



Karem Pinto

Universidad Autónoma de Chile

Claudia Jara Tapia

Universidad Central

Cuerpos rebeldes en la poesía de mujeres de los años ochenta en Chile. *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito y *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986) de Elvira Hernández*

Rebellious Bodies in Women's Poetry of the 1980s in Chile. *Vía Pública* (1984) by Eugenia Brito and *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986) by Elvira Hernández

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar las representaciones del cuerpo en las obras *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito y *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986) de Elvira Hernández, a partir de las formas que adquieren, las características que los componen y las estrategias del lenguaje que los vehiculizan. Se propone que la multiplicidad de corporalidades inscritas en ambos textos, representativos de la escritura poética de mujeres de los años ochenta, puede ser leída como una red polifónica de resistencia desde una perspectiva de género, en la que los cuerpos marginales y heterogéneos se piensan y se transforman para pulsar su deseo abierto de emancipación.

Palabras claves

Poesía de mujeres, Chile, violencia, resistencia, cuerpos.

* Este artículo se enmarca en el proyecto FONDECYT 11240287, “Poéticas de la insurrección y la autonomía. Las interacciones activas en el campo de la poesía de mujeres en Chile, 1980-2022”, Universidad Autónoma de Chile.

Abstract

This article aims to analyze representations of the body in Eugenia Brito's *Vía Pública* (1984) and Elvira Hernández's *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986), based on the forms they take, their characteristics, and the linguistic strategies used to convey them. It is proposed that the multiplicity of corporealities inscribed in both texts, representative of women's poetic writing in the 1980s, can be read as a polyphonic network of resistance from a gender perspective, in which marginal and heterogeneous bodies are conceived and transformed to express their open desire for emancipation.

Keywords

Women poetry, Chile, violence, resistance, bodies.

En *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Silvia Federici examina la transición del feudalismo al capitalismo. Allí, la autora sostiene que la acumulación originaria se logró a través de una serie de violencias extremas ejercidas sobre los cuerpos marginados y desposeídos de campesinos y mujeres. Particularmente, la autora se refiere a la caza de brujas como uno de los genocidios más grandes de la historia moderna y sobre la que poco se ha indagado. Se trata, como señala, del disciplinamiento del cuerpo femenino, sus saberes y su capacidad de reproducción, “una batalla contra el cuerpo, que caracterizó la época temprana del desarrollo capitalista y que ha continuado, de distintas maneras hasta nuestros días” (Federici 254).

La relación que Federici establece entre capitalismo y género nos remite en términos de “conocimientos situados” (Donna Haraway)¹ a lo que Rita Segato ha

¹ Donna Haraway realiza una lectura feminista crítica al concepto de objetividad en el área de las ciencias, el que cuestiona en su carácter totalizador y descorporizado, como una perspectiva al servicio del poder, los contextos militaristas, capitalistas y patriarcales. En lugar de la concepción de objetividad neutra, Haraway propone que el conocimiento es inherentemente parcial y situado, en vínculo con el cuerpo y el lenguaje, es decir, que se expresa en términos de una objetividad encarnada. Simone de Beauvoir también había indicado esta idea sobre los conocimientos situados, cuando en *El Segundo Sexo*, se refiere a la calidad de seres humanos que Dorothy Parker les da a hombres y mujeres, negando así el lugar diferenciado de las mujeres. De Beauvoir enfatiza entonces: “Es evidente que la mujer es, como el hombre un ser humano; pero tal afirmación es abstracta; el hecho es que todo ser humano concreto está singularmente situado” (6).



llamado la “barbarie creciente del género” o “genocidio de género” (20), en correlación a la expansión de la modernidad y el mercado; y que las feministas descoloniales han abordado a partir la situación actual de América Latina y la historia de violencias que la conquista y la colonia significaron, en especial para sus mujeres. La dominación y el abuso de las mujeres indígenas y afrodescendientes son el índice histórico de la imposición de los sistemas europeos de orden social, político, cultural y económico que asolaron nuestras tierras y que explican sus condiciones desfavorables hasta el día de hoy (Segato, Gargallo, Galindo, Lugones). Porque como señala Francesca Gargallo, si bien existen evidentes vínculos entre mercado, género y violencia:

no es lo mismo reconocerse en los millones de brujas asesinadas como tributo a una modernidad que quería excluirlas de su poder económico y sus conocimientos, como hicieron las europeas, en la década de 1970, que reconocerse en la masacre de las americanas, la conversión de su cuerpo en el instrumento para la sujeción y la reproducción de individuos contrarios a su cultura, en una continuidad de tiempo que no se ha detenido en el siglo XVI sino que alcanza el presente. (24)

De manera particular, la constitución histórica de América Latina fundada en la colonialidad, introduce la modernidad y el capitalismo como directrices estructurales y epistémicas, que impusieron y moldearon roles y relaciones basadas en dicotomías jerarquizadas y segregantes (Quijano). Este proceso impactó directamente en la disposición de las relaciones de género al instalar nuevas formas patriarcales o radicalizar las categorías preexistentes, generando desigualdades y violencias específicas. Se trata de un proceso que va más allá de la conquista y la colonia, que se mantiene en la conformación de las nuevas repúblicas y que persiste en la actualidad (Lugones, Segato).



En Chile, esta larga historia de opresiones se reproduce con la irrupción de la dictadura civil-militar (1973- 1990) que generó las condiciones necesarias para la actualización del capitalismo, esta vez en su versión más desregulada: el neoliberalismo (Moulian, *Chile anatomía, El consumo*). Es en este contexto autoritario que Julieta Kirkwood establece la misma relación que observara Federici, con el objeto de defender la lucha permanente de las mujeres en contra de la violencia estructural que ha marcado su historia. El feminismo de resistencia - entendido como la articulación y accionar de distintos movimientos de mujeres y colectivos feministas frente a la violencia patriarcal en determinados momentos de crisis- se expresó con particular fuerza durante las dictaduras de fines de siglo XX en el Cono Sur de América Latina, para oponerse al terrorismo de Estado (Alfaro et al., Hiner). Dice Kirkwood:

La lucha de las mujeres -nuestra lucha- ha pasado por distintas etapas y circunstancias, siempre constreñida por el medio social. Así, en el Medioevo había que luchar por el derecho a tener alma (se ganó este derecho, por un voto, en el Concilio de Trento, s. XVI). Luego, hubo de luchar por el derecho a disentir, a cultivar religiones con diosas-madres-mujeres; había que luchar por el derecho al sexo, a inventar la medicina, el uso de las hierbas, a curar enfermedades. Por este derecho, innumerables mujeres fueron quemadas por brujas. (22)

En este marco, proponemos la lectura crítica de *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito y *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986) de Elvira Hernández, entendidos como dos textos poéticos escritos por mujeres y publicados en el contexto de los años ochenta, que dan cuenta de la articulación de dos momentos de resistencia frente al contexto dictatorial. El objetivo responde al análisis de las representaciones de los cuerpos inscritas en las obras, observando las formas que adquieren, las características que los componen y las estrategias del lenguaje que los vehiculizan. Entendemos cuerpo como “agente material de estructuración de la experiencia que



conforma lo cotidiano” (Richard, 141), como soporte de discursos sociales y culturales, por lo tanto, terreno político en permanente tensión y disputa del poder, en términos de representación, crítica y transformación de los discursos hegemónicos (Richard, de Beauvoir, Lamas, Butler). Desde allí, sostenemos que existe una multiplicidad de corporalidades y formas que adquieren en estos textos - representativas de la escritura poética de mujeres de los años ochenta- que pueden ser leídas como una red polifónica de resistencia frente a la violencia, la represión y los discursos normativos del género enunciados por la dictadura chilena (1973-1990). Son textos poéticos que, vistos en su conjunto, más allá de su esfera contestataria, están pensando en las posibilidades de una comunidad constituida por una multiplicidad de cuerpos marginales que se cuestionan y se transforman para pulsar su deseo de emancipación. Estas propuestas y elaboraciones poéticas constituyen prácticas estético-políticas mediante las cuales las escritoras y artistas de los años ochenta se articulan en un contexto mayor de organización con las agrupaciones de mujeres y colectivos feministas en la escena pública frente al contexto dictatorial.

La lectura se centra en el análisis individual de cada obra, atendiendo a las formas en que cada una de ellas responde a las directrices que guían la interpretación, sin establecer necesariamente comparaciones directas en cuanto sus representaciones temáticas, sino más bien observando las particularidades de sus composiciones. En este sentido, es importante mencionar que se trata de dos obras escritas en el contexto de los años ochenta y que son las primeras publicaciones de cada poeta², pero que obedecen a elaboraciones de trayectos temporales distintos, aunque articulados, que remiten a una etapa temprana del autoritarismo, desde 1975 a 1983 en el caso de la escritura de *Vía Pública*, y de un escenario de apertura hacia las movilizaciones sociales, en el caso de *¡Arre! Halley ¡Arre!* escrito en 1986.

² En el caso de Elvira Hernández, *La Bandera de Chile* fue escrita en el año 1981, pero publicada en el año 1990 en Buenos Aires (Pinto); mientras que *Meditaciones físicas por un hombre que se fue*, en su última postal indica como fecha el año 1979, pero fue publicada en 1987 y difundida en 1989 (Hernández. *Actas Urbe*).

El disciplinamiento de los cuerpos femeninos en la dictadura chilena

En Chile, la instalación de neoliberalismo se llevó a cabo mediante una serie de dispositivos de opresión, desaparición y violencia extrema, los que han sido bien documentados, revelando las múltiples formas de violación a los derechos humanos que los aparatos del Estado ejercieron sobre la población: detenciones, torturas, ejecuciones, exilio, censura, vigilancia, desplazamientos forzados, desapariciones, hambruna y pobreza, son experiencias que cada familia puede reconocer consciente o inconscientemente en nuestro país (Patricia Verdugo; Tomás Moulian; Informe Rettig; Informe Valech, entre otros). En efecto, el Estado monopolizó el ejercicio de la fuerza, como espacio único desde donde se legitimó el uso de los mecanismos coactivos y de violencia, acompañados por un aparato simbólico moral complejo que fundamentó la imposición de su programa político y económico:

la estrategia disciplinante de la dictadura sobre los cuerpos, sobre el espacio y el lenguaje operó exitosamente mediante el asesinato, la tortura, el encarcelamiento ilegítimo y la expulsión, pero también lo hizo a través de la educación, la cultura (el arte y los medios masivos de comunicación) y la vida cotidiana. (Moraga 57)

A partir de la interrupción de la democracia, una serie de normas y discursos interpelaron a la sociedad como un ente activo, generador de los cambios necesarios para la construcción de una nueva nación, allí se otorgó a cada género roles específicos de alto grado moral y heteronormado. De manera particular, las mujeres recibieron un trato contradictorio en este aparataje discursivo, pues en el inicio de la dictadura se las demandó como sujetas activas e impetuosas, llamadas a reconstruir la nación; un rol que fue desplazado, una vez instalado el régimen, por el de sustentadoras de un nuevo país, aunque ahora desde el hogar y al cuidado de los hijos (Brito). En este sentido, el régimen militar sitúa a las mujeres chilenas bajo



una doble dictadura: a la ya milenaria e histórica dominación de género, expresada en una diversidad de formas situadas en la sociedad patriarcal, se agrega la dominación política, lo que provoca una doble opresión sobre las mujeres en relación con el nuevo modelo económico impuesto, generando una mayor vulneración, manipulación ideológica y terror en sus vidas (Valdés). Al respecto, Eugenia Brito señala:

Una de las áreas en las que esta moral va a ejercerse más fuertemente será sobre el sujeto mujer. La mujer será comprendida como ‘el capital de reserva del Estado Patrio’, es decir, como un bastión militar. Zonas de su cuerpo y mente serán así aprehendidas, valoradas, como ejes centrales del discurso. (65)

La mujer se transforma en la protagonista del “proyecto modernizador” de la dictadura. En su rol de madres y reproductoras son las encargadas de dar nuevos hijos a la Patria, que en tanto productores garanticen el desarrollo del país: “Por el cuerpo de la mujer, pasa la producción de bienes nacionales y su expansión territorial. Por el vientre de la mujer, se construye la historia y se hace posible retramar zonas dejadas de lado en nuestra geografía” (Brito 67). De este modo, la discursividad sobre la anticoncepción y la regulación de la natalidad, por ejemplo, quedan erradicadas, mientras que el discurso dominante le da un lugar central al matrimonio y la familia. Este emplazamiento visceral se monta en la visión del objeto/cuerpo como metáfora del uso y abandono, donde los cuerpos femeninos se presentan en un cuadro de acción quieta, y donde el lenguaje cobra vigencia a través de lo subliminal. Esta subliminalidad se traduce al posicionar el objeto/cuerpo de la mujer, como un agente de acción inmóvil: la mujer en su rol de madre, la mujer en su rol de cuidadora, quieta, dócil; la mujer, sin habla, sin movimiento, sin voz y sin tiempo.



En esta línea, Hillary Hiner (“Fue bonita la solidaridad”) revisa los relatos orales de una serie de mujeres recluidas en diversos centros clandestinos durante la dictadura chilena, los que indican que la violencia fue generizada y sexualizada. Las prácticas de la represión, observan las entrevistadas, muestran formas específicas relativas a la diferenciación de género y de clase, en tanto la victimización de las mujeres estuvo directamente vinculada a sus cuerpos y al objetivo de reforzar los límites de sus roles dentro el sistema patriarcal y la familia cristiana. Al indagar en la relación entre género, memoria y el terrorismo de Estado en el Cono Sur, Elizabeth Jelin señala: “Todos los informes existentes sobre tortura indican que el cuerpo femenino siempre fue un objeto ‘especial’ para los torturadores. El tratamiento de las mujeres incluía siempre una alta dosis de violencia sexual” (102).

No obstante, esta imposición de la violencia objetiva y simbólica se encuentra con una respuesta de transformación por parte de las mujeres, mediante el ejercicio de ciertas estrategias de resistencia y solidaridad como son las prácticas de cuidados y afectos que unas a otras se prodigaron en momentos de crisis y urgencias, y que son resignificadas hoy desde el marco actual de las teorías feministas (Hiner, “Fue bonita la solidaridad”). Junto con ello, numerosos colectivos de mujeres y agrupaciones feministas se organizaron y aparecieron a inicios de los años ochenta. Impulsados desde una cultura de vida y la defensa los derechos humanos, se visibilizaron a través de diversas prácticas de no violencia activa, así como de intervenciones sociales y culturales que dieron cuenta de distintas posiciones de resistencia: huelgas de hambre, la cueca sola, ollas comunes, talleres de formación, manifestaciones callejeras, entre otras acciones (Alfaro et al., Schroder et al., Hiner, “De la olla común (...)”)³. Como señala Adriana Valdés:

³ Entre ellos, encontramos la coordinación de ollas comunes, como, por ejemplo, Casa Yela (Talca, 1980- 1995), organizada por la Mary Knoll, Laura Magallanes y Jessie Poynton; Mujeres por la Vida, Centro de Estudios de la Mujer (CEM), la Casa La Morada, coordinada por Julieta Kirkwood, Eliana Largo, Margarita Pisano, Raquel Olea, Elena Caffarena, entre otras; el trabajo de académicas como es el caso de FLACSO en la Universidad de Chile; las agrupaciones de escritoras que en el año 1987 realizaron el *Primer Congreso Internacional de literatura femenina*

Surgen innumerables organizaciones que se integran activamente al movimiento opositor a la dictadura militar. Junto al movimiento social que se desarrolla y fortalece en los años 80, las mujeres se consolidan como actor consciente, tanto en el terreno propiamente político como respecto de su opresión de género. Su búsqueda se proyecta más allá del término de la dictadura, hacia la profundización de la democracia en todas las estructuras de la sociedad. (5)

Los años ochenta marcaron un período crucial en la conformación de diversas agrupaciones de mujeres y colectivos feministas, que tienen como antecedente la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD, 1974), integrada en gran parte por mujeres. El año 1983 es señalado como una fecha clave, ya que aparece en la escena pública El Movimiento Feminista, “formado principalmente por mujeres de clase media en un primer momento”, y en paralelo emergen una serie de agrupaciones de “mujeres populares con fuerte carácter feminista”, entre otros, Mujeres por la Vida, “Las Domitilas, Las Siempre vivas, Frente de Liberación femenina”, el MEMCH 83, Mujeres de Luto (Arica), Coordinadora de Mujeres democráticas (Antofagasta), Coordinadora de Mujeres y Mujeres del Carbón (Bío- Bío), Grupo Ad Mapu y agrupaciones de lesbianas como el Colectivo feminista lésbico Ayuquélén (1983), primer grupo lésbico en Chile” (Alfaro et al., 85).

La poesía de mujeres de los años ochenta nace en este espacio y desde estas coordenadas, transformando el mapa de la historia literaria nacional. Marina Arrate, Soledad Fariña, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Heddy Navarro, Elvira Hernández, Verónica Sondek y Rosabetty Muñoz, entre otras, integran un entramado amplio de autoras hoy reconocidas, quienes se articularon

latinoamericana, a cargo de Diamela Eltit, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Nelly Richard y Raquel Olea.

decididamente con el trabajo de otras escritoras, artistas y críticas de su generación, pero también con la genealogía de quienes las antecedieron (Coddou; Nόmez y Moraga). La trascendencia de este colectivo cultural heterogéneo radica en que jugaron un rol significativo de resistencia frente a la represión militar y que, debido a su acción diversa, horizontal, descentrada, articulada y creciente fundaron un espacio irrevocable para la expresión de las voces de mujeres en el campo social y político del país, activando el escenario artístico no sólo chileno, sino también del Cono Sur. Sus trabajos indagaron y problematizaron la situación de la violencia dictatorial y, en su vínculo, el de la violencia patriarcal, inscribiendo las figuras y experiencias de mujeres relacionadas con la reflexión sobre las identidades, cuestionando las normas de género y los discursos de poder, hasta establecer sus cercanías con la memoria de las mujeres indígenas latinoamericanas. El *Primer Congreso Internacional de Literatura femenina latinoamericana*, organizado bajo difíciles condiciones, celebrado en agosto del año 1987 (Bianchi), es, tal vez, su declaración más acabada, cuyos resultados fueron recopilados por las mismas organizadoras: Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Eugenia Brito, Raquel Olea, Eliana Ortega y Nelly Richard, en el texto *Escribir en los bordes* (1990). Ambas acciones dan cuenta de los distintos esfuerzos de movilización política y organización colectiva de las escritoras y artistas, y que forman parte del histórico proceso de resistencia que las mujeres llevaron a cabo en este período.

Existe una serie de textos críticos clásicos que ofrecen acercamientos a la literatura de la década del ochenta, y allí a la poesía de mujeres, como el ya mencionado *Escribir en los bordes*, al que se unen *Campos minados (Literatura postgolpe en Chile)* (Brito, 1990) y *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista* (Ortega, 1996). Son textos que dieron luz de manera excepcional a un escenario reciente, que necesitaba de coordenadas de contextualización, interpretación y visibilización, por lo que se transforman en lecturas ineludibles y señeras respecto del panorama de producción literaria de los años ochenta. En general, las lecturas aquí reunidas aluden a la representación de un espacio fracturado, la dificultad del lenguaje, la experiencia diversa, el aislamiento, la



precariedad y la necesidad de marcar un trayecto diverso e independiente. Instalan, además, la experiencia de la escritura de mujeres leída por una crítica también constituida por mujeres.

Desde un contexto más reciente, *Ciudad Quiltra: Poesía chilena (1973-2013)* de Magda Sepúlveda Eriz revisa la poesía chilena, no solo de mujeres, producida entre 1973 y 2013. El foco de su análisis se centra en la representación poética de la ciudad y las voces del margen que la conforman, divididas en tres períodos: la dictadura (1973-1989), la transición democrática (1990-2000), y la globalización y discotecas (2000- 2013). Una de sus claves de lectura propone que la poesía de estos períodos se caracteriza por la resignificación de los espacios y la reposición de los lenguajes excluidos, como formas contrahegemónicas de las voces poéticas frente a la represión, el borramiento de la memoria y la anulación histórica de la diferencia.

En cuanto a la crítica actual (2024), Fernanda Moraga y Naín Nómez han dedicado sus investigaciones al estudio del campo poético de mujeres en Chile desde distintas perspectivas. En relación con las producciones poéticas del período de dictadura y postdictadura señalan que su proceso de elaboración se ubicaría a partir de 1983, momento caracterizado por la activación de la protesta social, el espacio cultural y la apertura en la posibilidad de publicaciones y autopublicaciones. Desde allí, establecen una periodización de tres tiempos para abordar las obras: 1982/83- 1994/95; 1994/95- 2004/2005 y 2004/2005- 2019 en relación a los cambios contextuales y las propuestas estéticas de las obras. Un aspecto importante de estas producciones, agregan, es su ampliación en los límites tradicionales del género, creando espacios fronterizos compuestos por diversos géneros referenciales (testimonio, la memoria, la autobiografía, la crónica y el diario, entre otros), dispuestos en las formas textuales del mosaico, el fragmento, el collage, entre otras, desde donde se establecen las estrategias con las que se cuestiona la tradición lírica.



A partir de la crisis que representa el contexto extremo en el que surge la poesía de mujeres de los años ochenta, y en relación con los discursos y prácticas de corporalidades disciplinantes del que, sobre todo, las mujeres fueron depositarias, aparecen ciertas preguntas: ¿De quiénes y cómo son los cuerpos que estas poetas representaron en sus escrituras? ¿A través de qué estrategias del lenguaje poético lo hicieron y a qué discursos e identidades convocan? ¿Con qué acciones y elementos se asocian? ¿Qué lugares habitan y por qué espacios transitan? En lo que sigue, ponemos atención en la multiplicidad de corporalidades que habitan de manera vinculante en la poesía de mujeres de los años ochenta, de la cual los textos que aquí analizamos son representativos. Pues si bien, algunas de las imágenes que los componen nos hablan del maltrato y la desintegración de distintos cuerpos bajo la dictadura, también aparecen otras que proponen, de diferentes modos y en relación con las anteriores, ciertas elaboraciones relativas al emplazamiento de la rebeldía y la emancipación de los cuerpos. Imágenes que enunciadas en eco desde los años ochenta hasta hoy, se establecen como discursos que demandan una renovación permanente del compromiso con la memoria del pasado reciente y los y las de antes, pero que, más aún, siguen citándonos a un encuentro urgente con la acción presente y futura.

Sostenemos que frente al cuerpo sometido, intervenido y desaparecido se alza la representación de otros cuerpos, como simbolización y manifestación de los discursos silenciados y obstruidos, que son expresados mediante un lenguaje capaz de subvertir esta fractura. Este se convierte así en un artefacto contra-hegemónico que, nos permite observar de qué manera, en el campo de la creación literaria, la concepción del cuerpo señala su crisis y plantea su apertura. Desde este prisma distinguimos cuerpos en representación múltiple, los que, sin ningún tipo de jerarquía, son expuestos como diversas voces en vínculo de rebelión, incidiendo cada una/o de ellas/os, voces y cuerpos, en las configuraciones de otras/os voces y cuerpos otros. Así, es el cuerpo representado, que miramos de manera articulada, el que permite esta heterogeneidad, que no es una voz, sino una serie de voces proliferantes del descontento, cuerpos que se entrelazan en un enjambre total de



relaciones vinculantes y extensivas, en una incesante vigilia y búsqueda de emancipación.

Entendemos esta visibilización y proliferación de corporalidades en su conjunto, como una red polifónica de resistencia, en tanto organización múltiple, paritaria y activa, convocante de cuerpos diversos frente a la violencia y la opresión. Definición que proviene, por una parte, del concepto de “polifonía” de Mijaíl Bajtín, para indicar la coexistencia de voces y conciencias dialogantes e independientes de la voz del *autor* en los textos literarios; y, por otra, en relación a las indicaciones que Judith Butler establece sobre el concepto de “performatividad del género” con las que alude a un ejercicio político que no se limita a “caracterizar lo que hacemos, sino que aborda cómo nos afecta el discurso y el poder institucional, por cuanto establece límites y cambios respecto a lo que hemos dado en llamar nuestra ‘propia’ acción” (Butler 68). En este sentido, enfatiza que “los nombres con que nos llaman no son tan importantes” como los nombres que decidimos para nosotras/os mismas/os. Por tanto, agrega, cuando las condiciones de opresión se extremán en contextos de autoritarismo, la emancipación depende de la aparición, visibilización y la reunión de los cuerpos, plurales, congregados y reclamantes, como “conjunto de relaciones vivas” e interdependientes que discuten los órdenes establecidos, porque: “El ejercicio de la libertad es algo que no viene de ti o de mí, sino de lo que está entre nosotros, del vínculo que se establece entre nosotros en el momento en que ejercitamos juntos la libertad, y sin ese vínculo no hay libertad en absoluto” (Butler 58).



Vía Pública de Eugenia Brito

Tal vez el vuelo sea la condición del habla
Veinte pájaros, E. Brito

Eugenia Brito (Santiago, 1950), poeta, escritora y crítica literaria chilena, desarrolla un oficio escritural que rebasa lo netamente creativo, perfilando en el campo de producción verdaderos manifiestos que versan sobre cuestiones sociales y políticas, de las que no se siente ajena ni indiferente. En 1981, por razones políticas, Brito fue exonerada de Chile, viajando a Estados Unidos, donde realizó un Máster en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh. Recibió la Beca Guggenheim (1989) para una revisión crítica de la literatura post-golpe, que señala los fundamentos de su texto *Campos Minados* (1990). Su libro *Emplazamientos* (1992) obtuvo el Premio Municipal de Poesía en Santiago de Chile y el Premio de la Crítica de la Universidad de Chile, ambos el año 1993 (Brito). La autora es considerada pionera cuando hablamos de poesía feminista, porque en sus obras el ejercicio de la escritura se encuentra alejado de los formatos tradicionales respecto de la manera en que una mujer debe escribir poesía, pues el cuerpo, el sujeto femenino, el deseo y el erotismo se presentan en sus textos mediante una voz simbólica y crítica que marcan un estilo vanguardista y experimental.

Entre su amplio y variado catálogo de publicaciones poéticas, podemos destacar las obras: *Vía Pública* (1984), *Filiaciones* (1986), *Emplazamientos* (1991), *Dónde vas* (1998), *Extraña permanencia* (2004), *Oficio de vivir* (2008), *A contra pelo* (2012), *Veinte pájaros* (2021) y las antologías que reúnen su obra: *Cuerpos Alternos* (2017) y *Trama* (2021). El año 2023 estas obras aparecen publicadas por la Editorial Libros del Cardo, a cargo de la poeta Gladys González, bajo el título *Indócil. Poesía reunida, 1984-2021*.



CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism
 Cuerpos rebeldes en la poesía de mujeres de los años ochenta en Chile. *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito y
¡Arre! Halley ¡Arre! (1986) de Elvira Hernández

Vía Pública aparece en el año 1984 por la Editorial Universitaria -cuya portada realizó la artista visual Lotty Rosenfeld (1943-2020)⁴, compuesto por una serie de textos poéticos que abarcan un amplio margen temporal, que va desde 1975 a 1983. Cabe señalar que se trata de una escritura ligada y escindida, a la vez, pues una parte se llevó a cabo en Chile, en plena dictadura, desafiando la censura impuesta por el régimen militar, y la otra, en el exilio. En este doble contexto de dictadura y destierro, tal como los trozos cocidos de la portada, emerge una escritura solitaria, producto de la violencia desmedida, donde las huellas que atravesian el lenguaje conforman un texto que *reúne* un conjunto de poemas breves y dispersos, en el que el uso de la grafía visual, como recurso de apropiación del espacio, conforma una relación analógica con el lenguaje poético.

En ese sentido, Jaime Quezada se refiere a la disposición visual de la escritura -en una de las primeras, sino la primera reseña publicada de la obra-, señalando que la autora evidencia su oficio y su capacidad creadora en el logro de un recurso gráfico-visual, que da espacio a una voz que amplía con creces la página en blanco, intercalando esta grafía con un lenguaje común y real. Marcela Sandoval, por su parte, señala que hablamos de un texto poético que intenta recuperar la palabra prohibida, dañada, herida y lo hace a través del propio cuerpo “para apropiarse de un espacio escritural que le está vedado doblemente: por la dictadura y por el orden patriarcal” (s/p). A su vez, Raquel Olea señala, en esta dirección, que se trata de una voz que proviene de una sujeto en confinamiento, que escribe desde el aislamiento y la soledad, que evidencia un cuerpo íntimo y social quebrado:

El lenguaje poético, producto de percepciones sensoriales y fantasías originadas en diversas zonas mentales -que proyectan los distintos yo

⁴ Lotty Rosenfeld fue una artista visual chilena. En la década de 1970 formó parte de la Escena de Avanzada, que ligó su trabajo al espacio político y público, desarrollando una estrecha vinculación con intervenciones, acciones de arte y performance. En el año 1979, junto a otros artistas, fundó el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) Ver: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40360.html>

poéticos-, busca hacer emerger otro cuerpo de lenguaje capaz de re-ligar los fragmentos, de re-elaborar la historia alterada y todo aquello de los sistemas de prohibiciones no han permitido decir. En este sentido, esta poesía marca la actitud rebelde y subversiva de una poeta que escarba el lenguaje, la historia, develando las condicionantes de su subjetividad y su miseria. (55)

En términos de estructura *Vía Pública* se articula y organiza en siete apartados: El Rostro, Altares, Muros, Fotografías, Guiones, Diario de Estrella y Ofertorio. Se trata de unos cincuenta poemas en total que cuestionan y desmantelan diversas figuraciones construidas en torno a los metarrelatos de la religión y la nación, pero que hallan unidad semántica en una interseccionalidad múltiple enfocada desde la mirada del pasado reciente. Por ejemplo, al observar el uso del espacio en la obra, encontramos una escritura discontinua que se manifiesta en una diversidad de lugares que ofician como contexto para retratar una realidad, un cuerpo, una ciudad también fragmentada. Ahora bien, estos lugares no son utilizados al azar, sino que cada uno de ellos representa un símbolo particular, como veremos, que logra abrir su propio lugar de convivencia con la historia chilena de la época, creando de esta manera una memoria poética de amplio registro.

Los lugares que el texto aborda, durante un recorrido simbólico de 8 años, se cruzan en la ciudad, la calle, la vereda: la *Vía Pública*, aludida como espacio poético que sostiene distintas espacialidades temáticas y de distinta dirección, entre ellas, la violencia, Dios, la Virgen, la mujer, el suicidio, el desamor, la muerte y la patria. El eje articulador de estas temáticas, más bien la estrategia utilizada para itinerar y confluir la escritura en esta constante relación entre los textos, es la representación del cuerpo, cuya potencia desgarradora se manifiesta en gritar y develar la violencia ejercida sobre los cuerpos, no sólo aquellos donde la autora se posiciona como testigo, sino también como protagonista, desde su propio cuerpo. Esta es también una reflexión poética, crítica e ideológica donde cuerpo y ciudad se entrelazan para escenificar no sólo el contexto de la escritura, sino también las



problemáticas que subyacen al mundo indígena, a los derechos sociales, al desamor y al incesante recorrido frente a la imposibilidad de residir desde el ser mujer.

A propósito de lo anterior, podemos desprender de la obra dos grandes líneas que se superponen sobre estos cuerpos, por un lado, tenemos la violencia de género y, por otro, la violencia política. Líneas que funcionan como estructuras vertebrales que se movilizan a la par contra el patriarcado y la violencia de Estado. Cuando hablamos desde una perspectiva de género, el texto utiliza la imagen de la mujer como figura central presente en casi toda la obra, como una estrategia que asume una construcción múltiple y diversa de la identidad femenina. Esta es representada en términos poéticos, a través del espejismo de la hablante en una serie de figuras femeninas con quienes construye una reflexión íntima y colectiva; se trata de diversas figuraciones de mujeres que tradicionalmente han sido retratadas a nivel literario, como, por ejemplo: vírgenes, vírgenes suicidas, novias, amantes, diosas, madres, entre otras, y que la autora subvierte en la construcción de las imágenes poéticas. Por lo tanto, será la recreación misma, la intervención de esas figuras, el medio para denunciar esta violencia.

El texto abre con una dedicatoria poética triple, escrita en versos, en la que destaca, en primer lugar y con negritas, la figura de la Virgen del Carmen a quien se dirige la escritura. Este paratexto señala:

A la Virgen del Carmen:

regazo nacional de los perdidos,
 de los huérfanos de padre,
 de los miserables, los hambrientos
 y de todos los errores nacionales (3)⁵

⁵ Original escrito en negritas, extraído del libro.

Desde su inicio, la autora se apropia de esta figura para problematizarla en el desarrollo textual. En su categoría de símbolo nacional, la imagen de la Virgen es resignificada y posicionada como un cuerpo fragmentado, que representa a una patrona/madre ausente, ubicada desde la lejanía en la cumbre del Cerro San Cristóbal, quien observa todo, pero deja en absoluto desamparo a sus hijos e hijas, cuestionando con ello el modelo de mujer-madre en la figura religiosa, idealizada en términos de “buena” maternidad; pero también cuestionando la imposición del pensamiento occidental, mediante la ordenación simbólica-arquitectónica. Esta posición compleja de analogía y distancia respecto de la figura de la Virgen del Carmen puede apreciarse en el poema “Noches de boda”:

Virgen desventurada:
 tus flores y tus brazos no comprenden
 que mi carne se enfriá con el cemento
 y que, como tú, yo soy mi propia mortaja. (28).

La voz lírica interpela a la multiplicidad de experiencias violentas, el velo de la Virgen y el velo de la amortajada, donde podemos apreciar la metáfora del velo que cubre a la virgen, en su sentido de purificación, pero a la vez de ceguera, y de ahí, este velo que cubre a la voz poética de mujer, que sería un velo de muerte.

Otras de las figuras tradicionales que podemos observar es la de la virgen suicida, presente, por ejemplo, en el poema “A Dios dedico este mambo” (30), personificada tanto en el cuerpo suicida de Ofelia como en el cuerpo sacrificado de Ifigenia, quienes confluyen en la reiteración de la locura producida por el amor no correspondido y que convergen, a la vez, en la muerte de la voz poética que no es otra, sino la de la poeta, Eugenia, todas ellas dispuestas en oposición a la figura masculina:

¡Oh!
 me tenderé completamente desnuda.
 De los árboles.
 volverán las hojas como las golondrinas
 al retrato de Ofelia-de Ifigenia-de Eugenia
 acabando de matar a Hamlet
 detrás del jardín de los cerezos envenados (30).

En esos términos, también puede apreciarse como estrategia poética la ironía, cuando se menciona a otros autores como, por ejemplo, Antón Chéjov. Provocación que pasa por desalentar, cuestionarse el amor romántico y toda su tradición en un intento por exponer la obra de un autor *masculino* y desafiar los cánones de los falsos escenarios románticos. Este ejercicio puede observarse en el poema “Retrato con nieve al fondo”:

¿Te acuerdas?
 Yo era la novia blanca que atravesaba
 el jardín de los cerezos de Chéjov
 Una brisa me estremeció
 Perdí mis velos
 la sonrisa
 Fui sólo dirección
 sin embriaguez (51)

De igual manera, podemos observar la figura de la Diosa, de la mujer deseada, pero en la representación de un deseo atravesado por la ausencia de lo deseado, a través de la presencia del personaje de Venus en el poema “Parque Central” (9):

Abandonada de ti
 te llevo en mí
 como la antigua Venus
 su belleza en los brazos rotos
 sabiendo que al final de mí
 me esperas tú
 para cortármelos. (9)

La figura de Venus representa esta dualidad entre la exaltación de la belleza de la Diosa, del amor, del erotismo como símbolo estético de la belleza, pero a la vez el texto re-significa ese sentido en dolor, en la angustia que provoca el amor no correspondido. Asimismo, es un amor que simboliza un cuerpo violentado, mutilado, sin brazos, problematizando la representación normativa de la mujer y la violencia patriarcal. La dicotomía funciona en términos de representar un deseo encarnado, pero desde lo negado.

Con respecto a la figura de la mujer/madre, esta se expresa como una crítica al discurso hegemónico, al estereotipo que históricamente ha sido atribuido a las mujeres, forzando de esta forma, los modos de cosificación asociados a una sexualidad reproductiva. Esto sucede en el texto poético cuando el cuerpo femenino es figurado en términos de un espacio/recipiente, de esta manera, lo materno/matria define a lo femenino. Así se deja ver en el poema “Proposiciones”, donde señala: “Huir del útero y de sus multiplicaciones” (35). En lo que hace referencia al escape de la normativa de la maternidad y de su expresión máxima, que sería la multiplicidad convertida en hijos e hijas. A su vez, este espacio/recipiente funciona como una metáfora de lo no deseado, al enunciar la pérdida del hijo, donde este útero es la tumba, espacio residual que ha sido impuesto por esta tradición patriarcal que define las funciones del cuerpo de las mujeres/madres, como se logra observar en el poema “Ronda”:



Yo soy la madre vengo desde la altura
 he perdido a mi hijo
 y soy su tumba. (38)

La crítica del ideario materno, que como ley del sistema sexo-género atraviesa la historia de las mujeres y las sigue atravesando, también aparece en el poema “Esfera blanca y esfera gris” (40). El discurso hegemónico recae sobre la identidad de lo que significa ser madre, lo que fue ampliamente promovido por el régimen dictatorial; no obstante, la crítica que hace la autora, y que presenciamos en el texto, se extiende desde su contexto de producción a la actualidad, lo que demuestra la vigencia de su ideario. En este sentido, el poema resulta drástico en su crítica: “El viejo y agridulce espectro de la maternidad/ su tembloroso firme rostro/ ¡¡Ay, cuántas veces me besó las manos!!” (40).

Con respecto a la presencia de la segunda línea discursiva, vemos en *Vía Pública* una poesía cargada de una avanzada lucidez, manifestada en la acción de plasmar la letra en el papel desde una escritura consciente y observadora del medio hostil habitado. Ejercicio que se logra con creces, a pesar de retratar una realidad fragmentada y desgarradora, como la chilena en tiempos de dictadura. A su vez, podemos reconocer en la escritura un espacio en el que convergen la enunciación desde la denuncia con sentido social, esto es, que la escritura en sí misma es el medio de denuncia. La palabra translúcida realiza una inflexión hacia marcar el ejercicio discursivo situado en un contexto particular, el que está en constante articulación con lo biográfico. Esta es una escritura que roza con creces lo personal, que se diluye, cobrando forma y resolución en la creación misma, a partir de imágenes que van y vienen desde la corporalidad, la violencia suscitada desde el ser mujer y el doloroso impulso por recrear una realidad degradada y sometida. Esto último, podemos observarlo en el poema “Guion del pensamiento desdibujado y sus fragmentos” y la representación allí de los cuerpos torturados, silenciados,



mutilados, que se resisten al disciplinamiento. Dice el poema: “Han tratado de cubrir las aberturas/ los fragmentos/ las desdibujadas líneas de la realidad” (63).

La figura de Brito, en esta primera entrega, encarna la ocupación del oficio escritural que se sitúa en el mundo del conocimiento desde la Mujer-Eugenia, en el que, además, encontramos a la sujeta-testigo-ocular del acontecer de una época violenta, que se abre desde la conciencia de lo nacional a lo universal. En este caso el contexto histórico, político, social y cultural, no sólo de Chile, sino que también de Latinoamérica y el mundo. Ejemplo de esto último, es la segunda mención en la ya aludida dedicatoria que abre la obra:

[...]

a un soldado muerto en la Segunda
Guerra Mundial que vio a Dios
y le escribió una inútil bella carta
que este texto (re) cita
a las venas abiertas de América Latina (3)

El cuerpo aparece como símbolo de una herida abierta y pública. A su vez, este cuerpo herida es imagen, y esta imagen se decanta en posibilidades que convergen en una agudeza por observar lo que está pasando afuera, desde una mirada insurrecta que desafía los márgenes frente a esta censura. Se trata de un lenguaje poético, donde las irrupciones escriturales se articulan para guiar la pluma hacia vestigios que nacen desde esa experiencia histórica y de una memoria encarnada. Es la voz poética, la voz de la resistencia, la voz de los cuerpos, donde la palabra se vuelve gatilladora de una escritura, que no está escrita para hablar de violencia, sino de lo que la violencia provoca, como señala el poema “Misterio Deseado”:



Nunca las estrellas diagraman el color
 oscuro de la tierra
 ni perciben su exacta simetría con el cielo
 La geometría de sus grietas
 bien pudiera perseguir las altas nubes.

Pero no. Estrella no comprende el follaje de esa arquitectura
 ni por qué se rinde perfectamente el arado
 Estrella color de agua tornasolada: agua de muertos
 construye sus ciudades hipocondriacas
 y canta a la mañana
 taciturna
 demacrada por la magnitud de sus grietas. (85)

La autora nos interpela con estas figuras que nos muestran la decadencia de la Estrella, como emblema patrio, es la Estrella de la Bandera, que no es sino la traidora, aliada de la degradación de la vida misma. Una escritura que se despliega a través de múltiples formas, no obstante, un lugar que convive con la historia. Convivir y vivir con la historia de Chile, desde sus formas y maneras, a través de la poesía, escribiendo poesía.

Con todo *Vía Pública* se presenta como un texto múltiple, en tanto congrega a modo de fragmentos diversos espacios y motivos, que está escrito bajo una larga temporalidad coincidente con en el exilio de la autora, lo que condiciona la presencia de dos líneas presentes en el trabajo, por un lado, la violencia de género, y por otro, la violencia política. Es un texto dramático, al filo, que enuncia la tragedia y la muerte, los cuerpos desmembrados, sus heridas y las pérdidas. Las corporalidades inscritas, con respecto a la violencia de género, se despliegan en una serie de figuraciones, que van desde una deconstrucción de la figura de la Virgen del Carmen, para luego transitar hacia un discurso crítico contra el canon hegemónico con respecto a lo que significa ser o no ser madre-mujer. En ese



sentido, el texto posiciona a los cuerpos como elementos enunciantes de una voz crítica, que bajo la censura utiliza la escritura como un elemento de denuncia. Mismo ejercicio ocurre con la violencia política, la estrategia es representar a través de la escritura la残酷 perpetuada por la dictadura sobre los cuerpos. Podemos apreciar que estas dos líneas están cruzadas por el uso reiterado de imágenes fragmentadas, en ocasiones, de carácter metafórico, con alusiones a espacios públicos, urbanos, que dan cuenta de un Chile tensionado por un sistema que castigaba los cuerpos, donde el texto aparece como un medio de rebeldía y resistencia literaria.

¡Arre! Halley ¡Arre! de Elvira Hernández

La verdad no se nos escapará

G. Keller en W. Benjamin. *Sobre el concepto de historia*

El trabajo escritural de Elvira Hernández (Lebu, 1951) ha conseguido hoy un reconocimiento destacado dentro de la producción literaria nacional y latinoamericana, el que viene de la mano de varios premios que han contribuido a su visibilidad: el Premio Nacional de Poesía Jorge Teillier, Premio Iberoamericano, Premio Círculo de Críticos de Arte de Chile literarios (2018) y, sobre todo, el Premio Nacional de Literatura, otorgado el año 2024. Al interior del campo literario la producción poética de Hernández ha sido entendida como una obra contrahegemónica fundamental y representativa de la escritura de resistencia de los años de dictadura y postdictadura, de indiscutible valor político y estético, que trasciende los límites de los años ochenta.

Entre sus publicaciones poéticas, se destacan las obras: *Meditaciones físicas por un Hombre que se fue* (1987), *Carta de Viaje* (1989), *La Bandera de Chile* (1991), *El Orden de los días* (1991), *Santiago Waria* (1993), *Trístico* (1995), *Álbum de Valparaíso* (2002), *Seña de mano para Giorgio de Chirico* (2004), *Cuadernos de deportes* (2010), *Un fantasma recorre el mundo* (2012), *Actas Urbe. Textos idos*



CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism
 Cuerpos rebeldes en la poesía de mujeres de los años ochenta en Chile. *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito y
¡Arre! Halley ¡Arre! (1986) de Elvira Hernández

de Elvira Hernández (2013), *Pena corporal* (2018), *Pájaros desde mi ventana* (2018) y el apartado “Villa Grimaldi” en el texto *En torno a lo innombrable. Poesía Deriva y Memoria* (2023).

¡Arre! Halley ¡Arre! es publicado por la editorial Ergo Sum, a cargo de la poeta chilena Pía Barros, en el año 1986, en el contexto de la organización del *Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina* (agosto, Santiago de Chile, 1987) como requisito para participar en aquel mítico evento. Existen pocos textos críticos dirigidos a la lectura de esta obra, dentro de ellos se encuentran las que realizan Francisco Leal, Gonzalo Maier y Guido Arroyo, quienes observan el texto desde la referencia a la manipulación mediática que la dictadura chilena llevó a cabo sobre el paso del cometa Halley, en el año 1986. En su reseña, Leal deja ver la tensión que se produce entre la brillantez y la oscuridad del evento: “Las cosas se cruzan o brotan de una imagen o punto minúsculo, una llama en el cielo oscuro de la dictadura, efímero y a veces, como el paso de un cometa, espectacular. Es un libro escrito bajo los fulgores de ese vacío, como diría Bello” (s/p), señala el autor. Maier identifica la ironía de la enunciación como una estrategia que confirma la fractura social y, a la vez, critica los supuestos avances económicos, “astronómicos”, de las “insipientes políticas neoliberales”. Por último, en el Prólogo de una antología de poemas de Hernández, Arroyo se refiere a esta obra en su calidad de poema largo y a su carácter de crónica poética de los tiempos que habita, ambas como características estables en la escritura de la poeta (por ejemplo, en *La bandera de Chile, Carta de Viaje, Seña de mano para Giorgio de Chirico*).

En específico, el texto en cuestión aborda los efectos del sistema de propaganda política de la dictadura chilena sobre el cuerpo social, centrados específicamente, en el ilusorio avistamiento del cometa Halley (1986)⁶. Esta “adopción voluntaria” de los discursos de la clase dominante por parte de la clase

⁶ [1] *Archivos 24: La gran operación comunicacional del cometa Halley*. 24 Horas TVN Chile. <https://www.youtube.com/watch?v=wFzZWTTvN9k> Se trata de un montaje en el que participaron todos los medios de comunicación -prensa, televisión, radio-, incluidos profesionales de renombre en el área de la astronomía.



trabajadora, que la desvinculan de su situación de abuso para servir a los intereses políticos y económicos de los grupos de poder, es lo que conocemos como falsa conciencia. En su *Carta a Franz Mehring*, Friedrich Engels explica el concepto de “falsa conciencia”, aludiendo a Karl Marx y sus teorizaciones sobre cómo las ideologías dominantes determinan las ideas de los sujetos. Engels señala:

La ideología es un proceso que el llamado pensador cumple conscientemente, es cierto, pero con una conciencia falsa. Las verdaderas fuerzas motrices que lo impulsan le permanecen desconocidas, pues de lo contrario no sería un proceso ideológico. De aquí que imagine motivos falsos o aparentes. (1)

Engels agrega que se trata de un proceso mental en el que el sujeto acepta las ideas sin indagación de las causas que lo producen en términos materiales, “su origen le parece evidente, porque como todo acto se verifica por intermedio del pensamiento, también le parece estar basado en última instancia sobre el pensamiento” (1) agrega. Esto se debe, señala Louis Althusser, a la reproducción de las ideologías dominantes por medio de los “Aparatos ideológicos del Estado” (la escuela, la familia, la iglesia y los medios de comunicación), los que sostienen el orden establecido y los sistemas de explotación, y a los que los sujetos se incorporan a través de prácticas rituales naturalizadas, “No hay sujetos sino por y para su sujeción” (67), señala el autor.

En ese marco, el texto de Hernández alude a esta escena de sumisión, retratando una serie de cuerpos diversos, algunos de ellos alienados, entre los que se encuentra el cuerpo engañado, el cuerpo inconsciente, el cuerpo objetualizado y el cuerpo neoliberalizado; pero también, en diferente registro, los cuerpos sometidos, como el cuerpo oprimido, el cuerpo torturado, el cuerpo desaparecido y violentado. En este trazado, el poema propone la superación del concepto de *falsa conciencia*, para plantear la posibilidad de transformación de las identidades y, en esa línea, en punto de fuga, aparecen desplegados por su propia fuerza otros cuerpos

como el cuerpo estallante, el cuerpo brillante, el cuerpo disidente, el cuerpo protestante y rebelde.

En particular, el cuerpo iridiscente del cometa, figura protagónica, pero incierta, funciona como una metáfora lumínica en dos sentidos, primero, porque con su paso alumbra las múltiples violencias y montajes desplegados por la dictadura cívico militar chilena (“[...] cuando vio la luz para nosotros”, “Dicen que era como una cabeza degollada apareciendo/ sin nunca querer desaparecer”⁷ (1), inicia el poema⁸). Segundo, el que nos importa porque alude a la luz de las conciencias políticas de las y los sujetos, de modo que el cuerpo refulgente y en trayecto del cometa, funciona como metáfora de los cuerpos obedientes y oprimidos, pero capaces de generar su propio cambio, proponiendo que un cuerpo dominado puede convertirse en un cuerpo protestante, que un cuerpo controlado puede rebelarse y estallar.

En ese trayecto, la figura del cometa y la voz de la enunciante, en sus similitudes y diferencias, van a plantear las coordenadas de lectura del discurso político sobre la existencia de los cuerpos distintos y dominados, pero también

⁷ “Caso degollados” se denomina al secuestro y asesinato de los militantes comunistas José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino, en marzo de 1985. El sitio Memoria chilena de la Biblioteca Nacional de Chile señala: “Autoridades del gobierno explicaron en un comienzo el crimen como consecuencia de una purga entre comunistas. Sin embargo, la Comisión Rettig (1991) llegó a la convicción que los tres profesionales fueron ejecutados por agentes estatales debido a su militancia en el Partido Comunista y las actividades que realizaban en oposición al régimen militar”. En: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98137.html>

Los casos de montaje articulados por la dictadura cívico militar chilena, y en los que participaron los medios de la época, ocultando crímenes y violaciones a los Derechos Humanos, son conocidos, entre ellos, el caso de Marta Ugarte, Lumi Videla y Operación Colombo. Al respecto el año 2023, el Colegio de periodistas de Chile, como gesto de reparación, restauró algunas de esas falsas portadas y titulares. La presidenta del Colegio de Periodistas de Chile, Rocío Alorda, señaló: “frente a ese actuar deshonesto y poco ético de la prensa nacional de entonces, como Orden profesional pedimos perdón a los familiares de ejecutados y presos políticos víctimas de los montajes y manifestamos nuestro compromiso de resguardar siempre los derechos humanos y trabajar para que la ética y veracidad guíen siempre el trabajo profesional de las y los periodistas”. En: <https://mmdh.cl/noticias/actualidad-en-dd-hh/post-noticia-250>

⁸ Ninguna de las páginas del texto poético original está enumerada, por lo que para efectos de esta lectura se intervendrá el texto con números en las páginas escritas, solo para evitar confusiones.



interrelacionados y rebeldes. La enunciante es presentada como una sujeta con marca de género y clase, y el cometa como un objeto espacial orbitante que fluctúa entre los géneros femenino y masculino, planteando con ello la idea de la diferencia y la pluralidad de los cuerpos, los géneros y las sexualidades. El vínculo que se establece entre ambos se presenta en términos literarios mediante la figura del símil, en tanto que, pese a sus diferencias constitutivas, ambos son expuestos como cuerpos oprimidos, aunque también en rumbo de desacato y agenciamiento. Así, en la apertura del texto, la posición inicial del cometa responde a la de un cuerpo-objeto, dirigido al centro del espectáculo (“Dicen que venía con un brillo de sol”, 1), el que, a pesar de su fulgor característico, es definido en el poema, contrariamente, por su oscuridad y diferencia racializada (“Con un brillo de sol negro en la noche/ Una cabellera afro increíble centroamericana”, 1), y más adelante, en tanto prisionero (“[...] sus cepos, lo tenían cercado.”, 12). Por su parte, la enunciante, con voz-cuerpo de mujer y en escena de escritura (“con mi cabeza hundida entre papeles/ letras sin sentido, letras”), se inscribe como sujeta sometida, cuerpo alienado y empobrecido, revelando su condición interseccional en el contexto de violencia política, económica y de género, agrega:

[...] ah por
 hacer trabajo extra y más trabajo
 cobrar y recobrar dineros y hacer
 constante y sonante
 que el mundo siguiera existiendo para mí. (1)

Este sistema que condena tanto a la sujeta como al objeto personificado, y que los iguala en términos de opresión y margen, nos habla de los sentidos ampliados del Orden dominante sobre los cuerpos diferentes; así, al posicionar en espacios igualitarios sujeto y objeto (mujer y el cuerpo cósmico, “negro”, “afro”, “centroamericano”, 1), se da cuenta de un universo autoritario en el que los cuerpos diversos quedan reducidos en la expansión de las violencias múltiples, tanto



sistémicas, en términos políticos y económicos, como dictatoriales, en términos simbólicos y subjetivos (Zizek). Dice el texto:

No lo vi
 con mi cabeza hundida entre papeles
 letras sin sentido, letras
 y me perdí esa maravilla negra de frac
 esa fiesta nocturna, esa revuelta oscurona, ah por
 hacer trabajo extra y más trabajo
 cobrar y recobrar dineros y hacer
 contante y sonante
 que el mundo siguiera existiendo para mí. (1)

Una vez equiparados como cuerpos diversos, sometidos al poder, el poema apela a las diferencias específicas entre cometa y enunciante, en relación a la ocupación de los espacios y sus, también, distintos modos de circulación (cometa-arriba- aire/ enunciante- abajo- tierra); mientras el primero se ubica en el plano espacial y su movimiento es etéreo, elíptico y liviano (“El astro fugaz/haciendo cabriolas por el cielo”, 7), la segunda se autodefine de manera opuesta, mediante la reiterada mención de su posición terrena, lúcida y consciente (“cabeza hundida”, 1; “la fuerza de gravedad de los/ hechos terrestres/no me dejaba subir la cara/ hasta los astros”, 2; “NI SIQUIERA ME CUENTO/ENTRE EL PÚBLICO ESTELAR”, 2). Estas posiciones adversas -que aluden tanto a las particularidades, así como al conflicto y a la distancia inicial en la que se encuentran enunciante y cometa- son trascendidas en términos de movimiento y transfiguración, ya que cada uno de ellos quiebra los límites de sus propias órbitas, deviniendo proyectiles de dirección contraria, en un gesto de ruptura, encuentro y liberación. En este doble e interrelacionado proceso de desplazamiento y transformación, el cometa, por su



parte, va a dar al espacio terrenal convertido en piedrazo y barricada, los elementos básicos de la escena de protesta nacional en los años ochenta, de la siguiente forma:

vi la piedra
su brillo

caer opaca
de tierra

la piedra se estrellaba (5)

el Halley despeda-
zado en miles de
hogueras por el asfalto (6)

La enunciante, es de alguna manera interpelada por la situación de abuso del cometa, de manera que, a su vez, despierta, sale de su encierro y se precipita al espacio interestelar, adoptando la forma de proyectil encendido y bala. Así, decidida al enfrentamiento, declara con mayúscula su posición marginal e ingobernable:

NO
NO
NO FUI EL REBAÑO A PASTAR AL VALLE DEL ELQUI
A PASTOREAR UN LUCERO QUE LUCÍA SU PALABRA
CALLADA
[...]
NO ESTABA EN LA TIERRA, ESTABA EN LA LUNA



CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism
Cuerpos rebeldes en la poesía de mujeres de los años ochenta en Chile. *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito y
¡Arre! Halley ¡Arre! (1986) de Elvira Hernández

TENÍA UN PIE EN UNA UTOPÍA Y
OTRO EN EL AIRE

VIAJABA HACIA LA NADA CON UN CARGAMENTO DE
FIEBRE EN MI NAVE. (9)

Con este doble viraje, se deshace la relación jerarquizada sujeto/objeto, desmantelando uno de los pares fundamentales del esquema binario del pensamiento occidental, con lo que podemos observar la intención poética descolonizadora que recupera el vínculo ancestral entre los seres animados e inanimados de los pueblos pre-intrusión en nuestro continente (Segato). Los dos, ahora sujetos poéticos, no solo desmantelan el montaje de la maquinaria que los somete, sino que también se convierten en los propios artífices del giro en sus estatutos cosificados, cambiando, de ese modo, el sino de sus identidades oprimidas para autodefinirse en estado de desacato y autonomía. Es, finalmente, en este movimiento estallante, seña de cambio, alianza y rebeldía, que la multiplicidad de los cuerpos *otros* son imantados por el fulgor de sus presencias y el acto de su emancipación.

En cuanto a las estrategias de lenguaje que el texto utiliza podemos observar que *¡Arre! Halley ¡Arre!* es un texto breve, constituido por un solo poema extenso, de versos cortos y rápidos que simulan el paso veloz y fugaz del cometa y la aceleración de un tiempo convulso. Los versos inscritos solo en las páginas derechas del texto dejan a la vista amplios espacios en blanco y el vacío absoluto de *las izquierdas*, lo que puede ser leído como el desierto físico y discursivo que ha dejado la desintegración del colectivo político opositor. El discurso poético se sostiene en una estructura formal compuesta por dos tipos de figuras predominantes, por una parte, las que representan el estado alterado de las conciencias irreflexivas, autoritariamente intervenidas, y, por otra, las que aluden a la posición crítica de aquella: opuesta, desafiante, insurrecta.



Entre las estrategias del primer campo semántico, relativo al ánimo confuso y alienado, dirigido por los mecanismos de propaganda autoritaria, aparecen los juegos de ambigüedad y contradicción (“lo vi”, “no lo vi”, “lo soñé”, “¿lo vi?”, “Lo recuerdo”, “¡Lo vi!”, “lo entreví”, “que es como no ver”), así como el de enumeración y acumulación, que hacen guiño directo a la instalación del neocapitalismo:

Tours-ofertas, binoculares alemanes de alta fidelidad,
largavistas taiwaneses desechables, sacos de dormir, saquitos para el agua
caliente, té y café en saquets, el equipax, [...] nubes de moscas, tarros de
conserva, cáscaras de frutas, pura cáscara, radio a pilas, TV con batería,
cocinilla de cam-ping, fogata inextinguible, puchos, colillas, la corta, la
cola, meadas al aire libre _____

siguiendo la línea, picos, médanos, arenas, rocas, todo un mapa sideral. (8)

Las líneas cortantes, que parten el poema en dos y detienen la escena eufórica del ansiado avistamiento, se destacan entre los elementos gráficos del texto por su singularidad, ya que están expuestas como si fueran la enunciación de un *punto muerto* o la representación de la detención en el discurso. Sin embargo, *inconclusas* en sí mismas, sin inicio ni final (son líneas incompletas), se leen como un *falso* corte, ya que el tono frenético prosigue de manera idéntica después de la aparente cesura. Este recurso intensifica el ambiente enloquecido, vaciándolo de valor, porque el carácter hiperbólico previo y posterior del discurso se refuerzan hasta perder sentido, exponiendo de ese modo el absurdo de la *acumulación*, en tanto figura y movimiento, con la consecuente deshumanización de las/os sujetos que la portan, es decir, el escenario y los/as sujetos/as neoliberalizados que son también entendidos como objetos del mercado, “el amoblado de este tiempo”.

Entre las estrategias del segundo campo semántico, las que dibujan una posición crítica por parte de la enunciante, se encuentran el uso de anáforas y una



serie de repeticiones de carácter adversativo, que marcan el inicio textual y reiteran la oposición (“No vi el Halley el primer día”) y se despliegan a lo largo de todo el poema (“No lo vi”, “NI SIQUIERA”, “(...) no ver”, “Nada más”, “Nadie”, “NO FUI”, “No cualquiera (...)”, “No se vio”, “No vi”), estas figuras contrarrestan la posición del campo anterior, excitado y vacilante, por medio de la tensión y el antagonismo que se genera entre ambas estrategias (ambigüedad/oposición); sobre todo, por el énfasis del discurso crítico dado con la reiteración del disenso. Este discurso acusativo alcanza su clímax en el texto central por medio del recurso anafórico que marca la insistencia adversativa al inicio del poema (NO NO NO, 9), a lo que se suman el uso de las mayúsculas en todo el fragmento, lo que confiere fuerza a la posición contraria de la enunciante.

El discurso crítico de *¡Arre! Halley ¡Arre!* no solo se da a través de forma adversativas, esta posición es defendida por la enunciación afirmativa del que parece ser el primer poema con título del texto, “TERRONES Y CRISTALES” (5), inscrito, además, en mayúsculas, anticipando y articulándose de esa forma en términos gráficos con el poema central, “NO/ NO /NO FUI EL REBAÑO” (9). Tanto en su forma como en su contenido, este poema se establece en tensión a todos los anteriores -expuestos como trozos sin títulos, como ya hemos mencionado- y lo hace desde la aseveración, figura que permite declarar a la enunciante que, aunque no vio el paso interestelar del cometa, lo que sí vio fue su transformación en la piedra de la asonada, es decir, en la acción misma de la protesta, el estallido, el brillo de la revuelta y el valor de la resistencia:

vi la estrella
 de vidrio
 en vidrio
 hendida con piedra

vi la piedra



su brillo (5)

En términos generales, la figura literaria base del texto es la ironía, un recurso característico en la escritura de Hernández. La ironía se caracteriza por ser la expresión poética del quiebre, pues su aparición suele esconder una verdad dolorosa que es expresada en tono de burla. Con ella se alude al escenario fracturado de la enunciación, así, la mezcla de risa, crítica y amargura quedan unidas para referirse y dejar entrever los sentidos de un panorama perverso como lo es el engaño de un pueblo sumiso y empobrecido. La ironía expone la representación de un cuerpo escindido y en batalla interna, que se lamenta debido a la pérdida de una armonía anterior, por lo que destila pena y descontento. Sin embargo, y a la vez, la ironía se posiciona como una figura potente que expresa resistencia, ya que también denota y performa los sentidos del desenfado, la agudeza y la distancia, en lo que se emparenta con la imagen de la sabiduría y el valor de quien sabe y no se entrega, así como la figura de la enunciante del poema (Paul de Man).

Como texto *¡Arre! Halley ¡Arre!* de Elvira Hernández se emplaza en términos metonímicos al concentrar en el registro de este evento cósmico una denuncia amplia y abierta, más actual que nunca, sobre los montajes seriados y otros hechos fraudulentos, tan o más violentos, perpetrados por los grupos económicos en su poder desmedido. Allí, también podemos leer su profunda y continua crítica respecto de la ceguera social de los grupos humanos frente a las múltiples violencias de las que son tanto víctimas como partícipes, poéticamente redimidos aquí por el encuentro de los cuerpos diversos y excluidos. Entonces, aparecen los que son, tal vez, los sentidos más interesantes de la obra, pues, en última instancia, *¡Arre! Halley ¡Arre!* se establece como un poema que reivindica la rebeldía y el encuentro paritario de los cuerpos, para celebrar tanto su diferencia como su posibilidad de transformación. Y en esa vía, se posiciona en defensa del derecho a la emancipación de los pueblos y la decisión de las y los sujetos sobre sus propias vidas.



Conclusión

La representación del cuerpo inscrita en las obras *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito y *¡Arre! Halley Arre!* (1986) de Elvira Hernández, puede ser entendida en conjunto como una red polifónica de resistencia, en la que los cuerpos múltiples, diversos y postergados se encuentran de manera paritaria y activa para enfrentar la violencia y la opresión, y que se transforman para pulsar su deseo abierto de existencia y emancipación. Frente a los mandatos y discursos disciplinantes y la violencia sexual y de género emergidos desde el poder dictatorial y patriarcal, contexto en el que estos textos fueron escritos, estas obras responden desde la particularidad de sus elaboraciones poéticas mediante la proliferación de figuraciones corporales que cuestionan los discursos y prácticas disciplinantes del que, sobre todo, las mujeres fueron depositarias y siguen siéndolo (Jelin, Hiner, Segato, Lugones).

Esta representación de corporalidades múltiples y fluctuantes son movilizadas en dos grandes líneas, por un lado, desde la violencia de género, y por otro, desde la violencia política. En este sentido, ambas obras retratan una serie de cuerpos violentados, censurados e intervenidos, pero también complejos, sin jerarquías, en trayectos de cambio, insurrectos y vivaces. *Vía Pública*, se despliega como un discurso poético y político que representa la grieta de un primer momento de la violencia autoritaria y la de género en el espacio íntimo y colectivo, definiendo su oposición a los discursos disciplinarios y heteronormados a través de la reescritura problematizada de una serie de figuras de mujeres representativas de las tradiciones sociales, culturales y literarias occidentales. Por su parte, *¡Arre! Halley ¡Arre!* elabora su discurso desde un contexto posterior, mediante la desmantelación lírica del montaje político que realizan las dos figuras móviles del texto, quienes reivindican la rebeldía y el encuentro paritario de los cuerpos; descolonizando con ello la relación binaria sujeto/objeto, y recuperando así el vínculo ancestral que



celebra tanto la diferencia como la posibilidad de transformación de los sujetos y sus vínculos.

En cuanto a las estrategias del lenguaje poético, observamos que *Vía Pública* organiza su material en varias secciones, compuestas por diversos poemas, con un lenguaje oscuro y escindido, que sostiene desde una actitud lírica ligada a las condiciones de amenaza de la enunciación bajo los primeros años del autoritarismo. Por su parte, el texto de Hernández está diseñado en términos de un solo relato poético con un lenguaje breve y más fluido, que se expresa mediante una actitud principalmente enunciativa coherente con la intención crónica, de quien narra y describe, y en vínculo a un contexto de apertura en las movilizaciones de resistencia. Ambos textos usan la ironía como figura de expresión que expone, tensiona y contradice los discursos hegemónicos; en el caso de la escritura de Brito, el registro irónico es carácter dramático, lo que da cuenta de la violencia del contexto de enunciación; mientras que Hernández utiliza la ironía como base poética con un tono potente y crítico, con la velocidad y la sagacidad que representan el desengaño de la voz enunciante.

En términos de acciones y espacios, ambos textos son enunciados desde el yo femenino, inscribiendo de esa forma la circulación de la sujeto mujer en el espacio público. En *Vía Pública* la enunciante se desplaza a través de una ciudad arrasada, en un tránsito de cuestionamiento y búsqueda de las señales perdidas para resignificarlas y encontrar nuevos sentidos frente a la tragedia. En *¡Arre! Halle ¡Arre!* los sujetos van desde el encierro hacia el espacio público y cósmico, para intervenir la ciudad neoliberal desde las acciones del desacato y el agenciamiento, instalando un proyecto político de reelaboración de la comunidad, desde la organización y la paridad.

Vía Pública de Eugenia Brito y *¡Arre! Halle ¡Arre!* de Elvira Hernández se presentan como textos que elaboran la experiencia de sometimiento de la población civil bajo el terrorismo de Estado y el quiebre de la comunidad. Son textos que retratan dos momentos críticos del contexto dictatorial y que pelean el terreno político-simbólico en torno al disciplinamiento de los cuerpos y los espacios



desde la escritura poética. Sus voces dan cuenta de los procesos de resistencia que las mujeres han llevado a cabo en los momentos de crisis que pretenden insistidamente en su reclusión. Y, en este sentido, van más allá de la producción de los años ochenta, siendo obras que desplazan las temporalidades, porque son voces poéticas que nos siguen hablando de la constante búsqueda de emancipación y autonomía de las comunidades generizadas, racializadas y oprimidas.

Bibliografía

- Alfaro, Karen, Inostroza, Gina y Hiner, Hillary. “El poder de desafiar el poder. Movimiento de mujeres y feministas en la revolución y contra la dictadura (1950-1990)”. En Ana Gálvez (coord.). *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*. Santiago: LOM, 2019.
- Althusser, Louis. *Ideología y los aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- Arroyo, Guido. “Una mancha de té sobre la urbe”. *Elvira Hernández en breve*. Santiago: USACH, 2019.
- Berenguer, Carmen, Eltit, Diamela, Brito, Eugenia, Olea, Raquel, Ortega Eliana y Richard, Nelly. *Escribir en los bordes*. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 1990.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoevski*. México: FCE, 2003.
- Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de historia”. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Bianchi, Soledad. “Hace una década: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987”. *Nomadías*, (3), 1998, pp. 168–171. En: <https://revistaeggp.uchile.cl/index.php/NO/article/view/51387>. 24 agosto 2025.
- Brito, Eugenia. “Vía Pública”. *Indócil. Poesía reunida, 1984-2021*. Valparaíso: Ed. Libros del Cardo, 2023.
- _____. “Roles sexuales: diversas escenas”. En Olga Grau. *Discurso, género y poder. Discursos públicos*: Chile 1978-1993. Santiago: LOM, 1997.



- _____. *Campos minados: (literatura postgolpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós, 2017.
- Coddou, Marcelo. “La mujer en la poesía chilena de los ‘80”. Diario *El Sur*. Concepción, ene. 3, 1988, p. VII. En: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:294716>. 24 agosto 2025.
- De Beauvoir, Simone. *El Segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX, 1998.
- Engels, Friedrich. “Carta a F. Mehring”. En Marx, K. y Engels, F. (s/f). *Correspondencia*. La Habana: Ediciones Política, 1893. En <https://www.marxists.org/espanol/m-e/cartas/e1893-7-14.htm>. 24 agosto 2025.
- Galindo, María. “¿Qué despatriarcar?”. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: teoría y propuesta de la despatriarcalización*. Mujeres creando: La Paz, 2013.
- Garcés, Mario y Zubicueta, Daniela. “Verdad y justicia en la transición a la democracia en los años noventa: políticas del Estado y movimiento de Derechos Humanos”. *Revista de Historia (Concepción)*, 29(1), 2022, pp. 461-494. <https://dx.doi.org/10.29393/rh29-18vjmd20018>. 24 agosto 2025.
- Gargallo, Francesca. “Feminismo Latinoamericano”. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 12 (28), 2007, pp. 17-34. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012007000100003&lng=es&tlang=es. 24 agosto 2025.
- Haraway, Donna. “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Hernández, Elvira. *Actas Urbe*. Santiago de Chile: Alquimia, 2013.
- _____. *¡Arre! Halley ¡Arre!* Santiago: Ergo Sum, 1986.
- Hiner, Hillary. “De la olla común a la acción colectiva”, *Polis*, 28, 2012. <http://journals.openedition.org/polis/1222>. 24 agosto 2025.
- _____. “Fue bonita la solidaridad entre mujeres”: género, resistencia y prisión política en Chile durante la dictadura. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 23(3): 867-892, setembro-dezembro/2015
- Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago: La Corporación, 1996. En: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85801.html>. 24 agosto 2025.
- Comisión Nacional sobre prisión política y tortura. *Informe de la Comisión Nacional sobre prisión política y tortura*. Santiago: Salesianos, 2005. En:



CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism
 Cuerpos rebeldes en la poesía de mujeres de los años ochenta en Chile. *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito y
 ¡Arre! Halley ¡Arre! (1986) de Elvira Hernández

- <https://bibliotecadigital.indh.cl/items/77e102d5-e424-4c60-9ff9-70478e618d78>. 24 agosto 2025.
- Jelin, Elizabeth. “El género en las memorias”. *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno editores, 2001.
- Kirkwood, Julieta. *Tejiendo rebeldías. Escritos feministas de Julieta Kirkwood*. Santiago: CEM, La Morada, 1987.
- Lamas, Marta. (2013). *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG.
- Leal, Francisco. “Pasó un cometa ¿Lo vieron? Arre Halley Arre de Elvira Hernández (2009)”. <http://letras.mysite.com/f1140909.html>. 24 agosto 2025.
- Lugones, María. *Hacia un feminismo decolonial. Una antología*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2024.
- Maier, Gonzalo. “Mientras tanto en la tierra: ironía y simulacro en ¡Arre! Halley ¡Arre!, de Elvira Hernández”. *ALPHA: Revista De Artes, Letras Y Filosofía*, 1(41), 2018, pp. 41-49. Recuperado a partir de <https://revistaalpha.ulagos.cl/index.php/alpha/article/view/1628>. 24 agosto 2025.
- Moraga, Fernanda y Naín Nómez. “Destejiendo fronteras literarias en la poesía actual de mujeres en Chile”. *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana*. Vol 11, Nº 20, 2023, pp. 80- 114. En: <https://doi.org/10.5195/ct/2023.602> . 24 agosto 2025.
- Moraga, Fernanda. “¿Qué puede la poesía de mujeres en Chile tras 50 años del golpe a la democracia? Una conversación”. *Taller de Letras*, Nº 73, 2023, pp. 55-72. En: <https://tallerdeletras.letras.uc.cl/index.php/TL/article/view/70627>. 24 agosto 2025.
- Moulian, Tomás. *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM, 1997.
- Moulian, Tomás. *El consume me consume*. Santiago de Chile: LOM, 1998.
- Olea, Raquel. “Hablo como carente, pero hablo”. La poesía de Eugenia Brito y de Carmen Berenguer en la actual literatura chilena”. *Iberoamericana* (1977-2000), 14. Jahrg., No. 2/3 (40/41) (1990), pp. 52-61.
- Ortega, Eliana. *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*. Santiago: Cuarto Propio, 1996.
- Pinto, Karem. “Poética insurrecta. Las múltiples imágenes de un emblema en *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández”. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 10, Nº 9, 2022, pp. 88-109. En: <https://doi.org/10.5195/ct/2022.553> . 24 agosto 2025.
- Quezada, Jaime. “Eugenio Brito: *Vía Pública*”. *Paula*. Santiago: E.P.S.A. Editora de Revistas, v., Nº 439, 30 oct. 1984, p. 95. En



<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78113.html>. 24 agosto 2025.

- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.
- Richard, Nelly. “Las retóricas del cuerpo”. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2007.
- Sandoval, Marcela. “El traspaso de la memoria al lenguaje poético: Aproximación a los primeros textos de Elvira Hernández y Eugenia Brito”. *Cyber Humanitatis. Textos.*, 2001. En: <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/19/msandoval.html>. 24 agosto 2025.
- Schroder, Daniela, Salinas, Valentina y Narbona, Luz María. “El movimiento feminista y de mujeres en el Chile de los 80”. *Boletinas feministas*. <https://boletinasfeministas.org/movimiento-de-mujeres/>. 24 agosto 2025.
- Segato, Rita. “Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial”. *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, 2011, pp. 17-47.
- Sepúlveda Eriz, Magda. *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973- 2013)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Valdés, Teresa. *Las mujeres y la dictadura militar en Chile*. Santiago, FLACSO, 1987.
- Verdugo, Patricia. *Los zarpazos del puma: caso Arellano*. Santiago: CESOC, Ediciones Chile América, 1989.
- Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones*. Buenos Aires: Paidós, 2010.



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](#).

