riqueza y complejidad, ni que su lectura en conjunto resultara tan productiva por lo que me he visto sobrepasada al tratar de ordenar las reflexiones y relacionar los tres textos entre sí. A pesar de aquello, el esfuerzo ha sido sincero y desde el más profundo de los amores.

Conclusiones políticas y emocionales

Mas allá de si el resultado final ha sido exitoso o no, creo que el hecho de que esta investigación exista y que en ella habiten multitud de nombres de mujeres: poetas, narradoras, activistas, críticas, periodistas, etc., que las páginas de la misma alberguen decenas de poemas, citas, estadísticas y reflexiones, *de* y *sobre* las mujeres y sus producciones simbólicas es, un avance frente al silencio histórico que hasta ahora las ha acompañado. A nivel personal, el haber tenido la oportunidad de leer y pensar sobre la poesía, en especial sobre la poesía escrita por mujeres, de aprender sobre la historia chilena desde una clave femenina y feminista, de adentrarme en diferentes momentos históricos y de observar las dinámicas de género y contrastarlas con los textos poéticos, etc. han sido experiencias que me han enriquecido de manera profunda y definitiva. De igual forma, el poder compartir este proceso, los materiales y los hallazgos, y dejar constancia en la escritura, no solo de una investigación académica, sino de un proceso de descubrimiento, ha sido, desde el principio, una de las motivaciones y objetivos de esta tesis.

En lo político, espero que este trabajo pueda colaborar en la construcción colectiva de una memoria y de una reivindicación de las mujeres poetas y escritoras chilenas. No resulta baladí terminar este proceso en el

contexto del gran levantamiento social que Chile está experimentando desde el 18 de octubre de este año 2019. En algunos momentos, en las últimas semanas, me he cuestionado la importancia de un trabajo como este en medio de tanta desigualdad e injusticia; me he preguntado sobre el privilegio que significa vivir cómodamente realizando un trabajo intelectual y reflexionando sobre la poesía, cuando millones de personas están en las calles de Chile y Latinoamérica poniendo el cuerpo para exigir condiciones básicas para vivir con dignidad. Las conclusiones derivadas de estas preguntas exceden por mucho este trabajo, pero me obligan a un compromiso más profundo en la creación de un país en donde todos los discursos tengan un espacio y sean escuchados con respeto, de un territorio utópico, aquel que ya imaginaron entre brumas Mistral, Hernández y Catrileo en sus poemas, y que existe ahí, a un verso de distancia.

BIBLIOGRAFÍA

Adriasola, Ximena. *Tiempo detenido*. Santiago de Chile: Autoedición, 1977. Print.

Adrienne, Rich. "Apuntes para una política de la ubicación" *otramente: lectura y escritura de feminista*. Ed. Marina (Coord.). Fe. primera ed. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1999. Print.

Ahumada, Haydée. "Escritoras del 50, conciencia y memoria en el discurso literario chileno" *Acta literaria* 24 (1999): 5-14. Print.

---. "La mujer, esa "Otra" provincial" *La crítica literaria chilena*. Santiago de Chile: Ed. Aníbal Pinto, 1995. pp. 125-134. Print.

Alegría, Fernando. "Resolución de medio siglo." *Atenea* 380-381 (1958): 141-148. Print.

---. *La literatura chilena del siglo XX*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1967. Print.

Anguita, Eduardo, and Volodia Teitelboin. Eds. *Antología de poesía chilena nueva...* Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1935. Print.

Anónimo, "Poetas de la Generación disgregada violentada." *La Bicicleta* 5 (1979): 11-15.

Anónimo. "Donoso, Nina. Poesía femenina de Chile". *El Mercurio* (Santiago de Chile). 12 junio 1975. p.4. Print.

Anzaldúa, Gloria. "Borderlines/La Frontera" San Francisco: Spinsters/Aunt Lute Books. *The narration of difference* 69 (1987). Print.

Arfuch, Leonor. *Crítica Cultural Entre Política y Poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Print.

---. *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. Print.

Arenas, Braulio, Enrique Gómez-Correa, and Jorge Cáceres. *El AGC de la Mandrágora*. Mandrágora, 1957. Print.

- Arévalos, Antonio. "Intelectuales chilenos en el exilio: los ángeles saben que arder es perder el cielo." *wsimag.com*. Wall Street International Magazine. 8 jul. 2017. Web. 11 may. 2019.
- Arteche, Miguel. "Notas para la vieja y la nueva poesía chilena". *Atenea*. 380-381 (1958): 14-34. Print.
- Arroyo, Guido. "Enrique Lihn e Ignacio Valente: el devenir de la crítica literaria en el período de transición y la figura del interruptor." *Analecta: revista de humanidades*. 4 (2010): 23-34. Print.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*. Routledge, 2003. Print.
- Astorga, Irma. *La muerte desnuda*. Editorial Diógenes, Santiago de Chile. 1948. Print.
- . *Viaje a la garganta de la luz*. En: Astorga, Sánchez Orgaz y Rueda. *Tríptico*. 1949. Print.
- Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista Latinoamericana*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1974. Print.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. 18 vol. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005. Print.
- Barraza, Angela. "El primer libro Soledad Fariña". *letras.mysite.com*. n.d. Web. 15 may. 2019.
- Bartra, Eli. "Reflexiones metodológicas." *debates en torno a una metodología feminista*. Ed. Eli Bartra. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1998. Print.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 1998. Print.
- Becerra, Rafael Farías. "Editoriales Independientes en Chile: Una Política "literaria" Del Escritor-Editor." *IdeAs.Ideas d'Amériques* 9 (2017) Print.
- Belinchón, Gregorio. "¿Quién mató a Thelma y Louise?" *El País* (Madrid, España) 3 Mar. 2018: s/p. Print.
- Bell, David, and Jon Binnie. *The Sexual Citizen: Queer Politics and Beyond*. Cambridge: Polity, 2000. Print.

- Bello, Javier. *Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura (1990-2005): cinco autores de la década del noventa, Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco*. Diss. Universidad de Las Palmas de Gran Canarias. 2011. Web. 04 sept 2018.
- . "Los Náufragos. Poetas Chilenos De Los Noventa". *udechile.cl*. 1998. Web. 20 oct 2018.
- Benegas, Noni. *Ellas tienen la palabra: Las mujeres y la escritura*. España: Fondo de Cultura Económica, 2017. Print.
- Bengoa, José. *La comunidad perdida: Identidad y cultura: desafíos de la modernización en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2009. Print.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, 2005. Print.
- . "El Narrador." *Revista de Occidente*. 129 (1973): 301-33. Print.
- Berenguer, Carmen. *Bobby Sands desfallece en el muro*. Santiago de Chile: EIC Producciones Gráficas, 1983. Print.
 Disponible en versión digitalizada para consulta y descarga libre: *memorichilena.gob.cl*, BND Biblioteca Nacional Digital. n.d. Web. 18 ene. 2019.
- . *Escribir en los bordes: Congreso Internacional De Literatura Femenina Latinoamericana, 1987*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990. Print.
- Bernikow, Louise. "Comment on Joanne Feit Diehl's " 'Come Slowly: Eden': An Exploration of Women Poets and their Muse". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 4.1 (1978): 191-5. Print.
- Bianchi, Soledad. *Entre la lluvia y el arcoíris: algunos jóvenes poetas chilenos*. Barcelona: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983. Print.
- . "Agrupaciones literarias de la década del Sesenta." *Revista chilena de literatura* (1989): 103-120. Print.
- . *La memoria: modelo para armar: grupos literarios de la década del sesenta en Chile: Entrevistas*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995. Print.
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. "Periodo 1925-1973: Profundización y crisis de la democracia." *bcn.cl*. n.d. Web. 08 jun. 2018.

- Biblioteca Nacional de Chile. "Catalina de los Ríos y Lisperguer." *Memoricahilena.gob.cl*, BND Biblioteca Nacional Digital. n.d. Web. 04 nov. 2019.
- Billa Garrido, Agustín. "Poesía femenina". *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile), 12 enero 1975, p. 4. Print.
- Blázquez, Norma. *El retorno de las brujas. incorporación, aportaciones y críticas de las mujeres a la ciencia*. México. D.F.: CEIICH, Universidad Nacional Autónoma de México., 2008. Print.
- Bloom, Harold, and Francisco Rivera. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. Print.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press, 1997. Print.
- . *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 1995. Print.
- . *A Map of Misreading*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1975. Print.
- Bourdieu, Pierre. "La dominación masculina" *Revista de Estudios de Género, La Ventana* (1996): 1-95. Print.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Columbia University Press, 1994. Print.
- Bree, Germaine. "The Ambiguous Voyage: Mode or Genre." *Genre* 1.2 (1968): 87-96. Print.
- Brito de Donoso, Tilda. *Poetisas de América*. Santiago de Chile: Nascimento, 1929. Print.
- Brito, Eugenia. Brito, Eugenia. *Vía pública*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1984. Print.
- . *Antología de poetas chilenas: confiscación y silencio*. Santiago de Chile: Dolmen, 1998. Print.
- . "Entrevista". *tintainvisible.org*. 2008. Web. 15 dic. 2019.
- Brodsky, Joseph. "Situación Que Enfrenta El Libro y La Lectura." *Una política de estado para el libro y la lectura: estrategia integral para el fomento de la lectura y el desarrollo de la industria editorial en Chile*. Santiago de Chile: Fundación Chile Veintiuno y Asociación de Editores de Chile, 2005. Print.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004. Print.

- . "The body politics of Julia Kristeva." *Hypatia* 3.3 (1988): 104-118. Print.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Oficina de la Real Universidad, 1807. Print.
- Cabanilles, Antonia. "Cartografías del silencio. La teoría literaria feminista." *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*. Ed. López, Aurora. Granada: Universidad de Granada, (1989): 13-23. Print.
- Caffarena, Elena. *Un siglo, una mujer*. Santiago de Chile: Servicio Nacional de la Mujer, 2003. Print.
- Calderón, Alfonso. *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago de Chile: Universitaria, 1971. Print.
- Calderón, Teresa, Lila Calderón y, Thomas Harris. *Antología de poesía chilena v.1: la generación del 60 o de la dolorosa diáspora*, Santiago: Editorial Catalonia, 2012. Print.
- Calderón, Teresa, et al. *Uno por Uno: algunos poetas jóvenes*. Santiago de Chile: Nascimento, 1979. Print.
- Calderón, Teresa. "Poesía post 73 escrita por mujeres." *Simpson 7 / Sociedad de Escritores de Chile* 5 (1992): 107-113. Print.
- Cánovas, Rodrigo. "Crónicas íntimas" sobre el libro *Vida de perras*. *El Mercurio* (Santiago de Chile), 08 Julio 2000, p. 5. Print.
- Carabí, Ángels, and Marta Segarra. *Nuevas masculinidades*. 2 vol. Icaria Editorial, 2000. Print.
- Carbonell, Neus, and Meri Torras. *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1999. Print
- Cárdenas, María Teresa, "El otro alumbramiento: mujeres escritoras en la literatura chilena", *Revista Universum* 14 (2016): 204 – 219.
- Carranza, Luz Rodríguez. "Usos de la utopía." *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Iberoamericana, 2008. Print.

- Carrasco Muñoz, Iván. "El mito de Orfeo y el "Poema de Chile" de Gabriela Mistral." *Revista Chilena de Literatura* (1977): 21-40. Print.
- . "Poesía chilena de la última década (1977-1987)." *Revista Chilena de Literatura* (1989): 31-46. Print.
- Carreño Bolívar, Rubí. "Entrevista a Lucía Guerra: Sobre escrituras, feminismos y academias." *Nomadías* 11 (2010). Print.
- Castro, Víctor. "cuentos de Isabel Edward y Cecilia Casanova." *El Mercurio* (Santiago de Chile), 21 enero 1970, p.2.
- . "Irma Astorga". *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile), 26 octubre 1973, p. 5.
- Castro-Klarén, Sara (ed.). *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas/ Latin American Women's Narrative: Practices and Theoretical Perspectives*. Madrid: Iberoamericana, 2003. Print.
- Catalán, Gonzalo. "Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1920-1980." *José Joaquín Brünner y Gonzalo Catalán. Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago: Ainavillo (1985): 71-75. Print.
- Catrileo, Daniela. *Río Herido*. Santiago de Chile: Libros del Perro Negro, 2013. Print.
- Ceballos Huerta, Paula. "Prólogo a *Tiempo, medida imaginaria* de Stella Díaz Varín". Santiago de Chile: Bordelibre Ediciones, 2013. Print.
- Cisterna, Natalia. "La definición de las trayectorias literarias en dos escritoras chilenas modernas: María Flora Yáñez y Marta Brunet." *Revista chilena de literatura* 86 (2014): 101-120. Print.
- Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa*. Madrid: Anthropos, Editorial del hombre, 1995. Print.
- . *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. Moix, Ana María. Barcelona: Anthropos, 2001. Print.
- Colaizzi, Giulia. "Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate" *Feminismo y teoría del discurso* (1990): 13-25. Print.

Colombi, Beatriz. "El viaje, de la práctica al género" *Viaje y relato en Latinoamérica* (2010): 287-308. Print.

Concha, Jaime. "La poesía chilena actual." *Cuadernos Americanos México* 36.5 (1977): 211-222. Print.

Coñuecar, Ivonne. "Yo no soy viajera, yo escapé de Chile." *Página12.com*. 25 oct 2019. Web. 30 oct 2019.

Cortínez, Carlos y Omar Lara. *Poesía chilena (1960-1965)*. Santiago de Chile: Trilce, 1966. Print.

Cuneo, Ana María and Foxley, Carmen. *Seis poetas de los sesenta*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1991. Print.

---. "El discurso religioso en Mistral, Uribe y Quezada." *Revista Chilena de Literatura* (1994): 19-38. Print.

Curriñao, Huinao, Manquepillán Millapán, Pinda Panchillo y Rupailaf. "Hilando La Memoria: 7 Mujeres Mapuche." Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006. Print.

Cyrulnik, Boris. *L'Enfermement Du Monde*. Odile Jacob, 1997. Print.

D'Angelo, Giuseppe. "Presencia de la maternidad en la poesía de Gabriela Mistral." *Thesaurus* 1.2 (1967): 221-50. Print.

Dávila, Arturo S. "La caja de Pandora y el método neobarroco: entre Lezama Lima y Ernesto Cardenal." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 33.65 (2007): 27-50. Print.

Daydí-Tolson, Santiago. "La locura en Gabriela Mistral." *Revista Chilena de Literatura* (1983): 47-62. Print.

De Barbieri, Teresa. "Acerca de las propuestas metodológicas feministas." *debates en torno a una metodología feminista*. Ed. Eli Bartra. México D. F: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco., 1998. 103- 140. Print.

De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX (1981) Print.

De Costa, René. "Sobre Huidobro y Neruda." *Revista Iberoamericana* 45.106 (1979): 379-386. Print.

- De Gandia, Enrique. "Sarmiento y su teoría de civilización y barbarie" *Journal of Inter-American Studies* 4.1 (Jan., 1962): 67-87. Print
- .
- De Lauretis, Teresa. *El deseo de la narración. Alicia ya no*. Madrid: Cátedra, 1992. Print.
- De la Vega, "Prólogo" a *Simbólico retorno*. Domínguez, Delia. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1955. Print.
- Del Solar, Hernán. "Dolores Pincheira, *Apología de la tierra*", *La Discusión* (Chillán), 22 febrero 1969, p.3. Print.
- De Ramón, Emma et al. "La creación del Archivo mujeres y géneros en el Archivo Nacional de Chile" *La Memoria Femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres*. Santiago de Chile: Ibermuseos-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 2016. Print.
- De Rokha, Winétt. *Suma y destino*. Santiago: Multitud, 1951. Print.
- De Rokha, Pablo. *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile: canto del macho anciano*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998. Print.
- . "Carta al poeta Vicente Huidobro", *La Opinión* (Santiago de Chile), 23 de junio 1935. Print.
- De Rougemont, Denis. *El amor y Occidente*. trad. A. Vicens. Barcelona: Editorial Kairós, 1993. Print.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. "Rizoma" México D.F.: Ed. Diálogo Abierto, 1994. Print
- . *Mil mesetas*. Trad. J. Vázquez Pérez, U. Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2002. Print.
- Díaz, Cecilia. "Lihn y Valente en el gran debate de la poesía." *Pluma y Pincel* 10 (1983): 50-55. Print.
- Díaz Eterovic, Ramón. "De revistas, encuentros y otras utopías." *Simpson Siete, Sociedad de Escritores de Chile* 5 (Primer semestre 1994): 93-97. Print.
- Díaz Varín, Stella. *Obra reunida*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011. Print.
- . *Los dones previsibles*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1992. Print.
- . *Sinfonía del hombre fósil y otros poemas*. Santiago de Chile: Ediciones Salamandra, 1954. Print.

---. *Tiempo, medida imaginaria*. Santiago de Chile: Editorial Grupo Fuego, 1959. Print.

Diehl, Joanne Feit. "'Come Slowly: Eden': An Exploration of Women Poets and their Muse." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 3.3 (1978): 572-87. Print.

Doll Castillo, Darcie. "Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción." *Taller de Letras* 54 (2014): 23-38. Print.

---. "Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile." *Revista chilena de literatura* 71 (2007): 83-100. Print.

---. "Escritura/literatura de mujeres: crítica feminista, canon y genealogías." *Revista Universum* 17 (2002): 83-90. Print.

Donoso, Claudia Donoso. "Stella Díaz Varín [entrevista]" *Revista Paula* (Santiago), 18 Jul 2017. Print.

Donoso Jiménez, Javiera, and Mónica Salinero. "Chile, una democracia represiva: ¿herencia de la dictadura o tradición republicana?" *Sociedade e Cultura* 18.2 (2015): 79-89. Print.

Donoso, Armando. *Nuestros poetas: antología chilena moderna*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1924. Print.

Donoso, Nina. *Antología de la poesía femenina chilena*. Santiago de Chile: Editorial Gabriela Mistral, 1974. Print.

Duque Acosta, Carlos Andrés. "Judith Butler y La Teoría De La Performatividad De Género." *Revista de educación y pensamiento*.17 (2010): 85-95. Print.

Dussel, Enrique, Eduardo Mendieta, and Carmen Bohórquez. *El pensamiento filosófico latinoamericano, del caribe y" latino"(1300-2000): Historia, Corrientes, Temas y Filósofos*. Madrid: Siglo XXI, 2009. Print.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. (1983) Trad. José Esteban Calderón. Santa Fe Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2007. Print.

Edwards, Lee R. "Women, Energy, and" Middlemarch"." *The Massachusetts Review* 13.1/2 (1972): 223-38. Print.

- Elliott, Jorge, ed. *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Concepción: Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción, 1957. Print.
- Eloy, Horacio. "Revistas y publicaciones literarias durante la dictadura (1973-1990)". *Simpson 7. Sociedad Escritores de Chile*. (segundo semestre 2000); 75-112. Print.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Ediciones Ornitorrinco, 1983. Print.
- . *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Santiago de Chile: Servicio Nacional de la Mujer SERNAM, 1994. Print.
- Espinosa, Patricia. "La poesía chilena en el período 1987-2005" *Crítica hispánica*. 1, vol. XXVIII, Pittsburg: Duquesne University (2006): 54-65. Print.
- . "Crítica Literaria En El Chile Neoliberal: La Invisibilización De La Disidencia." *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana* 4.6 (2016): 1-14. Print.
- . "Río herido, de Daniela Catrileo: De frente contra el daño y el exterminio" *palabrapublica.uchile.com*. Universidad de Chile. 11 ene. 2018. Web. 19 may. 2019.
- Esteban, Mari Luz. "Algunas Ideas Para Una Antropología Del Amor." *Ankulegi-Revista de Antropología Social*.11 (2007): 71-85. Print.
- Faderman, Lillian. "Comment on Joanne Feit Diehl's " 'Come Slowly: Eden': An Exploration of Women Poets and their Muse"." *Signs* 4.1 (1978): 188-91. Print.
- Falabella, Soledad. ""Desierto": Territorio, desplazamiento y nostalgia en *Poema de Chile* de Gabriela Mistral." *Revista Chilena de Literatura* (1997): 79-96. Print.
- . *¿Qué será de Chile en el cielo?: Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2003. Print.
- . "Hilando En La Memoria": La poesía de poetas mapuche contemporáneas: Millapán, Curriñao, Huinao y Panchillo." *Hispanamérica: Revista de literatura*.105 (2006): 69-82. Print.
- Falabella Luco, Soledad, and Bernardita Domange. "Poema de Chile, sus manuscritos y la valoración del legado de Gabriela Mistral" *Estudios filológicos* 46 (2010): 43-57. Print.

- Falabella, Soledad, Graciela Huinao, and Roxana Rupailaf. *Hilando en la memoria: Epu rupa*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2009. Print.
- Falabella, Soledad, and Graciela Huinao. *Hilando en la memoria 2: epa rupa 14 mujeres mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009. Print.
- Falcón, Lidia. "Kate Millet: "El Amor Ha Sido El Opio De Las Mujeres" *New York Times*, 21 de mayo 1984, Print.
- Farías Becerra, Rafael. "Editoriales independientes en Chile: una política "literaria" del escritor-editor." *IdeAs. Idées d'Amériques* 9 (2017). Print.
- Fariña, Soledad, and María Teresa Adriasola. *Una palabra cómplice: encuentro con Gabriela Mistral*. Editorial Cuarto Propio, 1997. Print.
- Fariña, Soledad. *El primer libro*. Santiago: Ediciones Amaranto, 1985. Print.
- . *La vocal de la tierra*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999. Print.
- . "Entrevista". *tintainvisible.org*. 2008. Web. 15 dic. 2019.
- . "Entrevista RL + adelanto de "Yllu" (Lom, 2015)". *revistalecturas.cl*. 22 may 2015, Web. 20 nov 2018.
- Fe, Mariana. *Otramente: Lecturas y escrituras feministas*. Fondo de Cultura Económica. Mexico D.F, 1999. Print.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Harvard University Press, 1989. Print.
- Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. 247 vol. Indiana University Press, 1978. Print.
- Firestone, Shulamith. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: Farrar, Straus and Giroux Edition, 2003. Print.
- Flores, Larisa Pérez. "Investigación Feminista: Epistemología, Metodología y Representaciones Sociales." *Quaderns de Psicologia* 16.1 (2014): 229-35. Print.

Foucault, Michel. *Las Palabras y Las Cosas: Una Arqueología De Las Ciencias Humanas*. Madrid: Siglo xxi, 1968. Print.

---. *Microfísica del poder*. Madrid: la Piqueta, 1979. Print.

---. *Vigilar y castigar: Nacimiento De La Prisión*. Madrid: Siglo xxi, 1983. Print.

---. "El sexo como moral: Entrevista con Michel Foucault." *Saber y Verdad* (1985): 185-96. Print.

---. *Saber y verdad*. Madrid: La piqueta, 1985. Print.

Fraile Amador, Pilar. "Entrevista a Soledad Fariña". *culturamas.es*. 13 dic 2012. Web. 05 jul 2019.

Fuentes Hernández, Dagoberto Gerardo y Vallejo López, Fidel Isaías. "El silencio social durante la década de los 90 y su despertar el 2006." Acta 9º Congreso Latinoamericano de Ciencia Política, Montevideo: ALACIP, 2017. Print.

Fugellie, Astrid. *Una casa en la lluvia*. Santiago de Chile: editorial Gabriela Mistral, 1975. Print.

Galaz Vivar, Alicia. *Jaula para un animal hembra*. Arica: Mimbres-Tebaida. 1972. Print.

---. *8 poetas de la universidad*. Arica: Talleres Gráficos de Imprenta Iglesias, 1975. Print.

---. *Oficio de mudanza*. Editores: Madrid: Betania, 1987.

---. *Señas distantes de lo periférico*. Concepción: LAR, 1990. Print.

García, Álex Márquez. *Antonio Gramsci y el nuevo orden: Hacia la creación de una nueva hegemonía*. Autografía, 2017.

García, Gabriela. "Soledad Fariña lanzó el libro: *Donde comienza el aire*". *letras.mysite.com*. 24 oct 2006. Web. 15 may. 2019.

Garretón, Manuel Antonio. "De La transición a los problemas de calidad en la democracia chilena." *Política*.42 (2004): 179-206. Print.

---. "Memorias en disputa: consenso fáctico y lucha de contenidos." *La agonía de la convivencia. Violencia política, historia y memoria*. Comp. Andrés, Estefane y Bustamante, Gonzalo. Santiago de Chile: RIL Editores, 2014: 153-60. Print.

- . Garretón, Manuel Antonio. "Problemas heredados y nuevos problemas en la democracia chilena. ¿Hacia un nuevo ciclo?" De la Fuente, G.; Contreras, S. Hidalgo; P. y Sau J.(eds.) *Economía, instituciones y política en Chile*. Santiago: Ministerio Secretaría General de la Presidencia (2009).
- Gaviola, Edda, et al. *Queremos votar en las próximas elecciones: historia del movimiento sufragista chileno, 1913-1952*. Santiago: ILET, 1986. Print.
- Gaviola Artigas, Edda, Eliana Largo, and Sandra Palestro. *Una Historia Necesaria Mujeres En Chile, 1973-1990*. Santiago de Chile: ediciones ASDI, 1994. Print.
- Geel, María Carolina. *Siete escritoras chilenas*. Santiago de Chile: Editorial Rapa Nui, 1949. Print.
- Genette, Gérard. "Géneros," Tipos", Modos". *Teoría de los géneros literarios*. Arco Libros, 1988. 183-234. Print.
- . Genette, Véase Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto (Altea/Taurus/Alfaguara, 1989) Madrid (1982). Print.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. 52 vol. Universitat de Valencia, 1998. Print.
- Godoy, Eduardo, Haydée Ahumada Peña, and Carlos Díaz Amigo. *La generación del 50 en Chile: Historia de un movimiento literario (Narrativa)*. Santiago de Chile: La Noria, 1992. Print.
- . "La Generación del 50 en Chile: razones y efectos de una polémica." *América. Cahiers du CRICCAL* 21.1 (1998): 369-75. Print.
- Goić, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. Print.
- González, Gladys. *Gran avenida*. Santiago de Chile: La Calabaza del Diablo, 2004. Print.
- González, Patricia Elena y Ortega, Eliana. *La sartén por el mango*. Rio Piedras. P.R.: Ediciones Huracán, 1984. Print.

Gordon, Ann D., Mari Jo Buhle, and Nancy Schrom Dye. "The problem of women's history." *Liberating Women's History: Theoretical and Critical Essays* (1976): 75-92. Print.

Grandón, Olga. "Gabriela Mistral: identidades sexuales, etno-raciales y utópicas." *Atenea (Concepción)*.500 (2009): 91-101. Print.

Greenberg, Caren. *Reading Reading: Echo's Abduction of Language*. New York: Praeger, 1980. Print.

Greer, Germaine. *La mujer eunuco*. Trans. Mireia Bofeill and Heide Braun. Barcelona: Kaïros, 2004. Print.

Grimson, Alejandro, and Sergio Caggiano. "Respuestas a un cuestionario: posiciones y situaciones." *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Ed. Richard Nelly. Santiago de Chile: Editorial ARCIS/CLACSO, 2010: 17-31. Print.

Guerra Cunningham, Lucía. *Frutos extraños*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1997. Print.

---. "Hacia una estética de lo femenino, Evaluación de la Literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX." Costa Rica: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1985. Print.

---. "'Maldita yo entre las mujeres" de Mercedes Valdivieso: resemantización de la Quintrala, figura del mal y del exceso para la chilenidad apolínea" *Revista chilena de literatura* (1998): 47-65. Print.

---. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México D.F.: UNAM, 2007. Print.

Golubov, Nattie. "La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas" *Discurso, Teoría y Análisis, n°31*. (2011): 37-61. Print.

---. *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. Primera ed. México D.F.: UNAM, 2012. Print.

Habermas, Jürgen. "Knowledge and human interest" Trad. Shapiro, J. 1972. London: Heinemann, 1968. Print.

Habermas, Jürgen, and Guillermo Hoyos. "Conocimiento e interés." *Ideas y valores* 42-45 (1973): 61-76. Print.

Hahn, Óscar. "Altazor, el canon de la vanguardia y el recuerdo de otras vidas más altas" *Hispanamérica* (1991): 11-21. Print.

Halbwachs, Maurice. *La Memoria Colectiva*. 6 vol. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004. Print.

Haraway, Donna Jeanne. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. 28. Universitat de València, 1995. Print.

---. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist studies* 14.3 (1988): 575-99. Print.

Harding, Sandra G. *Feminism and Methodology: Social Science Issues*. Indiana University Press, 1987. Print.

Harris, Thomas, Floridor Pérez, and Mario Andrés Salazar. *Poesía chilena para el siglo XXI, antología*. Santiago de Chile: DIBAM, Coordinación de Extensión y Comunicaciones, 1996. Print.

Hernández, Elvira. *Carta de Viaje*. Buenos Aires: Eds. Último Reino, 1989. Print.

---. *La Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991. Print.

---. Hernández, Elvira. *Santiago Waria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1992. Print.

---. "Entrevista". *tintainvisible.org*. 2008. Web. 15 dic. 2019.

---. *Actas urbe*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2013. Print.

Hernández, Héctor. "Panorama subjetivísimo de la Novísima poesía chilénísima." *letras.mysite.com*, 2004. Web. 08 dic 2018.

Hlousek Astudillo, Rodolfo. "A propósito de Riesgo País. Un encuentro que dará sus réplicas desde el sur de Chile". *letras.mysite.com*. 2007. Web. 2007. 13 oct 2019.

Holt Letelier, Alfred Jocelyn. "Los laberintos de la memoria: las estrategias históricas." Eds. Saenz, Sonia, and Rodrigo Alveyay. *La mala fama de la democracia*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2000. p. 65-72. Print.

Hooks, Bell. *Talking back: Thinking feminist, thinking black*. South End Press, 1989. Print.

Huidobro, Vicente. *Altazor*. Madrid: Compañía Iberoamericana de publicaciones S.A, 1931. Print.

Irigaray, Luce. "El Cuerpo a Cuerpo Con La Madre." *Debate feminista* 10 (1994): 32-44. Print.

---. "Espéculo de la otra mujer", Trad. Raúl Sánchez Cedillo, Madrid: Akal, 2007. Print.

Jacobs, Janet. "Gender and Collective Memory: Women and Representation at Auschwitz." *Memory Studies* 1.2 (2008): 211-25. Print.

Jaggar, Alison M., and Susan Bordo. *Gender/body/knowledge: Feminist Reconstructions of being and Knowing*. Rutgers University Press, 1989. Print.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. 1. Madrid: Siglo XXI, 2002. Print.

Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo. *Espejo Retrovisor. Ensayos Histórico-Políticos 1992-2000*. Santiago de Chile: Planeta, 2000. Print.

Johnson, Paul. *Love, Heterosexuality and Society*. London and New York: Routledge, 2007. Print.

Judith, Butler. "Cuerpos que importan. sobre los límites materiales y discursivos del sexo" *Editorial Paidós Defensa* 599 (2002) Print.

Kamboureli, Smaro. *On the edge of genre: the contemporary Canadian long poem*. Vol. 5. University of Toronto Press, 1991. Print.

Kermode, Frank. "El control institucional de la interpretación" *El canon literario*. Ed. Sùlla, Eric. Madrid: Arco-Libro, 1998. 91-112. Print.

Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile Las feministas y los partidos*. Santiago de Chile: FLACSO, 1986.

Kirkwood, Julieta, and Sonia Montecino Aguirre. *Feminarios*. Santiago de Chile: Ediciones Documentas, 1987. Print.

Kollontái, Aleksandra, and Daniel Gaido. "¡Abran paso al Eros alado! una carta a la juventud obrera". *Marxist.org*. 2017. Web. 21 mar 2019.

- Kollontay, Alejandra. *La mujer nueva y la moral sexual*. México D.F.: Editorial Paidós, 1972. Print.
- Kolodny, Annette. "Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism" *Feminist Studies* 6.1 (1980): 1-25. Print.
- . "Un mapa para la relectura o el género y la interpretación de textos literarios." *Otramente, lectura y escritura feministas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Kottow, Andrea. "Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feministas en Chile". *Atenea* 508 (2013): 151-169. Print.
- Koski, Linda Irene. *Mujeres poetas de Chile: muestra antológica, 1980-1995*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998. Print.
- Kristeva, Julia. *Historias De Amor*. México D.F.: Siglo XXI, 1987. Print.
- . "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético" *Levi-Strauss, C.et al. La identidad*. Petrel. Barcelona, (1981) Print.
- Ladrón de Guevara, Matilde. [Carta] 1953 junio 24, Santiago de Chile [a] Mi querida Gladys [manuscrito] Matilde Ladrón de Guevara. *bibliotecanacionaldigital.gob.cl*. DIBAM. n.d. Web 27 feb. 2019.
- . [Carta] [1953] [Santiago] [a] Gladys Thein [Manuscrito] Matilde Ladrón de Guevara. *bibliotecanacionaldigital.gob.cl*. DIBAM. n.d. Web 27 feb. 2019.
- Lafourcade, Enrique, ed. *Antología del nuevo cuento chileno*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1954. Print.
- Landaluze, Iker Zirion. "Algunas Reflexiones Sobre Investigación Feminista y Conocimiento Desde Una Posición Paradigmática De Dominación." *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social* 14.4 (2014): 329-37. Print.
- Llanos, Eduardo. *Contradiccionario*. Santiago de Chile: Tragaluz, 1983. Print.
- Lange Valdés, Francisca. *Diecinueve (Poetas chilenos de los noventa)*. Santiago de Chile: Juan Carlos Sáez editor, 2006. Print.

Lara, Omar. ed. *Revista Lar* 2-3 (abr. 1983). Print.

Lavquén, Alejandro. "Pablo de Rokha, poesía y política feraz" *Le Monde Diplomatique* 156 (oct. 2014). Print.

Lezama Lima, José. *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1960. Print.

---. *Las eras imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971. Print.

Lorde, Audre. "Sister Outsider" Berkeley: *California Crossing Press*, 1984. Print.

---. "The Uses of the Erotic: The Erotic as Power" *The lesbian and gay studies reader* (1993): 339-43. Print.

Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil" *representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural* (1984): 245. Print.

Lugones, María. Lugones, María. "Colonialidad y género." *Tabula Rasa* 9 (2008): 73-101. Print.

---. "Hacia un feminismo descolonial" *La manzana de la discordia* 6.2 (2016): 105-17. Print.

Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán, Barcelona: Edhasa, 1971. Print.

Man, Glenn. "Gender, Genre, and Myth in" *Thelma and Louise*" *Film Criticism* 18.1 (1993): 36-53. Print.

Mansilla, Sergio. *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975-1995)*. Fucecchio: European Press Academic Publishing, 2002. Print.

Marina, Arrate. "El brazo y la cabellera. algunas disquisiciones sobre poesía escrita por mujeres en Chile" *cyberhumanitatis.uchile.com*. 01 ene. 2002. Web. 07 de jun. 2019.

Marks, Camilo. ""Gran Avenida" De Gladys González y "Lyrics" De Sergio Coddou. Lo Callejero y Lo Cerebral." *Revista de Libros de El Mercurio* (Santiago), 17 de junio 2005, Print.

Márquez García, Alex. *Antonio Gramsci y el nuevo orden: Hacia la creación de una nueva hegemonía*. Río de Janeiro: Autografía, 2017. Print.

Martí, José. "Cuaderno de apuntes", 55 (1881), en *Obras Completas*, vol. 21, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 164. Print.

Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1985.

Marticorena Galleguillos, Francisca Luna. "Archivo mujeres y géneros del archivo nacional de Chile: desafíos a partir de su creación y crecimiento". IV Xornada Xénero e Documentación. Arquivos públicos e perspectiva de xénero: Estado da cuestión desde Galicia. Santiago de Compostela: Cosello da Cultura Galega, 08 junio 2017.

Martín-Barbero, Jesús. "Modernidad, postmodernidad, modernidades-discursos sobre la crisis y la diferencia" *Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* 18.2 (1995) Print.

Mékouar-Hertzberg, Nadia. "Construcciones de las subjetividades femeninas en la literatura: El viaje de Penélope". *Oriente y occidente: la construcción de la subjetividad femenina*. Universidad de La Rioja, 2014. 11-26. Print.

MEMCH. "¿Qué es el Memch?: ¿qué ha hecho el Memch?" *memoriachilena.gob.cl*. BND. n.d. Web. 08 oct.2018.

Méndez, Lourdes. "De la experiencia de las mujeres al cibernético: feminismo y conocimiento." *Página abierta* 142 (2003): 74-75. Print.

Merino Risopatrón, Carolina. "Entre la cohesión y la diáspora; 25 años de poesía chilena". *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*. 24 (1991): 9-19. Print.

Meyer-Sparks, Patricia Ann Meyer. *The female imagination*. New York: Knopf. 1975. Print.

---. *Gossip*. New York: Knopf, 1985. Print.

Mignolo, Walter D. *La Idea De América Latina: La Herida Colonial y La Opción Decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007. Print.

Millán, Gonzalo. "Waldo Rojas" *El Espíritu del Valle*. 1 (Santiago de Chile), 1985: 39-48.

Mistral, Gabriela, and Victoria Ocampo. *Esta América nuestra: correspondencia 1926-1956*. Ed. Horan, Elizabeth and Meyer, Doris. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2007. Print.

Mistral, Gabriela. *Los sonetos de la muerte y otros poemas elegíacos*. Santiago de Chile: Philobiblion. 1952. Print.

---. *Lagar*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1954. Print.

---. *Poema de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Pomaire, 1967. Print.

Moers, Ellen. *Literary Women*. Doubleday, 1976. Print.

Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988. Print.

Molloy, Sylvia. "Sentido de ausencias." *Revista Iberoamericana* 51.132 (1985): 483-488. Print.

---. "Juego de recortes: Cuadernos de infancia de Norah Lange." *Acto de presencia: la escritura* (1996): 169-181. Print.

Montecino, Sonia. "Identidades de género en América Latina: mestizajes, sacrificios y simultaneidades" *Revista Persona y Sociedad ILADES* 1 (1996) Print.

---. *Palabra dicha: Escritos sobre género, identidades, mestizajes*. Santiago de Chile: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 1997. Print.

---. "Símbolo mariano y constitución de la identidad femenina en Chile" *Estudios públicos* 39 (1990): 283-90. Print.

Montesinos, Elisa. "AUCH, literatura escrita por mujeres: ¿Te conté que estamos haciendo historia?" *El Desconcierto.cl*. 13 oct. 2019. Web. 19 oct. 2019.

Montero, Claudia. *Y también hicieron periódicos. Cien años de prensa de mujeres en Chile 1850-1950*. Santiago de Chile: Hueders, 2018. Print.

Moraga, Fernanda. "La bandera de Chile: (Des)pliegue y (Des)nudo de un cuerpo lengua(je)" *Acta literaria*.26 (2001): 89-98. Print.

---. "La dignidad del desamparo: La poesía de Ivonne Coñuecar" *Nuestra América*.10 (2016): 265-8. Print.

---. "A propósito de la "diferencia": poesía de mujeres mapuches" *Revista chilena de literatura*.74 (2009): 225-39. Print.

Morales, Andrés. "La poesía de los noventa" *cyberhumanitatis.uchile.cl*. 01 ene. 1998. Web. 26 oct 2018.

Moseley, Alexander. "Philosophy of Love". *iep.utm.edu*. Internet Encyclopedia of Pilosophy. n.d. Web. 02 ago. 2019.

Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM, 1997. Print.

---. "Limitaciones De La Transición a La Democracia En Chile." *Proposiciones* 25 (1994): 25-33. Print.

Muñoz, Josefina. *Mujeres De Palabra. Muestra De Escritoras Chilenas*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, 2009. Print.

---. "Nota sobre el Congreso Internacional De Literatura Femenina Latinoamericana" *Revista Chilena de Literatura*.30 (1987): 207-208. Print.

Marino Muñoz Lagos "Dos escritoras chilenas." *Prensa Austral* (Punta Arenas), 06 jul. 1995, p. 2. Print.

---. "Poesía femenina". *Prensa Austral* (Punta Arenas), 17 mayo 1991, p.6. Print.

Navarro, Haddy. *Palabra de mujer*. Santiago de Chile: Ediciones Tragaluz, 1984. Print.

Neghme, Lidia. "'La desasida', una de las 'Locas mujeres' de 'Tala' de Gabriela Mistral" *Revista Signos* 27.35 (1994): 13. Print.

Neruda, Pablo. *Canto general*. Vol. 2. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1981. Print.

Nómez, Naín. "Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988." *Estudios filológicos* 42 (2007): 141-154. Print.

---. "La poesía chilena: representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura" *Acta literaria*.36 (2008): 87-101. Print.

---."Poesía chilena contemporánea: un recuento parcial heterogéneo." *Nuestra América* 7 (2009): 103-112. Print.

Novoa, Marcelo. "Poeta que naufraga sirve para una nueva travesía", *El Mercurio* (Valparaíso), 25 de noviembre 1992, p. B6. Print.

- Olavarría, José. "Los estudios sobre masculinidades en América Latina" *Anuario Social y Político de América Latina y el Caribe* 6 (2003): 91-8. Print.
- Olea, Raquel. *Lengua Víbora*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998. Print.
- . *Ampliación de la palabra: la mujer en la literatura*. Santiago de Chile: SERNAM, 1995. Print.
- . *Volver a La Memoria*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2001. Print.
- . "Los espacios de la crítica literaria en Chile hoy en día". *Letrasenlinea.uahurtado.cl*. Universidad Alberto Hurtado. 22 sept. 2010. Web. 10 feb 2019.
- . "Escritoras de la generación del 50. Claves para una lectura política", *Revista Universum*. 2.25 (2010): 101-116. Print.
- Olgúin, Consuelo. "AUCH!: La articulación feminista de las mujeres de la cadena del libro" [entrevista]. *fundacionlafuente.cl*. 12 sept. 2019. Web. 05 oct. 2019.
- Olivier, Christiane, and Marcos Lara. *Los hijos de Yocasta: la huella de la madre*. Fondo de Cultura Económica. México D.F, 1984. Print.
- Revista Orfeo. ed. "33 nombres claves de la actual poesía chilena". *Orfeo* 33-38 (1968). Print.
- Orrego, Gonzalo. "'Mi cielo derribado" por Dolores Pincheira". *La Patria* (Santiago, Chile), 07 mar,1974, p.4. Print.
- Oyarzún, Luis. "Crónica de una generación." *Atenea* 35 (1958): 380-381. Print.
- Pardo, Adolfo. "La conquista los derechos políticos (1900-1952)." *la Historia de la mujer en Chile*. *archivo Chile.com*. n.d. Web 20 jul. 2018.
- Parra, Nicanor. "Poetas de la claridad." *Atenea* 481-482 (2000): 183-187. Print. (nota: originalmente publicado en 1958).
- . "Prólogo." *Yo Pagana*. Sepúlveda Ximena. Santiago de Chile: Editorial de Carmelo Soria, 1956. Print.

Parra, Violeta. *Décimas: autobiografía en versos chilenos*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1972. Print.

Pascual Fernández, Alicia. "Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación." *DEDiCA*.10 (2016): 63-78. Print.

Paz, Octavio. "Contar y Cantar (Sobre el poema extenso)" *Vuelta*.115 (1986): 12 -17. Print.

---"La otra voz: poesía y fin de siglo". México D.F.: Seix Barral, 1990. Print.

--- *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998. Print.

Pearce, Lynne, and Jackie Stacey. *Romance Revisited*. New York: NYU Press, 1995. Print.

Peluffo, Ana. "Dandies, indios y otras representaciones de la masculinidad en Manuel González Prada." *Revista iberoamericana* 73.220 (2007): 471-486. Print.

Pérez Fontdevila, Aina, and Torras Francés, Mari. *¿Qué es una autora? Encrucijadas teóricas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, 2019. Print.

Perrot, Michelle, and Mariana Saúl. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Print.

Pinto Carvacho, Karem. "La nación a dos voces: Poema de Chile de Gabriela Mistral y La Bandera De Chile De Elvira Hernández." Diss. Universidad de Chile, 2008. *repositorio.udechile.cl*. Web. 07 jun 2019.

Plath, Orestes. "Autores casados con autoras". *escritores.cl*. n.d. Web. 27 ene. 2019.

Pleitez, Tania. *"Debajo estoy yo", formas de la (auto) representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954): María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Julia de Burgos*. Diss. Universitat Autònoma de Barcelona. 2010. Print.

Pratt, Mary Louise. "No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano". *Debate feminista* 21.11 (2000): 70-88. Print.

- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del Poder y Clasificación Social." *Journal of World-Systems Research* 6.2 (2000): 342-386. Print.
- Ramírez Capello, Enrique. "Una pareja de periodismo y poesía" *La Nación* (Santiago de Chile). 10 de mayo 1999. p.6. Print.
- Rastrollo Torres, Juan José. "La genericidad del poema extenso: hacia una clasificación de sus modos de expresión." *Castilla. Estudios de Literatura* 7 (2016): 584-622. Print.
- Rich, Adrienne. *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. WW Norton & Company. New York, 1995. Print.
- Richard, Nelly, and Francisco Zegers. *Arte En Chile Desde 1973: Escena De Avanzada y Sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, 1983. Print.
- Richards, Nelly. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994. Print.
- . "¿Tiene sexo la escritura?" *Debate feminista* 9 (1994): 127-139. Print.
- . "Feminismo, experiencia y representación." *Revista iberoamericana* 62.176 (1996): 733-744. Print.
- . *Fracturas de la Memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. Print.
- Richards, Nelly and Alberto Moreiras. *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001. Print.
- Ricoeur, Paul, and Neira, Agustín. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003. Print.
- Rheinfelder, Hans. "Gabriela Mistral." *Anales de la Universidad de Chile*. No. 106. 1957. Print.
- Ríos Tobar, Marcela, and Lorena Godoy. *¿Un nuevo silencio feminista?: la transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura*. Vol. 1. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003. Print.

- Roberts, Helene E. "The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman" *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2.3 (1977): 554-69. Print.
- Roca Blaya, Alberto. "breve introducción al haiku como forma poética". *academia.edu*. n.d. Web. 03 may 2019.
- Rodríguez-Carranza, Luz. "Usos De La Utopía". *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino. Iberoamericana*, 2008. 121-132. Print.
- Rodríguez Saavedra, and Bernardo Chandía Fica. "Intimidad urbana: huellas de los últimos poetas del siglo veinte." *cyberhumanitatis.udechile.cl*. 2000. Web. 22 nov. 2018.
- Rodríguez Magda, Rosa María. "Del olvido en la ficción: hacia una genealogía de las mujeres" *Mujeres en la historia del pensamiento*. Barcelona: Anthropos, 1997. Print.
- Rojas Piña, Benjamín; Pinto Villarroel, Patricia y Rubio de Lértora, Patricia. *Escritoras chilenas: Novela y cuento*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994. Print.
- . *Escritoras chilenas: Teatro y ensayo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994. Print.
- . *Escritoras chilenas: Críticas literarias: estudio, antología y bibliografía*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994. Print.
- Rojas, Waldo. "Entrevista". Entr. Gonzalo Millán. *Espíritu del Valle: revista semestral de poesía y crítica* 1 (dic. 1985): 39-48. Print.
- Rojo, Nadya. "Cadáver del Incendio Hermoso". *Suplemento Cultural, La Tercera*, (Santiago de Chile), 01 julio 1990, p.15.
- Romano, James. "Las Odas elementales y el Budhismo Zen." *Revista Literaria (Alcance)* 1 (1983): 17-22. Print.
- Romano, Vicente, and Vicente Romano García. *La Intoxicación Lingüística: El Uso Perverso De La Lengua*. España: Editorial El Viejo Topo, 2007. Print.

- Rosasco, José Luis. "Júbilo por la sombra de Elisa de Paut" [reseña]. *Revista Qué Pasa* (Santiago de Chile), 01 de mayo 1980.
- Rousseau, JJ. "Emilio o La Educación (Traducción De Luis Aguirre Prado" Madrid: EDAF ediciones-distribuciones. S.A.,1981. Print.
- Rowlandson, William. "La Revolución Como Era Imaginaria. Lezama y La Política Mito-Poética." *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*.4 (2010): 108-30. Print.
- Rubio, Patricia. *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995. Print.
- Ruiz, Felipe. "Poetas en el acto: generación de los novísimos»." *letras.mysite.com*, 2008. Web. 08 dic 2019.
- Rus, Olvido. "Huidobro, Neruda, de Rokha: enemigos íntimos". *drugstoremag.es*. 24 feb. 2005. Web. 07 mar. 2019.
- Russ, Joanna. *How to Suppress Women's Writing*. Londres: The Women's Press, 1983. Print.
- Sagredo Baeza, Rafael. "Chile, Del Orden Natural Al Autoritarismo Republicano" *Revista de Geografía Norte Grande*.36 (2006): 5-30. Print.
- Salazar, Gabriel. "Raíces históricas de la violencia en Chile" *Revista de Psicología Universidad de Chile* 8.2 (1999): 19-25. Print.
- Salomón Gebhard, José. "Huelga de hambre. Escritura y representación: Una lectura de Bobby Sands desfallece en el muro de Carmen Berenguer." *Revista chilena de literatura* 93 (2016): 155-166. Print.
- Salomone, Alicia, Lorena Amaro, and Angela Pérez. *Caminos y desvíos: lecturas sobre género y escritura en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010. Print.
- Salomone, Alicia, and Karen Cea. "Memoria poética e infancia en la escritura de Antonia Torres y Alejandra Del Río" *Aisthesis*.54 (2013): 353-69. Print.

- Salomone, Alicia. *Modernidad En Otro Tono: Escritura De Mujeres Latinoamericanas, 1920-1950*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004. Print.
- . "Ecos antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina." *América Sin Nombre* 16 (2011): 121-130. Print.
- Sandoval, Marcela. "El traspaso de la memoria al lenguaje poético: aproximación a los primeros textos de Elvira Hernández y Eugenia Brito." *cyberhumanitatis.udechile.cl*. 01 ene 2001. Web. 02 feb 2019.
- Sangrador, José Luis. "Consideraciones Psicosociales Sobre El Amor Romántico." *Psicothema*.5 (1993): 181-196. Print.
- Sapriza, Gabriela. "La memoria de las mujeres en la historia reciente del cono sur." *Memorias, Historia y Derechos Humanos*. Eds. Isabel Piper and Belén Rojas. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2012. Print.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. cultura de la memoria y giro subjetivo. una discusión*. Madrid: Siglo XXI, 2007. Print.
- Schopf, Federico. "La Bandera de Chile, de Elvira Hernández." Hernández, Elvira. *La Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991. Print.
- . "Lectura de Altazor". *cyberhumanitatis.udechile.cl*. 01 ene 2000. Web. 22 feb 2019.
- Schwickart, Patrocinio, "Leyendo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura", en *Otramente: lectura y escritura feministas*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999. Print.
- Scott, Joan W. "El género: una categoría útil para el análisis histórico" *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Ed. Marta Lamas. 4th ed. México D.F.: Porrúa. México, 1996-2013. Print.
- Sepúlveda Eriz, Magda. "El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición." *Estudios filológicos* 45 (2010): 79-92. Print.
- Showalter, Elaine. "La crítica feminista en el desierto". *Otramente, lectura y escritura feministas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999. 75-111. Print.

---. "Women's time, women's space: Writing the history of feminist criticism." *Tulsa Studies in Women's Literature* 3.1/2 (1984): 29-43. Print.

---. "Women and the Literary Curriculum" *College English* 32.8 (1971): 855-62. Print.

Silva Castro, Raúl. *La Literatura crítica de Chile: antología con estudio preliminar*. Santiago de Chile: Andres Bello, 1969. Print.

Soler, Manuel Aznar. *República literaria y revolución (1920-1939)*. Sevilla: Renacimiento, 2014. Print.

Sommer, Doris. "El romance como política." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 12.24 (1986): 257-61. Print.

Soto, Damián Pachón. "nueva perspectiva filosófica en américa latina: el grupo modernidad/colonialidad." *Ciencia política* 3.5 (2008) Print.

Spivak, Gayatri Chakravorti. "Puede hablar el sujeto subalterno?" *Orbis Tertius* 3.6 (1998) Print.

Sullà, Enric. *El Canon Literario* (Intr. De Id.), Madrid: Arco/Libros. Colección Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas, 1998. Print.

Sunkel, Osvaldo, and Carmen Cariola. *Un siglo de historia económica de Chile, 1830-1930: dos ensayos y una bibliografía*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1982. Print.

Symmes, Constanza. "Editar (en) el Chile post-dictadura: Trayectorias de la edición independiente." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Questions du temps présent* 18 (2015). Web. 15 enero de 2019. Print.

Szmulewicz, Efraín. *Diccionario de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1977. Print.

Teitelboim, Volodia. "La generación del 38 en busca de la realidad chilena". *Atenea* 380-381 (1958): 106-131. Print.

Teillier, Jorge. "Los poetas de los lares: nueva visión de la realidad en la poesía chilena." *Boletín de la Universidad de Chile*. 56. (1965): 48-62. Print.

Thein, Gladys. "[Carta] 1953 Julio 27, Buenos Aires [a] Querida Matilde [Manuscrito] Gladys Thein". *bibliotecanacionaldigital.cl*. Web. 28 jun. 2018.

---. "[Carta] 1953 agosto 27, Buenos Aires [a] Queridísima Matilde [Manuscrito] Gladys Thein." *bibliotecanacionaldigital.cl*. Web. 28 jun. 2018.

Timmerman, Freddy. "*Doscientos años de democracia*" *historiadores chilenos frente al bicentenario*. Ed. Luis Carlos Parentini. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, Presidencia de la República, 2008. Print.

Torrejón, Alfredo. "Domingo F. Sarmiento y las controversias literarias en Chile" *Hispanic Journal* (1989): 153-67. Print.

Traverso, Ana. Traverso, Ana. "Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género." *Anales de literatura chilena*.20. (2013): 67-90. Print.

---. "Discusión del concepto de poesía lárca." *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*.24-25 (2016): 63-70. Print.

Trujillos, Carlos. "Poesía en los tiempos malos." Carlos Trujillo: Notas sobre poesía chilena. *trujilloampuero.blogspot.com*. 06 mar. 2007. Web. 22 nov. 2018.

---. "Aumen: Veinte años de poesía." *Aumen: Antología poética (1975-1988)*. Valdivia: Ediciones Aumen, 2001: 5-24. Print.

Turina, Pepita Turina, Pepita. *Diálogos del alma*. 1934. Print. (no existe más información sobre este libro)

---. "La delicada y armoniosa Katherine Mansfield". *Diario el Imparcial* (Santiago de Chile), 11 septiembre 1949, p. s/n.

---. "Diálogo con Amanda Labarca." *La Nación* (Santiago de Chile), 18 agosto de 1940, p. 2. Print.

---. *¿Quién soy? Pepita Turina*. Santiago: Editorial Nacimiento, 1978. Print.

Turkeltaub, David. ed. *Ganymedes 6*. Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes. 1980. Print.

Ugalde, Begoña. *Poemas sobre mi normalidad*. Santiago de Chile: RIL editores-AErea Carménère, 2018. Print.

---. *La fiesta vacía*. Santiago de Chile-Barcelona: TEGE, 2019. Print.

Undurraga, Vicente. "Los trabajos y los días de Elvira Hernández Actas Urbe, de Elvira Hernández". *The Clinic* (Santiago de Chile), diciembre 2013, p. s/n.

Urriola, Malú. "Gran Avenida de Gladys González". *letras.mysite.com*. Enero 2005. Web. 13 oct 2018.

Urzúa, Hernán Godoy. *Apuntes sobre la cultura en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1982. Print.

Urzúa, María, and Ximena Adriasola. *La mujer en la poesía chilena, 1784-1961*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1963. Print.

Valdivieso, Mercedes. *Maldita yo entre todas las mujeres*. Santiago de Chile: Planeta, 1991. Print.

Valente, Ignacio. "Alone y su época". *El Mercurio* (Santiago de Chile), 9 mayo 1971, p. s/n.

---. "Tres bravas poetas". *El Mercurio* (Santiago de Chile), 27 agosto 1989, p. 4-5.

Valenzuela, Víctor. "Yvette E. Miller." *Revista de Literatura Chilena en el Exilio* 11 (1979): 12. Print.

Véjar, Francisco. *Antología de la poesía joven chilena: poesía de fin de siglo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1999. Print.

Vicuña, Cecilia. *Saborami*. Cullompton, United Kingdom: Beau Geste Press, 1973. Print.

Villegas Morales, Juan. *Antología De La Nueva Poesía Femenina Chilena*. Santiago de Chile: Editorial La Noria, 1985. Print.

---. *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1980. Print

Violi, Patrizia. *El infinito singular*. Madrid: Cátedra, 1991. Print.

Waldman, Gilda. "Post-memoria: una primera aproximación." *Memorias (in) cognitivas. Contendidas en la Historia* (2007): 387-99.

Walsh, Catherine E. *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial*. Editorial Abya Yala, 2005. Print.

Welden, Oliver (Ed.) "Dossier Alicia Galaz". *Trilce*. 28 (2010): 9-40. Print.

West, Cornel. "Minority Discourse and the Pitfalls of Canon Formation." *Yale Journal of Criticism* 1.1 (1987): 193-201. Print.

Wilms Montt, Teresa. *Lo que no se ha dicho*. Santiago de Chile: Mago Editores, 2014. Print.

Wittig, Monique. "El Pensamiento Heterosexual." *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (2006): 45-57. Print.

Zaldívar, María Inés. "¿Qué es una bandera y papa qué sirve? a propósito de *La bandera de Chile* de Elvira Hernández". *Anales de Literatura Chilena*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Estudios de Literatura, 2003. 203. Print.

---. "Gabriela Mistral y sus locas mujeres del siglo veinte" *Taller de letras*.38 (2006): 165-80. Print.

Zondek, Verónica. "Las Locas Mujeres De Gabriela Mistral" *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios*. UACH.29 (2016) Print.

----. "Entrevista". *tintainvisible.org*. 2008. Web. 15 dic. 2019.

Páginas web/blogs

Barraza, Angela y Ledezma, Arturo. Eds. *Revistaldds.blogspot.com*. Los desconocidos de siempre. 2012. Web. 13 sept 2018. <http://revistaldds.blogspot.com/>

Biblioteca Nacional de Chile. *memoriachilena.gob.cl*. DIBAM. n.d. Web. 04 nov. 2019. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html>

Biografías de Chile. *biografiasdechile.cl*. N.p. n.d. Web. 10 nov. 2019. <http://www.biografiadechile.cl/>

Cano, Rocío. Ed. *Tintainvisible.org*. Tinta Invisible, 15 oct. 2019. Web. 20 nov. 2019. <http://tintainvisible.org/>

Conrímel. *Conrimel-producciones.blogspot.com*. sept. 2007. Web. 13 sept 2019. <http://conrimel-producciones.blogspot.com/>

Crítica.cl. "autores". *critica.cl*. N.p. 1997. Web. 12 dic. 2018. <http://critica.cl/autores>.

Editorial Quimantú. *quimantu.cl*. N.p, n.d. Web. 30 abr. 2019. <http://www.quimantu.cl/>

ESEO. "Primera antología de poetas mujeres mapuche: Hilando en la memoria." *Eseo.cl*. ESE:O. Web. 17 ago. 2019. <https://eseo.cl/primera-antologia-de-poetas-mujeres-mapuche-hilando-en-la-memoria/>

Historia grupo Espiga. "Formación del grupo literario Espiga". *historiagrupoespiga.blogspot.es*. 11 ene. 2016. Web. 15 may. 2019. <http://historiagrupoespiga.blogspot.es/categoria/espiga/>

Letras Mysite. *Letras.mysite.com*. N.p. ago. 2000. Web 20 oct.2019. <http://www.lettras.mysite.com/>.

"Literatura chilena en el exilio" (1973-1985). *memoriachilena.gob.cl*. DIBAM. n.d. Web 14 oct. 2019. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3555.html#documentos>

MINCAP. *cultura.gob.cl*. Gobierno de Chile. n.d. Web. 22 ene. 2019. <https://www.cultura.gob.cl/ministerio/>

Olavarría, Rodrigo. *sunrecords.blogspot.com*. Los cefalópodos tienen más razones que los cuadrúpedos para odiar la modernidad. 2006. Web. 13 sept 2019. <http://sunrecords.blogspot.com/>.

Portal de revistas académicas. *Revistasacademicas.uchile.cl*. SISIB. 2019. Web 03 jun. 2019. <https://revistaschilenas.uchile.cl/>

Quezada, Víctor. Ed. *lacallepassy061.cl*. *La Passy 061: Literatura y crítica contemporáneas*. Web. 14 nov. 2019. <http://www.lacallepassy061.cl>.

---. "Diario abierto." *victorquezada.cl*. jun.2016. Web.18 sept 2019. <https://www.victorquezada.cl/>.

Revista literaria El Puñal. *elpunal.blogspot.com*. 2009. Web. 13 sept 2019. <http://elpunal.blogspot.com/>.

Rojas, Pachas. *Cinosargo.cl*. *Revista Cinosargo*. n.d. Web. 18 sept. 2019. <https://www.cinosargo.cl/>.

Saavedra, Oscar. Ed. *Descentralizaciónpoética.blogspot.com*. n.d. Web. 13 sept 2019. <http://descentralizacionpoetica.blogspot.com/>

Silva, Juan Manuel y Quezada, Víctor. Eds. *Antologiaenmovimiento.blogspot.com*. Fundación Neruda. 2009. Web. 13 sept 2019. <http://antologiaenmovimiento.blogspot.com/>

Urriola, Malú. Ed. *Lasafinidadeslectivaschile.blogspot.com*. n.d. Web. 13 sept 2019. <http://laseleccionesafectivaschile.blogspot.com/>

Vicuña, Cecilia. *ceciliavicuna.com*. n.d. Web. 30 mar. 2019. <http://www.ceciliavicuna.com/>

Material audiovisual

Turina, Pepita. *Pepita Turina* [grabación] parte 1. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-76575.html>. Accedido en 26/06/2018.

---. *Pepita Turina* [grabación] parte 2. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-72419.html>. Accedido en 26/06/2018.

La Colorina. Dir. Giesen, Werner y Guzzoni, Fernando. Eftres, 2008. Film.

Soledad Fariña: La poesía está en todo. El periodista TV. 10 sep. 2018. *Youtube*. Web. 09 mayo 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=p9oHw1HzYQY>

Paula Ilabaca Poetisa chilena en la Latinale 2007. Walter Trujillo Moreno, 2007, *YouTube*. Web. 17 sept. 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=qpE474bcUZs>

Neira, Eli. *videoselineira.blogspot.com*. Eli Neira. 2005. Web, 20 oct. 2019. <http://videoselineira.blogspot.com/>.