



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

Fernanda Moraga
Universidad Andrés Bello
sofia.moraga@unab.cl

Naín Nómez
Universidad de Santiago de Chile
nain.nomez@usach.cl

Destejando fronteras literarias en la poesía actual de mujeres en Chile*

Unweaving Literary Borders in the Current Poetry of Women in Chile

Resumen

Este artículo se focaliza en el estudio de la poesía de mujeres escrita en los años 80 en plena dictadura y en la postdictadura en Chile, en la perspectiva del uso que hacen de géneros referenciales como son los casos del testimonio, la memoria, la autobiografía, la crónica y el diario, entre otros; construyendo espacios fronterizos. Estos géneros considerados como narrativos, desplazan el eje de lo poético ampliando sus fronteras como escrituras enmarcadas dentro de una textualidad que incluye el mosaico, el fragmento, el *collage* entre otras formas, cuestionando la historia de la tradición lírica. Desde este punto de vista, se explora la poesía de mujeres en tres momentos: de 1982/83 a 1994/95; de 1994/95 a 2004/2005 y de 2004/2005 hasta 2019. En cada uno de ellos, se revisan algunos libros que consideramos son significativos para lo que aquí proponemos, deteniéndonos especialmente en poemarios de Carmen Berenguer, Maha Vial e Ivonne Coñuecar.

Palabras claves

poesía de mujeres, géneros fronterizos, dictadura, postdictadura, memoria.

* Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular n° 1200202 del cual Fernanda Moraga es la Investigadora Responsable y Naín Nómez el Coinvestigador.

Abstract

This article focuses on the study of women's poetry written in the 1980s in the midst of the dictatorship and the post-dictatorship in Chile, from the perspective of the use they make of referential genres such as testimony, memory, autobiography, chronicle and diary, among others, building border spaces. These genres considered as narrative, shift the axis of the poetic, expanding its borders as writings framed within a textuality that includes the mosaic, the fragment, the collage among other forms, questioning the history of the lyrical tradition. From this point of view, women's poetry is explored in three moments: from 1982/83 to 1994/95; from 1994/95 to 2004/2005 and from 2004/2005 to 2019. In each of them, we review some books that we consider significant for what we propose here, focusing especially on poems by Carmen Berenguer, Maha Vial and Ivonne Coñuecar.

Keywords

women's poetry, borderline genders, dictatorship, post-dictatorship, memory.

Comentarios preliminares

El objetivo de este artículo se centra en la manera como la poesía de mujeres en los años 80 en plena dictadura y en la postdictadura en Chile, se amplía hacia géneros referenciales construyendo zonas fronterizas de intercambio de sentidos que dan cuenta de las nuevas realidades del periodo. Esta ampliación de la escritura poética hacia otros géneros literarios, abre la poesía de mujeres no sólo más allá de la concepción del género lírico tradicional, sino que también involucra de manera distinta a las y los sujetos de los poemas, complejizando las significaciones de los mundos representados y sus estrategias textuales.

A partir de lo anterior y haciendo algo de historia, al escribir sobre poesía postdictatorial (a falta de una mejor definición) hay que considerar los cambios políticos y culturales que van desde la crisis económica de 1982, las movilizaciones ciudadanas del año siguiente, las presiones internacionales para una apertura democrática en el país y las formas más abiertas que adquiere la cultura en su conjunto a nivel nacional, apoyado por la integración cultural del exilio e insilio y la expansión de la literatura de resistencia. Antes de 1990 no había posibilidad de cambios, con excepción del campo cultural que se restringía a lo permitido dentro

de lo oficial a través de organizaciones no gubernamentales (ONGs), medios artesanales y masivos, organismos internacionales, embajadas, iglesias y otras instituciones que se creaban en los resquicios que dejaba el autoritarismo. La cultura contestataria se instalaba en los márgenes (teatro poblacional, recitales en parroquias o centros independientes, hojas de literatura, intervenciones en fundaciones y centros culturales, publicaciones clandestinas, etc.) o en una semi oficialidad limitada siempre por la censura (teatro comercial con contenidos críticos latentes, cine de entretención, literatura dispuesta a pasar por la censura).

Dentro del formato experimental, en 1979 apareció el grupo CADA, el cual reunió a artistas e intelectuales ligados a una neovanguardia que articuló la filosofía con las artes. A ella pertenecieron creadores y creadoras como Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita y Juan Castillo entre otros, los cuales realizaron también una serie de acciones de arte bajo el nombre de Escena de Avanzada, de acuerdo con el planteamiento desarrollado por Nelly Richard (2014) en los años ochenta del siglo XX. Si bien tuvo un menor impacto social y masivo por el uso de claves no explícitas, con el tiempo ha pasado a tener un valor documental importante como síntoma y ampliación del espacio contestatario. Otro colectivo importante y más tardío fue el de “Las yeguas del Apocalipsis”, que en realidad tuvo dos integrantes: Pedro Lemebel y Francisco Casas, quienes organizaron performances a partir de una intervención realizada en octubre de 1988 durante la entrega del Premio Pablo Neruda a Raúl Zurita. Tuvieron el apoyo de otras artistas y poetas como Paz Errázuriz, Carmen Berenguer y Soledad Fariña.

Ya señalamos que el proceso escritural que apela al cambio social se inicia antes del momento político de cambio de fines de los 80 y comienzo de los 90. Para nosotros, la poesía de la transición comenzaría alrededor del año 1983, momento en que junto a las protestas en contra de la dictadura se abren las posibilidades de publicaciones de revistas, autoediciones, creación de pequeñas editoriales, retorno de escritores exiliados, organizaciones de poetas jóvenes y aceleración de las comunicaciones. Esto se intensifica con los encuentros literarios, las actividades culturales regionales y la Creación del Fondo del Libro y la Lectura. Es el momento

en que se inicia la publicación de una serie de poemarios escritos por mujeres que van a cambiar el panorama poético chileno del momento.

Por lo tanto y a partir de lo propuesto, es decir, la relación de la poesía actual de mujeres en nuestro país con los géneros fronterizos, es que hemos dividido el periodo en tres momentos, teniendo muy claro que se trata de posibilidades tentativas, que pueden ampliarse o delimitarse y que cada momento trasciende o incorpora elementos de los otros, ya que se inter penetran y los y las poetas escriben y publican en diversos tiempos. El primero se extendería entre 1982/83 y va más o menos hasta los años 1994/95; el segundo iría entre 1994/95 hasta los años 2004/2005 y el último (que puede subdividirse) desde 2004/2005 hasta el año 2019. Los ejes centrales de esta división, a nuestro juicio, estarían relacionados con los cambios económicos, políticos y culturales que los marcan, pero también con los rasgos específicos de los libros de poemas publicados. Así, los inicios del primer periodo estarían vinculados con la crisis económica de 1982, las movilizaciones del año siguiente y los primeros libros de las poetas que se inician en esos años y que se citarán más adelante. El primer momento entonces, lo “cerraríamos” alrededor de 1994/1995, fecha que Ricardo Lagos avizoraba como “el fin” de las rémoras dictatoriales. En esos años de “cierre” de esta etapa, se publica un número considerable de obras poéticas de mujeres que abren una nueva promoción de autoras. Estas poetas son el gozne que establece la continuidad y la ruptura con las poetas de los ochenta. La bisagra del segundo momento estaría en torno a 2004/2005, cuando se proclama “el fin” de la transición democrática (Augusto Pinochet muere en el 2006) y el aumento de las movilizaciones por los cambios que no se realizaron y que el poeta Pablo Paredes llama “Fin de fiesta” en un poemario del mismo nombre (2005). Aquí también percibimos la entrada en la escena poética de nuevas voces, cuyas estéticas serán destacadas más adelante. El último periodo lo situamos desde allí hasta el año 2019, cuando se produce el estallido o la revuelta social, aunque las protestas del año 2011, podrían separar este periodo final en dos

momentos diferentes.¹ Los y las poetas que acceden al campo en este último momento, escriben bajo ciertos rasgos distintivos que serán expuestos en la sección correspondiente.

Los géneros fronterizos y la poesía de mujeres en la postdictadura

El concepto de *frontera* lo utilizamos yendo más allá de la llamada “literatura de fronteras” afiliada al territorio, a la nación, a las migraciones, al estatus jurídico, a la historia o como dispositivo simbólico. Reconocemos la importancia que la noción adquiere en todos estos terrenos de estudio, pero en este trabajo queremos situarlo específicamente en el ámbito del género poesía y su confluencia y ampliación escritural con y hacia otros géneros que la tradición ha delimitado en un contorno formal específico. En general, el arte fronterizo vulnera intencionalmente la organización del canon dominante, ya que se construye como una zona de tráfico, de intercambios de signos, de sentidos y formas que permiten la apertura hacia lo contiguo, a lo que está alrededor de sus contornos. En esta perspectiva, Bajtín afirma que la frontera elude el centro, vive en los márgenes y desde los márgenes puede desestabilizar la uniformidad del centro, construyendo espacios de intervalos que corresponden a las zonas o regiones fronterizas (1999), las que según el autor se desenvuelven en los “límites, empalmes y cruces” (294). Entonces y de igual forma que también lo plantea Deleuze, lo que nos interesa de la frontera que proponemos es su posibilidad de transformarse en un espacio fronterizo, es decir, su probabilidad de transferencia y no de oposición o jerarquía de formas y sentidos. Por lo tanto, lo efectivamente potente para el filósofo francés, sería la frontera (38). En nuestro caso, esta concepción de frontera permite la

¹ Para una mayor profundización sobre esto, sugerimos el estudio de Naín Nómez “Reescritura de la memoria en la poesía (la literatura y la cultura) de postdictadura en Chile”, en el libro editado por Julio Pinto, *Las largas sombras de la dictadura a 30 años del plebiscito* (2019).

interacción con otras formas literarias que han sido llamadas, como vimos, géneros referenciales.

En este sentido, la poesía contemporánea se asume como un diálogo amplio con otros géneros literarios, que hasta hace poco se consideraban casi irreductibles, definidos por fronteras escriturales precisas. El carácter dialógico de la poesía actual, rompe con las estructuras genéricas tradicionales e implica un movimiento en que lo fronterizo se convierte en un espacio plurisignificante, que traspasa las formas canónicas de lo que se entendía por poesía y que se focalizaba más bien en sus características “esenciales” basadas en la metáfora, la imagen y el lenguaje simbólico de un sujeto que presenta un mundo desde su interioridad. De este modo, actualmente el poema es un terreno de intercambios, poroso, intertextual, interdisciplinar pero también residual, marginal y de borde.

El ámbito central de la tradición “de lo poético” es desbordado en los textos de la poesía contemporánea hacia la frontera con otros géneros y el uso de formas “no poéticas” (heteroglosias, heterotopías, lenguaje publicitario, hablas de la oralidad, las nuevas tecnologías, etc.) o polisémicas. La interioridad se hace porosa (Arfuch, *Pensar* 261) y la frontera se desarrolla como una “metáfora viva” (Ricoeur, 1957), haciéndose plural y movable. El sujeto de la enunciación aparece como un lugar de fronteras cruzado por diferentes espacios, tiempos, lenguajes, intercambios culturales y fragmentos de relatos. En este último terreno, los géneros se entrecruzan y enfatizan distintas formas y contenidos de acuerdo al movimiento de la escritura, al momento de su producción y al eje dominante que adquiere el poema en su intersección con otros lenguajes y formatos. Así, resulta fundamental visualizar desde dónde hablan los y las sujetos que aparecen en los textos y de qué modo sus movimientos en el espacio fronterizo (en el entre-géneros), traspasa umbrales de la tradición literaria, para recrear el género poesía, hacerlo inestable y darle nuevos sentidos y formas, diluyendo sus fronteras y amplificando sus significantes y significados. De esta manera, las zonas de alteridad pasan a ser zonas heterotópicas, espacios de intercambio poliformal, creando una dialogía, una disolución o una nueva delimitación entre los géneros literarios para mostrar una

mayor productividad especialmente en las propuestas de las poetisas, en relación a problemáticas más próximas como la precariedad de la intimidad, las políticas del cuerpo, la relación con el espacio y en general los problemas de género.

Este cruce de fronteras genéricas que hemos mencionado es el que nos interesa relevar ahora, ya que una parte importante de la poesía de mujeres que se escribe en Chile desde los años ochenta del siglo XX en adelante, va a romper con la tradición del género, ampliando sus fronteras hacia los géneros narrativos “ancilares” (¿menores? ¿secundarios? ¿subgéneros?), cuestionando el canon de lo que se entiende por poesía, cuyos epígonos han sido prioritariamente hombres. Se trata de desplazar el eje de lo poético hacia una serie de escrituras narrativas, enmarcadas como una especie de palimpsesto, las cuales a la vez que habitan la escritura poética, la desmarcan de los límites impuestos por los géneros originarios, como textos en permanente expansión, hibridizados por las marcas de otros géneros injertados en una textualidad que alude al *collage*, al mosaico, al fragmento, al intercambio de fronteras literarias y al cuestionamiento permanente de la historia de la tradición. Estos géneros son los llamados géneros ancilares o referenciales, entre los cuales podemos mencionar el testimonio (de manera central), pero también la autobiografía, el diario personal o de vida, la memoria, los géneros epistolares, las crónicas y los recados, entre varios más.

Para Paul Ricoeur,

[e]n primer lugar el testimonio tiene varios usos. Más aún, en ciertas formas contemporáneas de declaración suscitadas por las atrocidades masivas del siglo XX, el testimonio resiste no sólo 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. (208)

El testimonio se inició como un género en los concursos de Casa de las Américas, Cuba, en 1970. Ana María Amar Sánchez dice que “las categorías



narrativas de personaje y narrador están aquí profundamente contaminadas de elementos referenciales que se ‘literaturizan’ en el texto, son ejes que permiten el pasaje de lo real a lo literario y participan de ambos al mismo tiempo” (449). Como señala Jorge Narváez, el testimonio se presenta como un texto mestizo, polivalente o multidisciplinario. Para él, resulta fundamental en la construcción de discursos de identidad y representación imaginaria (20-22).

Si bien para Leonidas Morales, el testimonio sería un discurso actualizado por los géneros literarios tradicionales (especialmente los narrativos) y no un género en sí mismo, el autor sostiene que este es un “discurso transhistórico y transtemporal que interviene de modo decisivo en la realización de los géneros referenciales” (26). A lo que Morales agrega que “hay una relación ‘natural’ de complicidad, de interdependencia inevitable: siendo aquellos, géneros donde el sujeto de la enunciación es un yo biográfico, difícilmente podrían desplegarse sin poner en actividad, en algún momento, el discurso de un yo testimonial” (25). En una línea ligada a la crisis del testigo y la literatura, Shoshana Felman afirma que el testimonio es una práctica discursiva (un género literario) que no ofrece una afirmación completa, es decir, no es un relato totalizador porque se trataría de una lengua en proceso, de un acto de habla performativo. (15).² En esta perspectiva, podríamos plantear que el testimonio se constituiría en una especie de matriz de los

² Felman al hablar de la crisis del testigo, se refiere a la testificación del horror (guerras, pestes, dictaduras, etc.), momento en que entra en crisis la verdad institucionalizada, momento en que nos encontramos con lo extraño, es decir, con “un cambio sustancial en el pensamiento y en la existencia [...] con una interrupción histórica [...] abrumadora [...] un trauma masivo individual y comunitario de una pérdida catastrófica y de un destino desastroso” (38). La poesía entonces, afirma Felman, dramatizaría esta crisis de manera no directa, no a través de un relato lineal, sino elíptico, polifónico e irónicamente dislocado. (43). Por otra parte, Óscar Galindo también plantea la íntima relación entre poesía y testimonio, afirmando que la poesía chilena e hispanoamericana a partir de mediados del siglo XX “ofrece como uno de sus rasgos constitutivos más interesantes un complejo proceso de mutaciones disciplinarias, esto es, de incorporación al canon poético de recursos de producción y estrategias discursivas provenientes de otras disciplinas” (194). Esto le daría a la poesía un carácter híbrido, “transdisciplinario” y en el cual, la incorporación del testimonio sería fundamental.

demás géneros referenciales³ o fronterizos, especialmente en su relación con la poesía.

Por su parte, las biografías, diarios y autobiografías tampoco son géneros contrarios a la ficción. En principio, como señala Philippe Lejeune, la autobiografía se define como un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia y que conlleva un pacto o contrato de decir la verdad. Es parte de lo que designa como “escrituras del yo”. Al estar enmarcada dentro de un texto poético, pasa de ser un relato de vida fronterizo entre la historia y la literatura, a ser una aproximación subjetiva que limita con lo ficcional y lo imaginario. Hay una estrecha cercanía entre la autobiografía y la memoria como género (15-35). Como indica María Antonia Álvarez,

la línea divisoria entre la autobiografía y la memoria es muy difícil de fijar: la memoria se refiere más directamente a los acontecimientos públicos y la autobiografía a las relaciones privadas. No hay ninguna autobiografía que no sea de alguna manera una memoria y no hay memoria sin información autobiográfica. (446)

Por otro lado, la diferencia entre diario y autobiografía, está en que esta última se mueve a través de diferentes momentos en el tiempo; “el diario, la carta, la crónica, los anales son exclusivamente interpretaciones momentáneas de la vida” (448). A juicio de Moreiras, lo que caracteriza a la autobiografía es su “radical autoreferencialidad” (129), que es su aspecto más reconocible como escritura enmarcada en los poemarios, postura que también sustenta Paul de Man, para quien “es imposible diferenciar entre ficción y autobiografía” (114). Lo mismo ocurre con

³ Para Leonidas Morales, los géneros referenciales corresponden a la carta, el diario íntimo, la autobiografía, las memorias, la crónica, el ensayo, o géneros periodísticos como la entrevista y el reportaje. “En todos ellos, dice Morales, el discurso opera, invariablemente, con un referente extratextual de diversa identidad: cultural, social, político, literario, artístico, biográfico, etc.” (11)

otros géneros referenciales como el Diario, la Memoria y el género epistolar,⁴ todas escrituras del yo y susceptibles de ser integrados en los discursos del (de los y las) sujeto(s) poético(s).

De este modo, ¿cómo se relacionan estas fronteras artísticas con la poesía? ¿El sujeto poético en qué momento se transforma en testigo? ¿Puede ser un testigo ficticio? ¿Dónde está la frontera entre poesía e historia o entre lo poético, lo visto y lo vivido? O como señala Naín Nómez:

De qué hablamos hoy cuando hablamos de testimonio? [...]. Y si la poesía testimonia ¿cómo lo hace? ¿Quién o quiénes hablan en un poema? [...]. Si ser testigo de la realidad que nos circunda y contar como la vemos es también un testimonio del mundo, toda escritura que busca erigirse en una descripción o representación del mundo sería testimonial. (173)

En el caso de Chile, especialmente a partir de los años ochenta del siglo XX, se presenta como un repliegue hacia la subjetividad, la pérdida de la identidad o su desterritorialización, el naufragio en el mundo urbano, el simulacro y la fantasmagoría del mundo real y sus habitantes. En lo colectivo, el sujeto poético testimonia la fragmentación social, la realidad de lo marginal y lo contracultural. La historia se reescribe, la memoria se recupera, la identidad se fragmenta y se desintegra, aunque se reconstruye permanentemente. En los 90 se releva el testimonio de la propia experiencia frente al cisma, del testigo de la vida en las barriadas y las poblaciones opuesto al espejismo del consumo, de los naufragios frente a la ciudad del espectáculo. En los 2000, se constituye un nuevo sujeto en la poesía que testimonia los residuos del proceso de modernización de la nación neoliberal. Este proceso se desarrolla en las fronteras de la escritura poética tradicional, ya que, para dar cuenta de la nueva realidad multifacética y

⁴ Para Patrizia Violi la carta tiene un carácter de ‘umbral’, es decir, en el discurso ocupa un lugar ambiguo de acción recíproca, de interacción dialógica entre los sujetos de la enunciación. (87)

heterogénea, hay que ampliar las formas escriturales e incorporar los géneros anexos ya señalados. Estos nuevos sujetos que han ido ampliando los bordes escriturales y alterando las fronteras y estableciendo diálogos con otras formas de escritura, se reinventan desde el margen y el aislamiento social, para dar cuenta de la espectacularización, el simulacro, el exhibicionismo y el vacío de la sociedad en que viven. De esta manera, la poesía de mujeres de fines del siglo XX y comienzos del XXI, da cuenta de estas nuevas características de la sociedad chilena, no sólo instalando otras significaciones estéticas, sino también incorporando otras escrituras que amplifican e hibridizan lo que se entendía por tradición poética lírica.

El primer momento: de los ochenta a los noventa. Carmen Berenguer

Las poetisas del periodo se mueven en un amplio espectro político antidictatorial que reverbera en sus poemarios, en donde la ciudad aparece como un cuerpo tomado y reprimido por la represión, la alienación del sistema y la marginalidad social. Los sentidos de los textos son plurales y políticos y refieren a la escisión político-social del momento. El mundo urbano es un cuerpo tomado y dañado por la imposición del dominio dictatorial y patriarcal, al cual se le critica y se le fisura a través de un lenguaje desmitificador. Se trata, a veces, de sujetos conflictuados/as con el mundo y que se rebelan frente al mundo patriarcal, reconstruyendo su propio placer en la auto contemplación.

Entre las poetisas más relevantes del momento podemos mencionar a Carmen Berenguer, Elvira Hernández, Marina Arrate, Eugenia Brito, Verónica Zondek, Soledad Fariña, Rosabetty Muñoz e Isabel Gómez, entre otras. Ellas, coexisten con las nuevas voces que acceden al campo poético hacia fines de los ochenta y comienzos de los noventa, especialmente hacia los años de cierre del momento, alrededor de 1994/95. Entre ellas podemos mencionar a Alejandra del Río, Damsi Figueroa, Nadia Prado, Malú Urriola y Maha Vial, entre muchas otras. En general, se usan formas como la contradicción, la incertidumbre, las dudas de la voz, las

inconsistencias de la culpa o la amnesia de la memoria. La poesía del periodo se resiste a ser narrada desde la tradición central y analiza los códigos vigentes desde una perspectiva resignificadora, que critica las escrituras tradicionales. Prima la presentación de un mundo desencantado donde el énfasis está puesto en la espectacularización de la nueva sociedad a partir de la cultura de la imagen, la transnacionalización de las hablas y la primacía de un sujeto y una sujeto cuya mirada se vuelve hacia su interioridad. Con variaciones, los y las poetas se sienten huérfanos y huérfanas⁵ del mundo que se instala a vivir en las superficies y lo ultramoderno, ponderado por la sociedad neoliberal. Los y las poetas están marcados por la idea del entrañamiento, del distanciamiento del mundo, verbalizando poéticas anti sistémicas, elusivas, irreductibles y transgresoras.

Dentro de este periodo, hay varias poetas que abren la tradición de la poesía hacia otros géneros. Como ejemplos tenemos a Rosabetty Muñoz (1960), que se inicia con *Canto de una oveja del rebaño* en 1981, poemario aun de factura tradicional, aunque después la autora se abre a otros géneros en textos como *Sombras en el Rosselot* (2002) *Ratada* (2005) y *Técnicas para enceguecer a los peces* (2019). En los tres poemarios mencionados, el territorio poético se desplaza levemente de lo lírico hacia la historia de las pequeñas tragedias pueblerinas: la soledad, el abandono, la pobreza. Ahí es donde los epígrafes testimoniales, las narraciones enmarcadas y los relatos intercalados, van ampliando las memorias personales para abrir los textos hacia una visión colectiva del mundo de los pueblos del sur. Lo mismo hará Isabel Gómez (1959) al publicar su primer libro *Un crudo paseo por la sonrisa* en 1986 y luego, expandirá su escritura con *Versos de escalera* (1994), *Perfil de muros* (1998), *Dasein* (2006) y *Enemiga de mi* (2013). En especial en *Versos en la escalera*, su segundo libro (el primero es una edición artesanal limitada), los epígrafes, la numeración romana, el diseño interior y las imágenes

⁵ Javier Bello denomina a los poetas que comienzan a publicar en los 90, como los “Náufragos” para referirse a la representación de sujetos poéticos/as “vagabundos, nómades, transeúntes, viajeros, navegantes, caminantes, argonautas, acompañados de, o transformándose en, una densa fantasmagoría en tanto constituyen una percepción perdida que encuentra refugio en la escritura del espacio cerrado, heterotópico” (41).

despliegan el espectro de los significantes hacia los significados, instalando una intertextualidad que busca otras significaciones y soportes. Por su parte, la poeta Maha Vial que publica prácticamente toda su obra a partir del segundo momento de nuestra periodización, adelanta con un primer libro del año 1985, titulado *La cuerda floja*, lo que será su obra primordial posterior. Percibimos aquí un trabajo poético fronterizo con la imagen, empezando por su foto cubriendo toda la portada y la serie de dibujos personales que proliferan en el libro. Antecedido de un epigrama de Antonin Artaud, que da cuenta de la articulación entre escritura y vida, la poeta va intercalando sus ilustraciones como un diálogo con los textos en su hibridación discursiva: poemas, crónicas, epígrafes, diálogos poéticos, cartas, recados, testimonios. Por ejemplo, la sección “La cuerda floja” del libro se inicia con un dibujo de la autora, la cita de una niña de cinco años que reza: “me caí porque la vida se caía” (50) y otra cita de un libro de su esposo Pedro Guillermo Jara (también poeta), que señala, “...morían abrazados susurrando/ canciones olvidadas” (50). La recolección de los tres elementos que inician el libro son una especie de entrada al título y al híbrido contenido del mismo, pero cuyo énfasis sigue estando en la escritura poética. *La cuerda floja* culmina con una contraportada escrita por la autora, donde da cuenta de su proceso creativo, el que asimila a una “(carta debajo de la puerta) fragmentaria” (63).

Nos queremos ahora focalizar más específicamente en la producción de Carmen Berenguer (1946), cuyo primer libro *Bobby Sands desfallece en el muro*, fue publicado en 1983. Si bien este poemario, así como el siguiente titulado *Huellas de siglo* (1986), tiene menos relación con las fronteras del género lírico, no deja de aproximarse, en el primer caso, al testimonio (la vida en prisión de Bobby Sands) y en el segundo al uso de las hablas cotidianas, los sonidos onomatopéyicos, la mezcla de lenguas y también el testimonio de las sujetos sobre la ciudad marginal. Aunque esta ampliación de los géneros está ya presente en los años 80, será más tardíamente, en los años 90, cuando la autora desarrolla plenamente esta hibridez de los géneros anunciada con anterioridad. Esto ocurre centralmente en el



monumental volumen *Naciste pintada* de 1999,⁶ donde se plantea un sistema híbrido de escrituras que tienen como centro un recorrido poético por Santiago, en el cual confluyen lo biográfico, las cartas, las entrevistas, las fotografías y los documentos testimoniales, cuya finalidad parece ser construir una alternativa tanto al lenguaje poético tradicional como a la historiografía oficial de la época. Un aspecto central de este desbloqueo de las fronteras entre géneros literarios, tiene que ver con la imbricación entre lo privado y lo público, ya que el libro como totalidad se fragmenta en voces que van de lo lírico a la crónica y la noticia; del testimonio (privado y público) a la fotografía; de la memoria y el recado al mapa panóptico de la ciudad. Para Lorena Garrido, quien llama la atención sobre la apertura de los géneros literarios, “es un texto que rompe con la hegemonía de los géneros y que está atravesado por el testimonio como base del discurso. Esta ruptura en los géneros literarios le serviría a Berenguer para lograr un desplazamiento del género sexual” (24).

El título del poemario parece aludir a un testigo, que es también la voz estructurante del libro, quien apostrofa (vaticina, señala, rotula) a las encarceladas, las marginadas, las torturadas, individualizadas luego en la escritura, aunque en definitiva lo que interesa es el “collage” que se presenta como colectivo.⁷ Sin embargo, se podría hacer un contraste también entre dos momentos de la escritura, que incluyen la referencia al título del libro. En la primera sección, a modo de crónica-memoria se relata un hecho acaecido en el fútbol, cuando el Cóndor Rojas, arquero de la selección chilena, en un encuentro con Brasil en el estadio de Maracaná en 1989 simuló haber sido alcanzado por una bengala, lo que hizo que

⁶ Aunque el libro *Naciste pintada* se publica durante el segundo momento de nuestra propuesta, consideramos que, en este poemario, la poeta desarrolla una continuidad con sus procesos escriturales anteriores, profundizando en la interacción con otros géneros literarios.

⁷ Tatiana Calderón entiende el título “Naciste pintada” como un dicho popular de doble connotación: positiva (encaja perfectamente en una situación) y también negativa (haber nacido para perder). A su juicio, el nacer pintada alude también al maquillaje de las prostitutas (46-56). Por su parte, Biviana Hernández, se focaliza en que el título tiene que ver específicamente con “nacer con un destino condicionado por el imaginario de un cierto tipo de sociedad, en una cierta época y de acuerdo a determinadas circunstancias históricas” (81).

Chile fuera descalificado del Mundial. El texto de Berenguer lo muestra como la utopía del éxito y la fatalidad de la ruindad: “Tú Condor Rojas chileno, *naciste pintado* para perder [...] porque tu pillaría salió a color en la T.V.” (subrayado nuestro, 39). Aquí, ser o estar pintado, significa pobreza, marginalidad, cierto fatalismo que busca revertirse transformándose en el que se aspira pero que no se es. Esta acepción del título se matiza en la tercera sección y final de la obra, “Recados de la prisión (1980-1990)” con el último recado-testimonio titulado “Me pintaron porque estaba demacrada”. El relato horripilante de la prisionera anónima denigrada y abusada durante 17 días en la casa de tortura de Borgoño 1470, termina cuando unas mujeres le dicen: “y ahora te vas a ir para la casa [...] te vas a arreglar bien porque estás muy demacrada” (338). Y el relato de la prisionera en primera persona, termina: “Luego las mismas mujeres me agarraron para pintarme, *yo no quería que me pintaran y me pintaron* para borrar las huellas del castigo” (subrayado nuestro, 338). Si no naciste pintada, el sistema imperante en ese momento te pinta, porque de otra manera, eres también parte del margen, de los que están fuera de ese sistema. El *collage* en el poema se logra al re-unir las voces de Plaza Italia (Casa cotidiana), del Puerto (Casa de la poesía) y de la Cárcel (Casa inmóvil), como indica el diagrama inserto en la carta de Karina, que sirve de pórtico a la obra. En este sentido, para Raquel Olea, “el libro se construye como casa de la escritura [...] escribir es habitar, por eso, escribir casas es el habitar poético de Carmen Berenguer” (146). La imagen de la casa, atraviesa por un lado la frontera de los géneros y por otro, es también un espacio en movimiento que unifica el mosaico de las diferentes escrituras.

Las abigarradas escrituras de *Naciste pintada* se inician con las dedicatorias de rigor, que en este caso son parte de la estructura del libro (otro subgénero incorporado ya en la tradición). A través de éstas, se informa acerca de la multiplicidad de fuentes que conforman la matriz del libro: los apoyos monetarios e intelectuales, los poetas desaparecidos, las mujeres torturadas y prostituidas y el agradecimiento a quien facilitó la imagen de la casa de la represión. Posteriormente, aparece la carta de Karina ya citada, en donde se enfatiza el Centro



que representa la Casa de la Poesía. La primera sección titulada “CASA COTIDIANA”, está encabezada por metáforas caseras que aluden a los cadáveres en el río (Mapocho) y a la cita de una canción de Mercedes Sosa que evoca al poder de la noche. Es la más breve de las tres secciones y está encabezada por un texto poético titulado “Ruinas”, en donde se hace una enumeración de las ruinas de la ciudad, a partir de un desdoblamiento del (de la) sujeto. Este poema y los que siguen dialogan con textos de Vicente Huidobro y es la entrada a un largo poema anafórico, el que se expande en fragmentos en prosa de diversa procedencia. Estos fragmentos, mediados por un sujeto panóptico, da cuenta de las noticias del momento, opina sobre los lugares o hace reflexiones sobre los distintos rasgos de la base de esta “casa cotidiana”, cuyo centro neurálgico es la Plaza Italia: “símbolo mítico de las últimas manifestaciones públicas, señalaría el límite de nuestras fijaciones en la distancia, entre los hijos de nadie y los hijos de alguien. Fijaron la frontera entre ellos y nosotros” (24). La casa, la ciudad, el país se van construyendo a partir de esta heterogeneidad de géneros en donde lo “poético” es una especie de lastre que limita la tenue voz del (de la) sujeto, cuyo terreno es ganado cada vez más por lo testimonial, lo cronístico, las citas y el recado, incluyendo una cierta voz performática que dramatiza casi irónicamente la tragedia de la desigualdad: “esta ciudad se ha levantado sobre la base de una nueva esclavitud (ronco). Una esclavitud virtual. Para que esta ciudad se levante ha debido hacerlo sobre el lomo de la pobreza(gutural), [...]. Esta ciudad se levanta a puro pillaje y robo (con aullidos)” (25).

La segunda sección, “CASA DE LA POESÍA”, situada en Valparaíso, consta de una serie de textos-fragmentos, que dan cuenta de una cartografía personal del puerto que se opone a la cartografía del poder. En esta sección confluye un sinnúmero de textos diversos que se nuclean fundamentalmente en torno al testimonio en primera persona, aunque concurren también la crónica en tercera

persona, como así mismo la crónica roja,⁸ fragmentos de textos poéticos, la autobiografía, la cita literaria, el relato novelesco, los titulares de periódico tabloide y la historia enmarcada. Habría que agregar a todo ello, los cambios ortográficos: negritas, mayúsculas, cursivas. La casa de la poesía es una casa en movimiento de dos maneras: dando voz a diferentes sujetos que asumen la primera o la tercera persona, dependiendo del lugar, el tiempo y la historia que se cuenta y también desplazándose desde el ámbito de la casa-ciudad de Valparaíso a Santiago, desde la visión poética a la voz en off del mundo de la prostitución santiaguina.

El ojo narrativo de la sujeto, testimonia la marginalidad poética de Valparaíso a la vez que introduce la figura de Brenda como *alter ego* de la ciudad fragmentada, memoriosa, en flujo constante, sexualizada y pública. El tránsito que va desde la experiencia poética de la sujeto alimentada por la figura de Brenda, reina de la noche porteña, como eje conductor de esta sección, se desdibuja en la medida que los discursos van compaginando una historia de huachos y huachas, que en sus relatos fragmentados dan cuenta de la borradura de la historia oficial. En la medida que la sección avanza, la mezcla de géneros literarios se hace más profunda y se suceden los fragmentos de narrativas cruzadas contadas por diferentes sujetos en primera, segunda y tercera persona. Hacia el final de la sección 2, se produce un contrapunto entre los titulares truculentos y machistas de la prensa amarilla y los fragmentos de relatos testimoniales de las mujeres abusadas, reprimidas, maltratadas y finalmente prostituidas.

La tercera y última sección de *Naciste pintada* es la que corresponde a “CASA INMÓVIL”, la que articula los “Recados de la prisión (1980-1990)”, es decir, la última etapa del periodo dictatorial en Chile. Es necesario señalar que en las tres secciones aparece como entrada la fotografía del Instituto de Química Fisiológica y Patológica de la Universidad de Chile, que a partir de 1976 sirvió de casa de tortura de la dictadura. Mientras en la primera sección la fotografía aparece

⁸ Para ver un análisis desde la perspectiva de la crónica roja en el poemario de Berenguer, sugerimos revisar el trabajo de Luis Valenzuela Prado “La escena del crimen: ciudad y poesía en la transición chilena” (2011).

borrosa, en la segunda se presenta solo el negativo de la misma y en ambos casos no tiene ninguna señal de reconocimiento. En la tercera y última sección, el edificio se hace tangible y real, se identifica y se convierte en la memoria testimonial de un país. “Los recados de la prisión” se inician con un recado dirigido a Sybila Arredondo (hija de la escritora chilena Matilde Ladrón de Guevara), que fue compañera del desaparecido escritor peruano José María Arguedas y presa en Lima por sus relaciones con el grupo guerrillero Sendero Luminoso.

Aquí hay, al menos, dos rasgos que nos interesan. El primero es el uso del recado-carta que hiciera visible la poeta Gabriela Mistral, a quien se cita en forma de epígrafe al inicio, a propósito del sofoco de la palabra y del exilio (189). El segundo elemento, se refiere a la escritura como un bordado (“la relación entre el bordado que a Ud. le imponen como castigo y que yo hago como escritura”, 190), lo que puede ser aplicado a todo el libro: bordado, tejido, mapa territorial, temporal y humano, es lo que propone Carmen Berenguer en *Naciste pintada*. Así se inicia el periplo, estructurado como un mosaico escritural, de los recados fragmentarios que escriben las presas políticas, desde las cárceles del país, como testimonios vivientes de la tortura, la vejación y la degradación humana que realizó la dictadura cívico-militar. Los recados sólo se firman con iniciales, aunque se anota el lugar de reclusión. Además del recado preliminar ya citado, esta sección consta de 77 recados fragmentarios, encabezados cada uno de ellos con un subtítulo que da cuenta de su contenido. Fundamentalmente, se originan en la cárcel de San Miguel, el Centro de Orientación Femenina (COF) y la casa de tortura de Borgoño 1470. Son testimonios heterogéneos que van desde el sentimiento de fragilidad de las mujeres frente a los castigos y la tortura, pasando por las relaciones con los delincuentes presos en el mismo lugar, hasta las acciones de solidaridad entre ellas.

Naciste pintada asume lo poético como un espacio dialógico en permanente expansión, que promueve un discurso totalizador de cruces y entrecruces de otros géneros subsidiarios, para borrar las fronteras y conformar múltiples haces de sentido. De este modo, “lo poético” no se resuelve en una escritura lírica en la forma de la tradición, sino que sale al encuentro de las experiencias de la alteridad a través

de un montaje genérico de textos que las vincula con el mundo real y cuyo eje es estructurado por la tenue voz de un sujeto hablante que deja la tarea del sentido a lecturas inquisitivas, activas y siempre reflexivas. Carmen Berenguer realiza este traspaso de fronteras del género literario en otros poemarios como *My Lai* (2015) y *Plaza de la dignidad* (2020), donde se incorporan además los géneros musicales, el cine, la fotografía, los dibujos, los grafitis, los murales, etc.

El segundo momento: de los noventa al dos mil. Maha Vial.

El segundo momento, que hemos extendido hasta los años 2004/2005, la poesía se desarrolla bajo la discusión del fin de la transición en una atmósfera cada vez más desencantada y con la publicación de poemarios que representan un mosaico de escrituras críticas, bajo un contexto que muestra la presencia de una ciudadanía que sale a la calle a exigir los cambios que no se realizaron. La mayoría de las poetas que emergen en este momento, se caracterizan por un insistente proceso de reafirmación estética, que se da a través del énfasis de las formas discursivas. Predominan las posibilidades metapoéticas y el soporte simbólico de la escritura, lo que se manifiesta a través de la parodia, la ironía, el pastiche, la denostación o el testimonio de un y una sujeto que representa la caída de sí mismo/a. La nueva poesía parece refugiarse en la figura de un/una sujeto endogámico/a y un esteticismo que se centraliza en los significantes. Son identidades líquidas y fragmentadas que buscan asideros locales o globales (Bauman 2001 y 2003) y son parte de un imaginario que se articula con las mediaciones críticas de la promoción anterior, pero con una búsqueda distinta, cuyo foco es la reescritura de la tradición cultural. Casi todas las poetas que iniciaron su escritura en el momento anterior se mantienen escribiendo en estos años, al mismo tiempo que nuevas voces irrumpen con sus propuestas: Lila Díaz, Paula Ilabaca, Verónica Jiménez, Nadia Prado, Malú Urriola y Maha Vial, junto a poetas de origen mapuche como Adriana Paredes Pinda, Roxana Miranda Rupailaf, Graciela Huinao o Isabel Lara Millapán, y más.

Durante este periodo, a través de varias autoras, la poesía conserva y amplía la relación con otros géneros y subgéneros literarios. Si bien, aquí nos focalizaremos centralmente en la producción de la poeta sureña Maha Vial, se puede visualizar esta extensión de la escritura en otras poetisas del momento, tales como la mencionada Verónica Jiménez (1964), Nadia Prado (1966) y Malú Urriola (1967), entre muchas más.

En el caso de Malú Urriola, ya en su primer libro *Piedras rodantes* (1988), que se sitúa en el filo de las poéticas de los ochenta y los noventa, encontramos una serie de marcas textuales que amplían lo lírico hacia otras formas de escrituras. Algunas más tradicionales como los epígrafes, las dedicatorias, las fotografías y los grafitis y otras que aluden a una propuesta estética de la poeta, donde hay un desdoblamiento que incluye el relato y la dramatización en el texto. Ya en *Hija de perra* de 1998, su poesía había transitado hacia una prosa poética apostrofica, cercana al diario de vida, la carta y la autobiografía. En *Nada* de 2003, se enfatiza un rasgo que se va haciendo cada vez más central en la poesía de Urriola: la de contar historias. En este poemario irrumpe de vez en cuando una serie de dibujos enfatizados por textos de referencia atingentes a esos grabados. En *Braceá* (2007),⁹ hay una continuidad con el poemario anterior en términos de un proceso escritural cada vez más narrativo, sin desplazar la utilización de la metáfora y la imagen. El uso de la fotografía y el retrato se hacen más nítidos y cumplen el papel de enmarcar los textos y darles un sentido que trasciende la pura escritura, al mismo tiempo que su aura “retro” los instala en una dialogía rupturista. En el año 2010, publica un libro colectivo junto a Paz Errázuriz titulado *La luz que me ciega*, en donde convergen, además de la escritura poética, la fotografía, el video documental y artístico y la música. El libro logra una amalgama de experiencias estéticas diversas, que implica no solo un leer, sino también escuchar y mirar. Uno de los últimos libros, *Cadáver exquisito* de 2017, explora a fondo los elementos autobiográficos, utilizando formalmente, la poesía versicular, la narración, el

⁹ En un inicio ambos libros, *Nada* y *Braceá*, serían parte de una trilogía.

fragmento, el dibujo, las mayúsculas, las figuras vanguardistas, los versos manuscritos; todo escrito desde una sujeto que evoca y pone al trasluz sus propias emociones.

En cuanto a Nadia Prado, en un tono parecido a Urriola, va dibujando una estética que alude a lo carnal-descarnado (*Simples placeres*, 1992 y *Carnal*, 1998), en un recorrido en que predomina la palabra metafórica, desde un yo desgarrado que va dando cuenta de sus sentimientos, en fragmentos de relatos que se abren a otras formas de lenguaje como el testimonio y la memoria. Este énfasis en el testimonio personal, la crónica y la narración, se prosigue en *Copyright* (2003), *Job* (2005) y otras obras posteriores. En *Un origen donde podría sostenerse el curso de las aguas* publicado en 2010, la escritura de Prado se fragmenta cada vez más, a partir de un yo que inquiera en su memoria y su cuerpo las pulsiones del deseo, recogiendo retazos del sí misma casi en forma de crónica o relato ajeno.

Otra poeta del periodo que amplía también sus registros es Verónica Jiménez, cuyo primer libro *Islas flotantes* fue publicado en 1998. Su poesía se abre fundamentalmente hacia el poema en prosa o la narración con ribetes poéticos y sigue la huella de los y las poetas latinoamericanos/as de los cincuenta y sesenta del siglo XX, léase Ernesto Cardenal, Álvaro Mutis, Olga Orozco, José Emilio Pacheco o Alejandra Pizarnik y en el caso de Chile, Enrique Lihn y Mahfud Massís, aunque con una focalización más cercana al aforismo, la fábula o el cuento corto. Esto ocurre en *Palabras exagonales* (2002), *Nada tiene que ver el amor con el amor* (2011) y *La aridez de las piedras* (2016), poemarios donde la poeta con una escritura narrativa casi simbólica, elabora de manera muy sintética y personal y con un lenguaje depurado, una nueva reflexión sobre la tradición, sus mitos y sus historias. En todas estas autoras, el desplazamiento del lenguaje poético hacia géneros conexos, abre perspectivas que amplían sus estéticas por caminos poco recorridos antes y cuyo trabajo aún está en proceso.

Nos centraremos ahora en la poeta Maha Vial, nacida en Valdivia con el nombre de Mahagaly Ernestina Segura Vial en 1955 y lamentablemente fallecida de un cáncer en el 2020. Publicó 7 libros entre 1985 y 2019, pero a su muerte

existían 8 libros inéditos, todos ellos recopilados en sus *Obras completas*, publicadas póstumamente en el 2021.¹⁰ Además de que su poesía se sale del ámbito tradicionalmente poético, elabora un discurso que se amplía a lo gráfico, al sonido y a la performance, lo que involucra voz, cuerpo y movimiento. Especialmente importante es la expansión de su escritura poética hacia lo narrativo.

Es a partir de su poemario *Sexilio (poema en un acto)* de 1995, que la poeta incorpora una serie de textos de distinto origen y con una apertura hacia otros géneros de manera más específica. Se inicia con una fotografía de la autora, una dedicatoria a los editores y un verso muy desafiante que dice: “sexo y libertad despertarán en un mismo lecho” (67). En las páginas que siguen, el libro gira en torno a este mismo planteamiento, homologando revolución sexual y libertad humana en poemas de diversa diagramación (figuras, mayúsculas, paréntesis, enumeraciones, espacios en blanco) y focalizados en el lexema “sexuar”. El siguiente poemario *Joni Joi* (2001), está también encabezado por una fotografía dramatizada de la autora, quien adopta la actitud de una sacerdotisa que recibe al lector/a (al mundo con los brazos abiertos y como señala en su presentación, “humana en ciernes deviene o desnuda se presenta” (101). Le sigue una especie de “estética” que se inaugura con el verso “la poesía viene un día y se instala frente a mi espejo” y culmina con la declaración: “Y fue la poesía/ a mi imagen y semejanza” (103). Este libro tiene un carácter más radical en dos sentidos. El primero corresponde a la multiplicación de las formas fronterizas con el género lírico, incorporando una serie de dibujos de la autora que aluden, complementan o más bien son parte de la escritura. Por ejemplo, la imagen de una mujer besando el pezón de otra, lleva la leyenda: “Y si nos descubren besándonos?” (147). O la figura de dos mujeres con un solo tronco y cara de felicidad, se ratifica con el texto: “Son reinas de un solo mar” (159).

¹⁰ Los textos inéditos son *La Poética del Monstruo*, *La construcción*, *Vidrio molido*, *Cuerpo*, *Los voraces*, *Notas para Richár* y *Ciudad de Cartón*.

En este libro, el desborde de los significantes y significados se ramifica en cada página, ya que las imágenes se enriquecen con la incorporación de sus propios textos, de otros textos englobados que son parte de los dibujos y también pueden leerse de manera independiente, de poemas figurativos, de dibujos con subtítulos, de intertextualidades entre escritura e imagen, de textos explicativos del dibujo, etc. Todo ello se complementa con diferentes tipos de grafía, diálogos textuales, juegos de palabras, cambios de sujetos y formas verbales, poemas ilustrados, uso de la escritura manuscrita y otros recursos escriturales y figurativos. Esta heterogeneidad de elementos verbales y plásticos se intensifica con diversas citas, notas a pie de página de otros autores o de la propia poeta, testimonios verídicos o apócrifos, descripciones dramatizadas, sentencias y aforismos, definiciones, diálogos satíricos, entre muchos otros recursos literarios y culturales. El segundo elemento, estriba en la radicalidad de la postura estética de la autora en el sentido de instalar una erótica de lo femenino y una crítica radical al machismo. Esto, que ya se traslucía en los libros anteriores, aparece aquí como una posición estética que la sujeto (las sujetos) de los poemas, llevan al límite, con un lenguaje y una iconografía que a veces bordea lo obsceno (lo abyecto, lo que queda fuera de escena). Esta estética, casi imposible de ejemplificar por su carácter reiterativo y central en el poemario, tiene una especificidad que se radicaliza a través de la parodia y la sátira y que se puede percibir desde los títulos de los textos: “tierna solitaria femeninamente” (110), “Putas que ríe” (113), “buenas noches los pastores bom bom bom” (114), “(la procesión va por dentro)” (122), “malévola puta” (131), “Dos estrellas que se hundan” (145), “la amada de... mi amada” (149), “oh tan bíblica que es la pobreza” (142), etc.

En los poemarios de Maha Vial publicados a partir de 2004 (*Maldita perra*, 2004; *El asado de Bacon*, 2007; *Territorio cercado*, 2015 y *Fuerza bruta*, 2019), se reiteran los recursos y los cruces de géneros literarios de los libros anteriores, por lo cual haremos aquí un comentario más general. Lo que resalta, como indican en el prólogo de las *Obras completas*, Yanko González y Ricardo Mendoza, es la voz, el cuerpo y el movimiento como dispositivos escriturales, lo que se

complementa con el trazo y la visualidad a través del croquis libre (12). A los géneros y subgéneros mencionados y los gestos corporales inscritos en la lucha frontal de la poeta contra la normativización del sistema, habría que agregar otros que aparecen en estas obras publicadas en los últimos 15 años. En el poemario *Maldita perra*, también se incluye, por ejemplo, el aviso: “Perra soltera busca perro soltero/ sin compromisos (sin amo sin pulgas) / para formar especie libre de tormento” (271). En *El asado de Bacon*, una obra que parece expandirse hacia todas las formas fronterizas ya incorporadas por la autora en poemarios anteriores, el desplazamiento hacia la narrativa se hace más evidente, mientras la fotografía de la autora en el inicio cada vez más sombría, anuncia el insano diálogo con el pintor Bacon, quien despojaba de humanidad a los cuerpos, al revés de Vial que los humaniza y los llena de goce.

El pintor Bacon permea toda la obra y es situado al mismo nivel que la autoría empírica en el ámbito de lo imaginario. Se suceden aquí las incrustaciones textuales de diferente signo: las notas, las crónicas, los gráficos, las citas enmarcadas, los montajes de textos ajenos, las cartas, los epígrafes, las definiciones y descripciones corporales, las apologías, los palimpsestos, los estribillos, el uso del gílgico, el aviso, etc., incluyendo la hibridez de estilos dentro de un mismo poema. Resulta imposible describir todas las formas escriturales y figurativas que interactúan en forma manifiesta y latente en las variadas intertextualidades de este libro. En el cierre, firmado “Maha” por la poeta, cuyo inicio reza “Mi mente es un desgarró” (473), la sujeto urde un texto angustioso que alude al dolor de la separación y al desgarró que esta produce, buscando las palabras que dan cuenta de la falta. Como señala el colofón del poemario de José Mariquina, frente al derrame de otros libros anteriores, ahora hay una “potencia concentrada” y “el que habla suele ser el yo plural... ante ese territorio cercado por fuerzas ocultas o indefinibles” (536).

En su último libro publicado en vida, *Fuerza bruta*, la poeta, al mismo tiempo que afina sus recursos literarios al máximo, desplaza su escritura, como indica Mariquina, a una “expansión del significado y alcance cada vez mayor de la

voz, de un lado; del otro, economía de medios y precisión” (573). Ahora los desplazamientos hacia las zonas fronterizas de los otros géneros se hacen mínimos y los poemas se sumergen en “el registro exhaustivo, conmovedor, del paso por la vida” (573). Los siete libros inéditos se mantienen en este terreno más reflexivo y casi narrativo, retomando la variedad temática y las críticas satíricas a la situación de la mujer en la sociedad actual. En la medida que los textos se hacen más personales y referenciales a una emocionalidad contenida por el cuerpo enfermo de la poeta, la salida hacia los géneros fronterizos es más acotado, aunque igual muchas veces los poemas se convierten en pequeños relatos.

El tercer momento: del 2000 en adelante. Ivonne Coñuecar

Hasta ahora, visualizamos un tercer momento que se extendería entre los años 2004/2006 (muerte de Pinochet) hasta el estallido/revuelta social de fines del 2019. En este periodo, hacen su aparición los autores y autoras que el poeta Felipe Ruiz llama “los novísimos (2008) y, por otro lado, el también poeta Héctor Hernández Montecinos, en una antología del 2014 titulada *Halo*, realiza su propia selección. Esta última etapa muestra “fin de la fiesta” de acuerdo con el título del poemario de Paredes ya citado. Este momento se caracteriza por el surgimiento de identidades híbridas y desterritorializaciones (García Canclini, 1990) y de sujetos que se desplazan por lugares vacíos o no-lugares (Augé, 2008).

Así, se escribe desde la recuperación del barrio, de la población, de los espacios urbanos periféricos que se homologan a la cultura del desecho, de la ruina, de los basurales que funcionan como residuos materiales de la sociedad tecno neoliberal. La ciudad se hace un lugar de tránsito entre distintos espacios, en puro paisaje, un movimiento de no-lugares. Parece el cierre definitivo de una transición agónica cuyo modelo económico existe hasta ahora y que los poetas representan como una distopía, un sistema del cual son expulsados hacia sus márgenes. En muchos poemas se instalan voces en primera persona con alusiones directas al

entorno, se rompen los binarismos de género exponiendo el deseo sexual y erótico como algo ambiguo que se difumina en los espacios y en los movimientos de los cuerpos.

Los textos son excesivos y no se repliegan en la escritura como en los poetas de los noventa. Sin embargo, hay elementos que se repiten, como la inclusión de la metaliteratura, la ironía, el sarcasmo, la parodia y la sensación de salir de una pesadilla colectiva. Se amplía la fruición del placer contracara de la degradación social; los nuevos lenguajes tecnológicos, los códigos de la tribu global y la “fiesta” alternativa de los “chiles” invisibles. La poesía de mujeres que tiene su propia genealogía, fundamentalmente, desde los ochenta, encarna como herencia el cuestionamiento al poder masculino a través de figuras performativas que aluden a lo monstruoso, lo sucio, lo aberrante, la esquizofrenia, la violencia, el colonialismo y a la fractura de sujetos que se vuelven fantasmagóricos. Entre las poetas que contribuyen a este momento, se encuentran Ana María Brieda, Gladys González, Antonia Torres, Greta Montero y las poetas mapuche Ivonne Coñuecar, Daniela Catrileo, Yeny Díaz Wentén, entre otras chilenas y mapuche. Esta especificidad no desconoce la contribución que las promociones anteriores siguen aportando a la poesía de cada momento como actores y actoras activos del campo, con sus publicaciones, premios y activismo cultural.¹¹

Si bien en las últimas promociones de poetas, los recursos de hibridación con otros géneros tienden a decrecer, y se vuelve en general a una poesía focalizada más específicamente en lo lírico, a veces con tendencia a lo narrativo, hay autoras que los siguen utilizando (especialmente en lo que se refiere al testimonio, la memoria y la escritura autobiográfica), como una manera de abrir el espectro de la poesía tradicional. Un ejemplo es el de Antonia Torres (1975), que

¹¹ Entre los críticos y críticas que han trabajado de manera destacada con la poesía actual de mujeres en Chile, podemos citar especialmente a Magda Sepúlveda y Patricia Espinosa. La primera en su libro *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)* (2014) y la segunda en sus artículos “La poesía chilena en el periodo 1987-2005” (2006) y Panorama de la poesía chilena de mujeres 1980-2006” (2006). Autores y autoras que se han preocupado preferentemente del tema han sido Óscar Barrientos Bradasic, Julieta Marchant, Karem Pinto, Alicia Salomone, María Lucía Puppo, entre otras y otros.

en sus poemarios *Las estaciones aéreas* de 1999 y *Orillas de tránsito* (2003) no muestra de manera evidente el cruce de la frontera desde las poéticas tradicionales hacia otras exploraciones literarias. Algunas salidas pueden encontrarse en *Umzug*, su libro de 2012. Su obra es más bien descriptiva y transita por parajes asordados, donde se rescata una escena, un paisaje, un espectáculo plástico y cinematográfico que se desenvuelve con cierta morosidad. Hay escenas donde la poeta se vislumbra a sí misma como la sujeto que escribe, texto sobre texto en cursivas mediatizado por lo narrativo. En estos acercamientos se vislumbran también géneros conexos imbricados en el ambiente lírico de los poemas.

En el primer libro de otra poeta, Paula Ilabaca (1979), titulado *Completa* (2003), aparecen varios poemas autobiográficos a manera de dedicatoria o como testimonios de situaciones coyunturales cotidianas. El libro intercala imágenes publicitarias extraídas de la revista *Ideas* además de letras de canciones. Lo mismo ocurre en *(In)completa* (2010), un poemario que continúa el anterior de acuerdo con la explicación de la poeta y donde la descripción de los elementos circunstanciales de la vida cotidiana, son el centro de los poemas fronterizos con el testimonio y el diario de vida. Yeny Díaz Wentén (1983) por su parte, nos presenta en *Exhumaciones* (2010) su primer libro, una variada gama de entrecruces de géneros anexos, a partir de la representación del diálogo entre vivos y muertos. A la idea de “mestizaje cultural” que permea todo el texto, se agrega la hibridez de los géneros que se utilizan para testimoniar estas “exhumaciones” de resistencia de las animitas desenterradas y retornadas a la vida. Así leemos en el inicio del poemario: “Clorinda Caridad Sepúlveda Painemilla, 42 años,/ asaltada y apuñalada en el camino/ por dos vecinos del sector, su monedero/ tenía un billete de 500 pesos/ y una medallita de San Antonio. / Abraza a su marido, él pasa indiferente y triste,/ ella no entiende” (9). Este es el primero de una serie de testimonios de ánimas que dan cuenta de su vida y su muerte, su tragedia y su conflicto con la sociedad y que adopta la forma del conjuro, de la plegaria, de la rogativa y también del ritual.

Greta Montero (1986) publicó en el año 2013 el poemario *Dummies* y en el 2016, *Balada del Señor Cuervo*. El primero, una especie de bitácora de viaje

o mapa escritural, se inicia con un exordio que fija el itinerario del libro y del yo-tú-nosotros que lo sustenta. La estructura del libro queda articulada por la continuidad que le da a los poemas la repetición del verso final de cada uno con el primer verso del poema siguiente. Con el estilo directo y lineal más propio de la prosa que caracteriza a muchos poemarios actuales, *Dummies* transcurre entre las visiones de una tecnologización alienante, las reminiscencias cinematográficas y un mundo familiar cuyas huellas marcan la geografía y los sentimientos. Solo una antitética hibridación intertextual con el inicio de la *Iliada* de Homero, interrumpe transitoriamente el transcurso del libro, como un elemento de intercalación rupturista. En cambio, *Balada del Señor Cuervo*, si bien mantiene el ritmo y el tono poético, juega más con los límites del género. Se inicia con una dedicatoria y un epígrafe de la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, que alude al mar y el deseo de viajar al mundo de más allá. En la primera sección, “El cautivo mar del Golfo de Arauco”, se refiere a la relación de la sujeto con su hermana, sus lectores y sus sueños en la infancia que transcurre en la zona del Bío Bío. La segunda sección, titulada “Balada del Señor Cuervo” es un trasvasije de experiencias reales y ficticias, en donde diferentes sujetos toman la palabra y transcriben la violencia que ejercen sobre las mujeres. Aquí es donde los espacios y los acontecimientos se mezclan para situar el género poético en las fronteras de la biografía apócrifa, la memoria, el testimonio y la historia. El texto final, encabezado por un epígrafe de *El ancho mar de los sargazos* de Jean Rhys, juega con el tema del desdoblamiento y el espejeo del mar y es una narración explicativa. En ella se cuenta –desde la realidad y la ficción-, el castigo que en el colegio las antiguas estudiantes ejercen sobre las recién llegadas, las “extranjeras” y en este caso, sobre una en particular, Jane, que se homologa a la personaje de Brontë. Esta historia es la culminación de la represión y violencia sobre las mujeres, que permea todo el poemario, a través de la figura del Señor Cuervo y sus personificaciones históricas, donde el uso de la primera persona presta verosimilitud al relato de cada una.

Destacamos en este momento, la producción poética de Ivonne Coñuecar (1980), quien utiliza las formas de géneros fronterizos para desenvolver

su amplia escritura poética. Se inicia con sus poemarios *Catabática* (2008), *Adiabática* (2009), que junto a *Anabática*, conforman la trilogía titulada *Patriagonia* (2014). La complejidad de esta trilogía no es el tema de este trabajo, que más bien quiere detenerse en los géneros conexos que utiliza la autora. *Catabática* anuncia el carácter y la finalidad del proyecto y como indica en el prólogo el poeta Diego Ramírez:

hablar de *Catabática* es hablar de Coyhaique, la ciudad de la autora –el quiebre de la poética de Coñuecar- luego viene la fatalidad, la carencia, la muerte, la poética del daño, el recuerdo imborrable que marca las páginas de este libro, el aullido salvaje de esas bocas que no se calla, a pesar del viento, a pesar de las fobias, a pesar de la muerte. (2)

Al respecto, agrega Fernanda Moraga, que

la Patagonia o la Trepananda es el escenario poético, la topográfica corporal que se va configurando, o más bien recomponiendo y donde el cuerpo se registra como carencia y muerte [...]. La escritura del poemario va confeccionando el trayecto de un cuerpo a la intemperie, el que finalmente solo logra habitar el desarraigo. (49)

El poemario se inicia situando a la protagonista del poema en relación a su doloroso regreso a una Patagonia de la niñez, en que tanto la presencia como la ausencia es parte de una tragedia indecible:

Catabática la ausencia/ deste / mi regreso
 signos
 para nombrarme
 siglos
 que demoré/ vivía

porque movían sus lenguas y sus bocas porque
 no querían hablarme porque nadie me esperó
 a la otra sí
 diecisiete años rompiendo vidrios para cortarme las venas
 [...]

que mi Patagonia
 que mi tierra que mi niñez
 esta fisura por donde el viento silba / serena el latido
 abisal/ deste / mi estropajo corazón
 desta/ espera sin sentido/ deste
 volver pensando que era antes (9)

Citamos casi completo este poema porque es indicativo del foco no solo del libro sino de la trilogía completa, cuyo tono se focaliza en su carácter testimonial y memorioso, que se enfatiza, más allá de sus imágenes recurrentes a una naturaleza antropomorfizada. La sujeto del poema, se instala en un sentimiento de ausencia vital, que al mismo tiempo es una crítica al ambiente ominoso de ese otro tiempo, esa “fisura” que convierte el corazón en un “estropajo”, en un “latido abisal” que gira en torno al antes y al después.

En forma reiterada se alude en *Catabática* al testimonio de la memoria a partir de una autoría que establece una distancia mínima con la protagonista de los poemas, cuando confiesa, “escribir porque faltó el espontáneo cariño de mi padre/ mi madre sin maquillaje y abrigos de piel/ subiéndose a un avión” (28). Memoria que permea casi todo el poemario: “Tuve un padre y una madre/ una historia que contar/ tuve un hacha y corté mis dedos/ le di de comer a las gallinas resbalé en la escarcha (...) yo tuve querida un hombre y una mujer que me amaron y no se llamaban padre/ no se llamaban hermanos [...] yo tuve que irme querida” (38).

En *Adiabática*, el poemario siguiente, es también la memoria la que prima, incluyendo el epígrafe de Alejandra Pizarnik, que indica “Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro/ de la música para tener una patria” (63) y la dedicatoria

a la familia. El texto que lo encabeza, indica: “esta/ mi herida patagónica mi dictadura estos/ mis padres y madres mi huerfanía los nombres que no tendré” (11). En todas estas intervenciones están presentes los elementos biográficos de la autora, como así mismo el deseo de una “patriagonia” querida y odiada a la vez, y de nombrar una familia ajena, ausente o casi inexistente. El poemario intercala textos donde prima el testimonio personal, los elementos autobiográficos y la crónica. Estos elementos autobiográficos de la autora empírica de los poemas, se reiteran en *Anabática*¹², el tercer tomo de la trilogía y en otros libros como *Chagas* (2010) y *Trasandina* (2017). En *Anabática*, las dos partes del poemario van encabezadas por sendas presentaciones. La primera titulada “Adolescencia radiactiva”. Lleva el subtítulo de “[Reescritura de la oralidad urbana en los incendios]” y se remite a la infancia-adolescencia de la protagonista de los poemas. Marcada por la música, el cine y el deseo de no crecer, la sujeto rememora la herida y el deseo de habitar y deshabitar espacios de esta “adolescencia radiactiva” donde los incendios son la marca central territorio y los poemas están signados por epígrafes sacados de canciones de la época. La segunda sección del libro se titula “Los incendios” y lleva como subtítulo “[viento ascendente en el fin del mundo]”. Aquí la “patriagonia” se convierte en el infierno promovido por incendios incontrolables donde la ciudad se convierte en un “cráter volcánico”. El texto se refiere centralmente a la catástrofe que significa el apocalipsis creado por las intervenciones militares y la globalización y donde la sujeto de los poemas es una víctima más, porque “esta es la globalización que nos quema mil veces/ y nos tortura con sus libertades” (137). Para preguntarse finalmente: “¿alguien me salvará de mis incendios?” (141).¹³ Aquí también la relación cuerpo-territorio, cuerpo-Patagonia, se presenta en alusión a los mega incendios que cubrieron la Patagonia a comienzos del siglo XX producto de la llegada de colonos con apoyo estatal, para establecer la ganadería.

¹² Hay que recordar que *Anabática* es la última parte de la trilogía de la autora y aparece solo dentro del volumen publicado como *Patriagonia*, en el año 2014.

¹³ Para una lectura desde un punto feminista y *queer* de *Patriagonia*, sugerimos revisar el estudio realizado por Kemy Oyarzún: “Patriagonia, de Ivonne Coñuecar. Revuelta geopoética de cuerpo/territorio” (2020).

Por otro lado, en *Chagas* hay una parte final titulada “Epílogo para una enfermedad. Tres formas de ver el Chagas”, que relaciona la propagación de la enfermedad con los poemas y el libro con la marginalidad, la herencia de la sangre y el género: el biológico y el de la poesía. Por otro lado, una característica central en *Trasandina* es el desdoblamiento que ejerce la autora empírica y sujeto protagonista de los textos sobre sí misma y otra que toma su voz y la llama o la increpa: “Desde hace días viajo/ ¿hace cuánto comenzó este viaje? / amiga de la muerte, turista del no lugar?/ te invento niña y soy oscura/ te intento oscura y soy niña./ Ivon, yo te busco/ ¿vendrás a mí? (72). Si bien en la poesía de Ivonne Coñuecar los géneros fronterizos son más bien tangenciales, prima un trabajo con el testimonio de la memoria personal, histórica y política que se articula con el uso de la autobiografía y la crónica, géneros que marcan todo el recorrido de su poesía.

Finalmente, en las últimas promociones de poetas que se inician en el primer decenio del siglo XXI, existe un cierto retorno por lo lírico y los géneros fronterizos parecen subsumirse dentro de la matriz central de una intencionalidad estética más canónica. Sin embargo, como pudo apreciarse, poetas como Greta Montero o Ivonne Coñuecar, mantienen centralmente dentro del texto poético la hibridez con otros géneros. En este sentido, se continua la apertura de las fronteras de la tradición poética, en una búsqueda que quiere trascender la historia particular de los géneros y sostener la ampliación alcanzada por generaciones anteriores.

En síntesis

En este trabajo hemos intentado establecer algunas líneas relacionadas con las fronteras de la escritura poética de mujeres tanto en años de dictadura como en el periodo postdictatorial, fronteras que se refieren no al territorio ni a los procesos migratorios, sino específicamente a la relación con otros géneros ficcionales conexos e incorporados hoy día dentro de la lírica. Para ello se estudian los trabajos de poetas mujeres desde los años ochenta del siglo pasado hasta ahora, relevando

una serie de posturas estéticas que dan cuenta de escrituras híbridas, cuyo sentido central es ensanchar las fronteras genéricas de la literatura, ampliar las posibilidades del lenguaje poético para desarrollar un fructífero diálogo con otras formas conexas y cuestionando el canon de la tradición poética. Aunque no se trata de un trabajo exhaustivo, lo que se quiere presentar es la complejidad que adquieren las nuevas formas escriturales poéticas al abrirse a otras escrituras de vigencia contemporánea de cuya hibridez y “contaminación” se esperan nuevas maneras de interpretar y mostrar el mundo que nos rodea. A esto también se suma la porosidad de algunas fronteras que aquí no revisamos, como lo son las posibilidades de intercambio que actualmente mantiene la poesía con las nuevas tecnologías y con otras formas artísticas como la performance y la fotografía, lo que abre otras formas del hacer poético fronterizo y que lo enriquecen.

Bibliografía

- Álvarez, María Antonia, “La autobiografía y sus géneros afines”. *Epos. Revista de Filología* 5, 1989, pp. 439-450
- Amar Sánchez, Ana María, “La ficción del testimonio”, *Revista Iberoamericana* 151, 1990, pp. 447-461,
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____. *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias (comp.)*. Editorial Paidós, 2005.
- Augé, Marc. *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Editorial Gedisa, 2008.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores, 1999.
- Bauman, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bello, Javier. “Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura (1990-2005)”. Tesis para optar a l grado de Doctor. Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe. Universidad de Las Canarias, 2011.
- Berenguer, Carmen, *Naciste pintada*. Cuarto Propio, 1999.
- Calderón, Tatiana, “Cartografía de la ciudad: la casa subversiva en *Naciste pintada* (1999) de Carmen Berenguer”. *Alpha* 22, 2006, pp. 43-55,



- Coñuecar Araya, Ivonne. *Patriagonia: Catabática, Adiabática, Anabática*. Lom Ediciones, 2014.
- _____. *Chagas*. Editorial FUGA, 2010.
- _____. *Adiabática*. Ediciones Kultrún, 2009.
- _____. *Catabática*. Jabalí Editores, 2008.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones. 1972-1990*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf>. 15 de enero 2023.
- De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos* 29, 1991, pp. 113-118.
- Díaz Wentén, Yeny. *Exhumaciones*. Camino del Ciego ediciones, 2010.
- Espinosa, Patricia. “La poesía chilena en el periodo 1987-2005”. *Crítica Hispánica* Vol. XVIII/ 1, 2006, pp. 53-66.
- _____. “Panorama de la poesía chilena de mujeres: 1980-2006”. *Proyecto Patrimonio*, 2006.
- Felman, Shoshana. *Testimonio. Crisis del testigo en literatura, psicoanálisis e historia*. Mármol-Izquierdo Editores, 2019.
- Galindo, Óscar. “Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58, 2003, pp. 193-213,
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, 1990.
- Garrido, Lorena. “Naciste pintada de Carmen Berenguer o el desplazamiento de los géneros literarios-sexuales”. *Acta Literaria* 36, 2008, pp.73-86.
- Hernández, Biviana, “La casa en la representación interdisciplinaria del discurso, Naciste pintada de Carmen Berenguer”. *Taller de Letras* 43, 2009, pp. 71-87.
- Hernández Montecinos, Héctor (comp.). *Halo. (19 poetas nacidos en los 90)*. JC Sáez Editor, 2014.
- Lejeune, Phillippe. *El pacto autobiográfico*. Megazul, 1994.
- Moraga, Fernanda, “Catabática: cartografía de subjetividades fronterizas”. *Literatura y Lingüística* 26, 2012, pp. 47-60.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Cuarto Propio, 2001.
- Moreiras, Alberto. “Autobiografía. Pensador formado (Nietzsche y Derrida)”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, 29, 1991, pp. 125-135.
- Narváez, Jorge. *La invención de la historia*. Pehuén Editores, 1988.
- Nómez, Naín. “Dictadura / Postdictadura; las nuevas formas testimoniales de la poesía chilena actual”. *Donde no habita el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, editado por Laura Scarabelli y Serena Cappellini. Di/Segni editores 2017, pp. 171-194.



- Olea, Raquel. "Naciste pintada. Cosa pública. Casas privadas". *Nomadías* 5, 2001, pp. 145-147.
- Paredes, Pablo. *El final de la fiesta*. Editorial Poquita Fe, 2005.
- Pinto, Julio (ed). *Las largas sombras de la dictadura: a 30 años del plebiscito*. LOM ediciones, 2019.
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Metales Pesados, 2014.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Megápolis/la Aurora, 1977.
- _____. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Ruiz, Felipe. "Poetas en el acto: La generación de los novísimos". Memoria para optar al título de periodista, Universidad de Chile, 2008.
- Sepúlveda, Magda. *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Cuarto Propio, 2013.
- Vial, Maha. *Obras completas*. Ediciones Kultrún. Introducción y edición: Yanko González y Ricardo Mendoza, 2021.
- Violi, Patrizia. "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar". *Revista de Occidente* 68, 1987, pp. 87-96.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

