



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

EL IMAGINARIO DE LA SUBVERSIÓN FEMENINA POÉTICA EN EL USO DEL
EROTISMO Y LA PORNOGRAFÍA: UNA MIRADA POSTMODERNA

Análisis de: *Yo Cactus* (Alejandra del Río, 1994);

La perla suelta (Paula Ilabaca, 2009);

Shumpall (Roxana Miranda Rupailaf, 2011).

Tesis para optar al grado de MAGÍSTER EN LITERATURA

BÁRBARA XIMENA FERNÁNDEZ MELLEDA

PROFESOR GUIA:
LUZ ÁNGELA MARTÍNEZ CANABAL

Santiago de Chile, año 2013

RESUMEN

Nombre del autor: Bárbara Ximena Fernández Melleda.

Profesor Guía: Luz Ángela Martínez Canabal.

Grado Académico Obtenido: Magíster en Literatura.

Título de la tesis: El imaginario de la subversión femenina poética en el uso del erotismo y la pornografía: una mirada postmoderna.

Análisis de: *Yo Cactus* (Alejandra del Río, 1994); *La perla suelta* (Paula Ilabaca, 2009); *Shumpall* (Roxana Miranda Rupailaf, 2011).

Correo electrónico del autor: fernandez.barbara@gmail.com

Dedicatoria

En el marco de la finalización de mis estudios de Magíster en la Universidad de Chile deseo dedicar el presente estudio a mi familia, conformada por mis padres Gamaliel y Patricia, mi hermana Renata y mis tías Marianela y Maribel.

Es preciso dedicar este trabajo a quienes incesantemente han prestado su apoyo a todos los proyectos que he emprendido, enseñándome valores como la perseverancia, la constancia y el amor por lo que uno hace.

A ellos este trabajo y todo mi amor.

Bárbara.

Agradecimientos

En primera instancia agradecer a mi núcleo familiar; a mis padres Gamaliel Fernández y Patricia Melleda, a mi amada hermana Renata. Agradezco grandemente el apoyo de mis tíos, primos y abuelita.

A mis grandes amigos: Carolina Cereceda Triviño, Carlos Rodríguez Arellano, Karen Valenzuela Vilches, Ana María Gutiérrez Suárez, Melanie Correa, Alejandra Ibarra, Marcelo Hernández, Karen Migueles, Marie Drucker-Allister y familia (Karen, John y Julia), Frances Boyd-Hill, Abner Barraza muchas, infinitas gracias. A mis amigas del magíster, gracias por su apoyo constante: Claudia Arístegui, Camila Domínguez, Maureen Halpern y Soledad Rodillo.

En términos académicos, agradecer a mi profesora guía Luz Ángela Martínez por toda su ayuda y paciencia durante este proceso. Además, agradecer a la profesora que me guió durante mi pasantía por la Universidad de Bristol en Inglaterra, Joanna Crow.

Muchas gracias a todos quienes creyeron en mí y confiaron en que lograría completar esta tesis, amigos de toda la vida, colegas, compañeros y conocidos.

Indice

	Página
I. Introducción	1
Breve historia del pensamiento feminista	4
Pensadoras feministas francesas	7
La teoría literaria francesa y latinoamérica	9
Antecedentes del patriarcado en la región	12
Pensamiento feminista en Chile durante el siglo XX	14
El contexto chileno desde 1980	16
Aparato teórico de aproximación al objeto	20
Erotismo y pornografía	26
El contexto de la postmodernidad	32
II. Análisis	36
Sobre las autoras y los textos analizados	36
Análisis temático	45
1. La lectura feminista y el desafío al psicoanálisis: los enfoques de Luce Irigaray y Judith Butler	46
2. El rol del erotismo y la pornografía en las poéticas	74
3. Una aproximación a los textos desde la perspectiva postmoderna de Fredric Jameson	95

III.	Conclusiones	109
IV.	Bibliografía	118

El imaginario de la subversión femenina poética en el uso del erotismo y la pornografía: una mirada postmoderna. Análisis de: *Yo Cactus* (Alejandra del Río, 1994); *La perla suelta* (Paula Ilabaca, 2009); *Shumpall* (Roxana Miranda Rupailaf, 2011).

Introducción

El presente análisis pretende develar de qué manera y cuán influyente es el uso del erotismo y la pornografía en la articulación de un discurso poético subversivo, considerando el contexto postmoderno. Para averiguarlo es necesario plantear una hipótesis inicial, que parte de la premisa de que la escritura femenina es, en esencia y por definición, subversiva y revolucionaria. Dicha tesis es sostenida por Hélène Cixous y otras teóricas; en el caso del ensayo de la estadounidense Elaine Showalter “The Feminist Critical Revolution” (1986), donde se hace hincapié en la subversión “natural” de la escritura femenina al comentar a Julia Kristeva, la cual sostiene que “female discourse that breaks with tradition is a political act of dissidence, a form of feminist action (. . .) for Hélène Cixous (. . .) women's writing has genuinely a revolutionary force” (9)¹. Por tanto, el discurso femenino se teoriza desde la subversión y se reconoce en él su potencial revolucionario.

Paralelamente, las teóricas latinoamericanas también adscriben a esta visión, la que es fortalecida. De esta forma, la teórica y activista chicana Elizabeth Martínez² escribe el prefacio al libro *Mujeres escribiendo la resistencia: Ensayos sobre Latinoamérica y el Caribe* (2005) y lo caracteriza como un texto que “es una *declaración de resistencia* colectiva, contra el poder y la arrogancia

1

□ “ el discurso femenino que rompe con la tradición es un acto político de disidencia, una forma de acción feminista (. . .) para Helene Cixous (. . .) la escritura femenina tiene genuinamente una fuerza revolucionaria” (mi traducción).

2

□ Actualmente se desempeña como directora del Departamento de Estudios Latinoamericanos de la Universidad DePaul en Chicago, Estados Unidos.

de la dominación de la clase gobernante, racista y patriarcal (xii). Su planteamiento enfatiza la necesidad de seguir luchando contra el paradigma falocéntrico, dado que aún pareciera que las escritoras y pensadoras latinoamericanas deben demostrar que merecen un lugar en la producción literaria y en la academia.

Considerando que las teóricas feministas han reconocido el gran potencial del discurso femenino, cabe preguntarse cuáles son los mecanismos por los cuales la escritura poética femenina lleva a cabo y demuestra su poder subversivo y revolucionario. En vista de este escenario es que se establece el planteamiento a demostrar en esta investigación: si acaso en el uso del erotismo y la pornografía se logra interpelar y subvertir los signos tradicionales falocéntricos y, al mismo tiempo, se valida y establece una voz femenina que es capaz de sortear la falta de espacio en el discurso que la mujer ha sufrido de manera histórica y a nivel de (no) sujeto.

Con el propósito de comprobar dicha hipótesis es necesario tomar en cuenta, como punto de partida, el pensamiento feminista, aproximándolo al contexto en el cual se insertan las poéticas que constituyen el objeto de este estudio. Primeramente, se revisó breve y acotadamente el desarrollo del debate feminista europeo. Luego, se continuó con el aporte de las pensadoras francesas atingentes a la presente investigación, para finalmente dirigir la atención a latinoamérica, y posteriormente a Chile, con particular énfasis a la producción literaria y teórica de los '80 como antecedente a toda producción posterior.

Cualquier análisis de la producción literaria actual en Chile necesita un estudio de la escritura teórica y literaria durante la dictadura, y en este caso particular, en la producción femenina. Posteriormente, se explicó de manera acotada el aparato teórico a partir del cual se procedió al análisis; el que se centra en conceptos claves como subversión, erotismo y pornografía en diferentes teorizaciones, incluyendo una discusión la teoría postmoderna de Fredric Jameson como eje que une a las poéticas con el contexto del desarrollo

del capitalismo avanzado en Chile.

En la sección correspondiente al análisis de las poéticas se ha incluido información relevante sobre las autoras y su producción literaria, para luego proceder al estudio de los textos a fin de demostrar si la hipótesis planteada se sostiene. En el caso de que parte del análisis muestre un resultado distinto al esperado, se generaría un desafío interesante en términos de cómo se instalan los conceptos claves en las poéticas, intentando proyectarlos a las producciones textuales de actualidad. Aquellos comentarios además formarían parte de la sección de conclusiones del presente estudio.

Breve historia del pensamiento feminista

La primera autora cuyo texto tiene como fin acercar a la mujer a la vida social, acceder a la educación y a tener derechos fue Mary Wollstonecraft (1759-1797), quien en Inglaterra, a fines del el siglo XVIII, escribió *A Vindication of the Rights of Woman* (1792)³, este texto indica que las mujeres no son inferiores a los hombres en ningún sentido, y que merecen acceder a medios formales de educación⁴. El texto de Wollstonecraft no pasó desapercibido, pero fue oscurecido por la crítica conservadora, dadas sus ideas revolucionarias, liberales, y además quitándole crédito al ensayo al destapar detalles de la vida personal de la autora⁵ al argumentar que ella “era depresiva, atea, poco atractiva y simultáneamente mojigata y promiscua” (Palmer 30).

La particularidad de la escritura y el pensamiento de Wollstonecraft merece atención en esta introducción, pues establece la relación entre el feminismo y la política. Bonnie Anderson y Judith P. Zinsser, en el libro *Historia de las mujeres: una historia propia* (2007) comentan sobre la inglesa, diciendo que “Wollstonecraft fue también más lejos que las primeras feministas, y lo hizo de manera más evidente en su relativamente democrática visión del estado-nación y en la responsabilidad que atribuía a éste en la mejora de la vida de las

3

- *Una reivindicación de los derechos de la mujer* (mi traducción).

4

- De acuerdo al comentario de la especialista en feminismo temprano, Janet Todd, el ensayo de Wollstonecraft “responde al trabajo educacional de Jean-Jacques Rosseau en Emile, el cual proponía que la educación de una niña debía tener el objetivo de hacerla útil y un apoyo constante para el hombre racional”(mi traducción).

http://www.bbc.co.uk/history/british/empire_seapower/wollstonecraft_01.shtml

5

- (mi traducción) en *The First Feminist Vindication: A Life of Mary Wollstonecraft* by Lyndall Gordon. Review by: Kimberly Palmer *The Women's Review of Books*, Vol. 23, No. 4 (Jul. - Aug., 2006), pp. 30-31

mujeres” (843). *A Vindication of the Rights of Woman* fue el primer hito, tras el cual las europeas se organizaron para tener iguales derechos y acceso a una educación formal. En palabras de la autora, citado en Anderson y Zinsser:

Que una nación ilustrada lo intente ... permitiéndoles [a las mujeres] compartir las ventajas de la educación del gobierno con los hombres, que compruebe si se hacen mejores a medida que se hacen más sabias y más

libres. El intento no les puede perjudicar (41).

En la literatura del siglo XIX se intenta rechazar la imitación del orden masculino, para dramatizarlo, a fin de que, a través de los textos literarios, haya una toma de conciencia con respecto a cómo el patriarcado ha disminuido a la mujer sistemáticamente, previniendo que esta se considere a sí misma como sujeto, y que continúe en un plano netamente secundario a nivel social y con respecto a sí misma. La escritora estadounidense Kate Chopin (1850-1904), desafiaba al orden a través de sus cuentos, como “The Story of an Hour”⁶ (1894), donde una mujer celebra en secreto la muerte de su esposo dado que por fin sería libre de las ataduras del matrimonio y de la dependencia de un hombre: “Free! Body and soul free!’ she kept whispering.”⁷ En los cuentos de Chopin es fácil deducir que el énfasis está en la experiencia femenina, la necesidad de una liberación, ya sea en términos de espacio o de autonomía económica. La mujer de esta historia deseaba una emancipación material de los roles tradicionales impuestos a la mujer. En Chopin se ve un giro; la mujer se levanta como sujeto, reclama contra el sistema que la oprime, claro que aún en secreto, en la intimidad de sus pensamientos. Aún no se ve una articulación propia, pero es un punto de partida interesante.

Durante las primeras décadas del siglo XX la experimentación y la

6

□ “La historia de una hora”

7

□ ¡Libre, cuerpo y alma libre! Susurraba (mi traducción).

articulación de la mujer como sujeto, o el intento de este proceso, se vuelve un tema importante para ellas. El año 1929, Virginia Woolf publica *A Room of One's Own* (*Un cuarto propio*), un largo ensayo que lidia con el hecho que las mujeres necesitan espacio y tiempo para convertirse en escritoras, lo que, evidentemente, va contra los roles asignados a ellas, puesto que para escribir además se necesita educación. En *Un cuarto*, Woolf se pregunta lo que podría haber ocurrido si Shakespeare hubiese tenido una hermana tan talentosa como él. Woolf revela la cruda realidad: Judith, el nombre que la autora eligió para la hermana de Shakespeare, nunca hubiese podido surgir como escritora en la Inglaterra isabelina. “Men laughed in her face yet her genius was for fiction. At last Nick Greene the actormanager took pity on her; she found herself with child by that gentleman and so killed herself one winter's night and lies buried at some cross-roads where the omnibuses now stop outside the Elephant and Castle.”⁸ (56). Queda de manifiesto la gran dificultad para una mujer al momento de desear dedicarse a las letras, y a acceder a educación formal. El pensamiento crítico y la teorización parecían campos alejados del alcance de las mujeres, hasta mediados del siglo XX, cuando la revolución intelectual feminista tomó un camino firme y decidido.

8

□ “Los hombres se reían en su cara, sin embargo su genio era para la ficción. Al final Nick Greene, el director, le tuvo lástima; ella se encontraba embarazada de él y entonces se suicida una noche de invierno y está enterrada en alguna intersección donde los buses ahora paran afuera del Elephant and Castle” (mi traducción).

Pensadoras feministas francesas

León Richer, periodista francés (1824-1911), contribuyó a lo que, posteriormente, Simone de Beauvoir celebrase como “el verdadero fundador del feminismo”⁹ al crear en 1869 “Los derechos de la mujer”, realizando además en 1878 el “Primer congreso internacional de los derechos femeninos”¹⁰. Unas décadas después de la publicación de *Un cuarto propio*, en Francia ocurría un importante hito. Simone de Beauvoir publica *El segundo sexo* (1949), texto a partir del cual se logra formalizar y legitimar la crítica desde y sobre las mujeres. Es conocida la cita donde la autora plantea que ser mujer es más que el rol que se asocia a ella al decir que “no se nace mujer, se llega a serlo” (De Beauvoir 87). Su texto genera una corriente de pensamiento denominado “feminismo de igualdad”, donde el hecho de ser biológicamente diferente a un hombre no va en detrimento de una igualdad de derechos.

Las teóricas francesas, amparadas en el texto de De Beauvoir, llevan la reflexión hacia otro extremo, el feminismo de la diferencia. Luce Irigaray critica la perspectiva de *El segundo sexo* relacionándola con un “genocidio” contra la mujer, dado que la igualdad parece no ser la alternativa al falocentrismo. En su libro *Yo, tú, nosotras* (1992) plantea que “querer suprimir la diferencia sexual implica el genocidio más radical de cuantas formas de destrucción ha conocido la historia. Lo realmente importante es elaborar una cultura de lo sexual, desde el respeto a los dos géneros” (10). Las palabras de Irigaray son un punto de partida fundamental para las reflexiones actuales, sin embargo, su interés no es desacreditar el trabajo de De Beauvoir, sino llevar la reflexión a la crítica al falogocentrismo establecido.

En *The Irigaray Reader* (1991), la autora hace una propuesta de

9

□ En “Queremos votar en las próximas elecciones” *Historia del Movimiento Femenino Chileno 1913-1952*. Coedición “La Morada”. Citado en página 17, sección “Introducción”.

10

□ Ibid.

autonomía interesante al postular que “a rebirth (as an adult capable of eroticism and reciprocity in the flesh) is necessary for women too.” (42)¹¹. Es evidente, entonces, el llamado de Irigaray a buscar métodos de representación propios que disocien la sexualidad femenina de los supuestos y prejuicios que acarrea la definición del sexo en términos falocéntricos. El llamado es a intentar formular una propuesta autónoma desde la mujer, comprendiendo su propia sexualidad y subjetividad. En el mismo libro, *The Irigaray Reader*, la teórica se hace cargo de uno de los grandes obstáculos a la hora de plantear un discurso femenino autónomo: “women's social inferiority is reinforced and complicated by the fact that woman does not have access to language, except through recourse to 'masculine systems' of representation which disappropriate her from her relation to herself and to other women” (131)¹². Este contexto adverso aliena al sujeto femenino, le deja en medio de un espacio innombrable salvo con medios históricamente masculinos, en esto se refleja el problema de la representación.

Es menester, entonces, estudiar bajo qué parámetros se intenta analizar la escritura poética femenina chilena actual, corpus del presente análisis, en tres autoras. Es pertinente adentrarse en el devenir del feminismo chileno y latinoamericano.

11

□ “un renacer (como un adulto capaz de erotismo y reciprocidad en la carne) es necesario para la la mujer también”.

12

□ “la inferioridad social de la mujer es reforzada y complicada por el hecho que la mujer no tiene acceso al lenguaje, excepto a través de recurrir a los 'sistemas masculinos' de representación, los cuales la apartan de su relación consigo misma y con otras mujeres” (mi traducción).

La teoría literaria francesa y latinoamérica

Elaine Showalter en su ensayo “The Feminist Critical Revolution”¹³, publicado el año 1986, establece principios a partir de los cuales se puede entender la crítica feminista como un tipo de análisis literario (3); el que incluye formas de interpretar los textos basados en teorías feministas de la diferencia. Se refiere también a las críticas francesas pues “(they) urge the woman writer to ally herself with everything in the culture which is muted, silenced, or unrepresented in order to subvert the existing systems that repress feminine difference” (9)¹⁴. La teórica peruana Sara Castro-Klarén¹⁵, en su contribución a *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, editado por Patricia Elena González y Eliana Ortega en 1985, postula que, independiente de los numerosos textos escritos por mujeres latinoamericanas, aún hay escasez de construcciones teóricas para acercarse a ellos, entonces “la crítica feminista que busca subvertir los supuestos de representación patriarcal tendrá que confrontar al nuevo feminismo francés, no en una forma esclavista o poco crítica, pero reflejándose y comprometiéndose con él” (1985:36)¹⁶. En consecuencia, existen dos puntos a tomar en cuenta al momento de reflexionar acerca de la escritura de mujeres latinoamericanas en estos tiempos: la primera es que la escritura de mujeres es, en sí, una muestra de resistencia y, la segunda, es que

13

□ “La revolución crítica feminista” (mi traducción).

14

□ “(ellas) instan a la mujer escritora a aliarse con todo aquello de la cultura que se encuentra mudo, solenciado o no-representado a fin de subvertir los sistemas existentes que reprimen la diferencia femenina” (mi traducción).

15

□ Sara Castro-Klarén es una eminente académica en la Johns Hopkins University in Baltimore, USA. Es una connotada figura en la esfera de los Estudios Latinoamericanos e Hispánicos.

16

□ El ensayo de Castro-Klarén se titula “La crítica literaria feminista y la escritura en América Latina” y se encuentra en el texto de González y Ortega (1985), 27-46.

se pueden tomar aparatos de la teoría feminista francesa y aplicarla a estos textos.

La resistencia de la escritura femenina en general llama la atención, puesto que no solamente proviene de las heterogéneas y “otras” tierras latinoamericanas, sino que se constituye como un acto de separación de lo establecido. Aquella sentencia será vista como un hecho demostrado que es discutido por varias teóricas, en donde la conclusión es la misma, evidentemente la subversión en la escritura femenina no se cierra en lo latinoamericano, sino que pertenece a la condición y experiencia femenina en general.

La importancia de la escritura femenina está relacionada con la experiencia y la visión de las mujeres en torno a su propia mujeridad¹⁷, su cuerpo y su sexualidad. Siendo que el contexto en que la producción artística se lleva a cabo es eminentemente centrado en lo masculino, la escritura femenina se encuentra en una relación de tensión constante con los roles y tradiciones establecidas. Esto significa que la escritura femenina trata de sobrepasar una condición de subordinación, y aquello es una acción de naturaleza subversiva. Se entiende la subversión en palabras de Julia Kristeva como aquello que rompe con lo convencional o normativo, e intenta desplazar o desestabilizar su centro fálico¹⁸. La escritura de mujeres latinoamericanas introduce, por lo tanto, la perspectiva femenina, donde el deseo sexual de las mujeres se constituye como un vehículo, a través del cual las escrituras critican la tradición machista.

17

□ Se entiende el concepto de “mujeridad” como la condición de ser mujer, y las cualidades que caracterizan dicha condición, es decir, reflexionar en torno a quiénes son las mujeres. Esta definición ha sido concebida por la autora, como la traducción del término “womanhood”, el que en el Diccionario Merriam-Webster se define como: “the state of being a woman” (el estado de ser una mujer).

18

□ Julia Kristeva desarrolla esta idea en su libro *The Powers of Horror: An Essay on Abjection (Los poderes de la perversión)*, publicado el año 1982, donde destaca el hecho que todo aquello que intenta subvertir el sistema, se convierte en adyecto por naturaleza, lo que es el permanente estado de aquellos grupos que son magrinalizados por las ideologías hegemónicas que dominan las sociedades; en este caso, el falocentrismo.

Los complejos contextos políticos de los países latinoamericanos han hecho que los movimientos feministas tengan la tendencia y desarrollen la necesidad de verse envueltos en áreas politizadas. Fenómenos como el caudillismo; dictaduras; corrupción política; y dificultades en articular y establecer sistemas democráticos operantes, entre otros, posiblemente han marcado el activismo feminista en la región. July Shayne, en su ensayo “El activismo feminista en América Latina” (2007) enfatiza que “cuando la región fue consumida con regímenes militares y guerras civiles, las activistas feministas y no feministas tenían un complejo conjunto de problemas que confrontar”, por lo que los regímenes militares que tuvieron lugar en distintos países de Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX tuvieron un fuerte impacto en los movimientos de mujeres¹⁹.

19

□ Un ejemplo claro es el Centro de Madres Chile (CEMA Chile) fue establecido en 1954, pero se convirtió en una instancia popular durante el régimen pinochetista. Fue su esposa, Lucía Hiriart de Pinochet, quien ha estado a cargo de esta organización. El objetivo de Cema Chile es entrenar mujeres en áreas como: cocina, pastelería, tejido y bordado, pintura, etc. los cuales van en la dirección opuesta a lo que plantean los movimientos feministas. El gran propósito de Cema Chile es confinar la mujer al hogar, como dependiente de su esposo, no como un sujeto autónomo que puede mantenerse sola. Cema Chile aún opera con sucursales a lo largo del país.

Antecedentes del patriarcado en la región

Sin lugar a dudas, la colonización española dejó rastros indelebles en la conformación del sujeto latinoamericano y también la etnicidad de sus habitantes contiene un componente necesario de nombrar y estudiar. Es importante tener siempre en cuenta desde dónde habla el feminismo latinoamericano, cuáles son los sistemas bajo los que se gesta la perspectiva feminista en la región. Existen dos elementos fundamentales que son comunes en todos los países que conforman América Latina, que además forman parte central de la estructura patriarcal católica española: el machismo y el marianismo.

El machismo se ha establecido a sí mismo como una estructura logocéntrica, centrada en el poder masculino y su hegemonía. Este concepto es comúnmente aceptado, dado por natural y provee al hombre de dominio sobre la mujer como ente pasivo, ensalzando la “hombría” o la “virilidad” a través de la violencia o agresividad, lo que implica por parte del hombre un comportamiento “sexual promiscuo” (Jeherson, 3). En segunda instancia, y no por ello menos importante, se encuentra el *marianismo*, basado en la devoción a la Virgen María vista como un signo de virtud, a lo que toda mujer debiese aspirar. Este es el ideal de la mujer casta (hasta el matrimonio) y obediente al hombre, así como la abnegada y sacrificada dueña de casa, que se han instalado como grandes estereotipos acerca de la mujer latinoamericana (desde una perspectiva netamente biológica y reduccionista), los cuales se han perpetuado hasta la actualidad.

La reputación moral también tiene un rol importante en la vida de una mujer en la región, al igual que en muchos otros lugares. Gracias al machismo y al marianismo, una mujer que no es vista como casta y dedicada a las tareas “femeninas” en el hogar, pierde su estatus como una persona honorable o digna de respeto. A su vez, la mujer debe ser deseada, pero no tiene permitido desear.

De acuerdo con la perspectiva machista, una mujer es un objeto pasivo que no es capaz de construirse a sí misma como sujeto, ni identificarse a sí misma fuera del marco de los roles previamente asignados a ella. De acuerdo a

Judith Butler, ha habido una tendencia a hacer que los roles de los géneros se perciban como “naturales”²⁰, preexistentes, preestablecidos; entonces, son las mujeres quienes deben hacer las labores del hogar y permanecer en este, mientras los hombres son los que están a cargo de llevar el sustento y la seguridad. Este planteamiento, teóricamente, no es nuevo, sigue la línea de pensadoras feministas de los '70, quienes en ese entonces mostraban una gran preocupación por este asunto. Particularmente, la socióloga feminista británica Ann Oakley estudió el fenómeno de los roles asignados a ambos sexos, “el moldeamiento consiste en asignar diferentes vestuarios y coloridos a niños y niñas; la canalización tiende a dirigir la atención de hombres y mujeres hacia determinados objetivos mediante el uso de juguetes (autos para niños y muñecas para niñas); el tratamiento verbal distintivo, por ejemplo “los hombres no lloran”, “así se comportan las señoritas”; y finalmente la exposición de las actividades, cuyo clásico ejemplo es el juego, tan común entre los niños, del papá proveedor y la mamá reproductora” (217)²¹. Dada la constante repetición de estos patrones, es evidente que naturalizan y se instalan como las normas de ser, y se entiende socialmente como el *deber ser* de cada uno de los sexos. Se considera una “desviación” cualquier comportamiento que sea anómalo a dichos roles.

20

□ Judith Butler desarrolla esta idea en los primeros capítulos de su libro. *Cuerpos que importan* (1993) donde ella enfatiza que los roles se dan por hechos gracias a su repetición, a través de actos performativos que parecen ser enunciados normativos que guían el comportamiento de hombres y mujeres de acuerdo a una distinción biológica.

21

□ Oakley, Ann. *La mujer discriminada: Biología y Sociedad*. Ed. Debate, 1977. Citada en “Queremos votar en las próximas elecciones” *Historia del movimiento femenino chileno 1913-1952*, Edda Gaviola, Ximena Jiles, Lorella Lopresti, Claudia Rojas. Diciembre de 1986. Coedición “La Morada”.

Pensamiento feminista en Chile desde el siglo XX

Internacionalmente, durante las primeras décadas del siglo XX, teniendo como trasfondo la Primera Guerra Mundial y la necesidad de ocupar a las mujeres como fuerza de trabajo en la industria manufacturera o de transportes, por nombrar algunas, “vieron surgir el movimiento femenino de las trabajadoras que se expresó a través de los partidos políticos y los sindicatos, velando por defender el derecho femenino al trabajo, a un salario justo y a la protección de la mujer trabajadora” (17)²². En Chile del 1900, la situación era inclusive más precaria, gracias a la conservadora influencia de la Iglesia Católica, cuyo interés era mantener y perpetuar los roles tradicionales asignados a cada sexo, por ejemplo, al plantear que “la labor social femenina es llevar el respeto solícito de la hija, como el cariño afectuoso de la esposa (...) predicar el santo evangelio y estar siempre junto a la cuna de su hijo” (25)²³. A esto se suma que el hombre administraba los dineros del hogar, inclusive si la mujer los ganaba con su propio trabajo, “el año 1922 el senador Eliodoro Yañez presentó al Congreso un proyecto de ley que planteó el régimen de separación de bienes” (29)²⁴, el cual fue efectivo el año 1925.

Posteriormente, la actividad femenina en términos sociales y políticos fue creciendo, no era sólo a través de obras benéficas como la Cruz Roja, o fundaciones, sino que a través de activismos patentes, como por ejemplo “Comité Pro-Derechos de la Mujer” y “Partido Cívico Femenino (Santiago) en

22

□ En “*Queremos votar en las próximas elecciones*” *Historia del Movimiento Femenino Chileno 1913-1952*. Coedición “La Morada”. En este marco, también es que se celebra luego el Día Internacional de la Mujer, conmemorando a las obreras de Cotton, que el año 1910 murieron quemadas, al ser encerradas por el dueño de la fábrica, quien se negó a acceder a sus demandas por mejoras en sus condiciones laborales.

23

□ Citado del *Diario Ilustrado*, 18 de mayo de 1922, en “*Queremos votar en las próximas elecciones*”(1986)

24

□ Citado del cuadro que presenta las Principales instituciones femeninas entre 1913-1952, página 95, en “*Queremos votar en las próximas elecciones*” (1986)

1922. En 1924 comienza a operar el “Partido Demócrata Femenino” (Santiago); y ya en la década de los '30 la actividad es mayor, desde la “Liga Femenina de Acción Cívica” (Iquique), “Asociación de Mujeres Universitarias” (Santiago), “Unión Femenina de Chile” (Valparaíso), “Acción de Mujeres Socialistas (Santiago). Por otra parte, en 1935 se establece el más grande grupo político reivindicativo de mujeres hasta entonces, el MEMCH (Movimiento Emancipatorio de Mujeres de Chile), el cual se instala como un importante colectivo que aboga por las mujeres de todas las clases sociales.

El MEMCH, a través de una publicación titulada *La Mujer Nueva* (1935-1941), intentaba llegar a una audiencia que conociese las demandas femeninas, las cuales trataban temas de discusión como: condiciones laborales, diferencia salarial, el elevado precio de bienes de primera necesidad como leche y carne, entre otros. El MEMCH se establece como una instancia en la cual las demandas de las mujeres se hacían visibles.

El 8 de enero de 1949, el Presidente Gabriel González Videla firma el decreto que concede derechos políticos a las mujeres chilenas. Luego de una lucha constante por parte de movimientos de mujeres, campañas que incluían afiches y consignas pro-voto femenino. Siendo que el primer paso era tener el derecho al voto, el siguiente era llevar a mujeres a cargos públicos, partiendo por municipios y posteriormente al Congreso.

En un contexto global, la Segunda Guerra Mundial se interpuso en el avance de grupos emancipatorios femeninos alrededor del mundo, y no fue hasta las décadas del '60 y '70, gracias al seguimiento de los trabajos teóricos de Simone de Beauvoir y otras autoras, como Betty Friedan en Estados Unidos, que el pensamiento teórico feminista tomó un paso firme, hasta el día de hoy. Junto con los grupos feministas emancipatorios, el interés en estudiar la escritura de mujeres es bastante reciente y se caracteriza por un constante intento de sobrepasar la crítica literaria centrada en lo masculino. Las teóricas feministas se han dedicado a generar teoría y conocimiento en pos de la conciencia de género, la articulación de la mujer como sujeto, las teorías de

estudios de género y los enfoques feministas hacia la literatura y las ciencias sociales en general.

El contexto chileno desde 1980

Se hace imposible hacer un estudio de la escritura poética femenina actual sin detenerse en el período de la dictadura, donde se removieron los derechos por la fuerza, donde además ocurrieron atroces procesos de tortura y desapariciones. Este fue un período en el cual se estableció un sistema económico e ideológico que sigue en funcionamiento, cuyas catastróficas consecuencias—aparte de la evidente y creciente desigualdad social—se sienten en el arte.

El gran impacto del golpe militar en 1973 tuvo consecuencias en la producción artística de Chile. No solamente tras los procesos de exilio y de tortura, sino durante la dictadura y después de esta. Dada la gran represión que caracterizó la dictadura de Augusto Pinochet, hubo voces que se levantaron para interpelar su gobierno ilegítimo; muchos de ellos eran escritores, entre los cuales Raúl Zurita y Diamela Eltit, en el “Colectivo Acciones del Arte” (CADA), junto a otros artistas de la época como Lotty Rosenfeld en las artes visuales y el sociólogo Fernando Balcells, entre otros. Hubo además un colectivo que buscaba subvertir los signos del orden conservador y darse a conocer como legítimos artistas, “Las Yeguas del Apocalipsis”, colectivo formado por los escritores homosexuales Francisco Casas y Pedro Lemebel. La importancia de ambos colectivos es que generaban protesta contra el orden a través de performances irrepetibles y de alto impacto social. La Casa Morada fue una importante instancia de cooperación y diálogo entre mujeres pensadoras, artistas y disidentes a la dictadura de Pinochet; junto con los colectivos previamente mencionados.

La teórica Nelly Richard ha dedicado gran parte de su obra al estudio de las producciones artísticas durante la dictadura y la transición a la democracia. En su primer ensayo en el libro *La subordinación de los signos (cambio político,*

transformaciones culturales y poéticas de la crisis) declara, en honor a Walter Benjamin, que existe una “catástrofe de sentido [dado que] los signos guardaran en su interior una memoria lingüística de los choques nacidos de tantas desarmaduras de sentido” (17). Por lo tanto, la expresión era difícil de materializar. La dictadura fue evidentemente una ruptura, de la cual comenzaron a gestarse nuevos discursos—contra su existencia. Se fundaron nuevas formas de hacer arte, de decir. De esta manera, en palabras de Richard, había una “movilidad o itinerancia al concepto de *margen* como figura potenciadora de experiencias con los signos” (67). Por consiguiente, la experimentación con el lenguaje, la imagen, el video y distintas técnicas fueron claves para expresar el malestar frente a la dictadura.

El sentido se desarmó para no ser rearticulado de la misma forma. La falta de espacio y mecanismos de expresión artística fueron el impulso necesario para los colectivos, para lograr gritar en medio de la sociedad forzosamente silenciosa. Kemy Oyarzún, en el ensayo “Estudios de género: saberes, políticas, dominios” del año 1996 plantea que “[en dictadura] las privatizaciones produjeron diásporas obligadas en la cultura: éxodos y exoneraciones, insólitas reubicaciones, modificaciones de campos” (2). Los artistas y teóricos tenían una fuerte resistencia, pero a su vez debían luchar con la gran estructura y la maquinaria sangrienta del régimen de Pinochet. De la misma forma, Oyarzún instala la crisis del referente como gran característica del período, dado que es encubierto a través de diversos simulacros “colonizando su potencial crítico para y desde el discurso” (4).

Es manifiesto que el contexto de la dictadura llama a buscar formas de significación y de articulación propias, en palabras de Oyarzún, en un “movimiento contrario a los universales abstractos propiciados por la cultura universal—por el capital universal de esa cultura” (4). Era necesario dar vuelta los supuestos y los paradigmas que gobernaban el imaginario impuesto por la usurpación de la democracia. Aquella fue la gran característica de la producción artística de los ochenta. Elvira Hernández, por ejemplo, escribe *La bandera de*

*Chile*²⁵ en dicha década (1981), sin embargo su publicación tiene lugar al retornar la democracia, el año 1991. La novela *Tengo miedo torero*, escrita por Pedro Lemebel, también durante los ochenta, padece el mismo proceso, dada la censura de la dictadura, no puede ser publicada en el momento de su producción, sino que muchísimo más tarde, llegando a los lectores por primera vez el año 2001.

Desde los ochenta surge la necesidad de plasmar las voces que no se oyen: mujeres e indígenas. Ambas escrituras tienen en común una tradición cultural eurocéntrica y machista que las ha excluido históricamente, con otro elemento que se suma: la dictadura. Los límites establecieron la configuración del sujeto fragmentado, articulado en un lenguaje que no le permite participación, incluyendo la lucha de género y las voces femeninas; y además la lucha étnica por el reconocimiento. En el contexto del establecimiento de estas voces en el canon literario chileno, es importante mencionar el gran aporte de las nuevas casas editoriales que han apostado por publicar estas voces disidentes, tales como: Cesoc (1974); Cuarto Propio (1984); LOM (1990), entre otras. También la recepción y apertura de la academia, dado que estos escritos sean considerados material de estudios de tesis de pre y postgrado a nivel nacional e internacional.

En el marco de la producción literaria mapuche, Elicura Chihuailaf es una de sus voces más prominentes. Es más, gracias a sus publicaciones y galardones, se ha dado más importancia a la difusión y el estudio de la literatura

25

□ Una cita clave del texto es:

“La bandera de Chile sale a la cancha en una cancha de fútbol se levanta la Bandera de Chile la rodea un cordón policial como a un estadio olímpico (todo es estrictamente deportivo)” (17).

Hernandez intenta interpelar al orden dictatorial a través de esta imagen que revive las torturas y asesinato que sufrieron compatriotas en el Estadio Nacional. Su texto no podía ser impreso ni reproducido durante la dictadura, las consecuencias de dicho acto hubiesen sido terribles, teniendo en mente el contexto de terror que causaba el régimen de toques de queda y el gran poder que estaba en manos de los militares.

mapuche. Como consecuencia de este proceso, se ha generado un gran interés y expectación por conocer las voces poéticas femeninas mapuche, las cuales han estado produciendo textos poéticos desde hace varios años, pero sólo han sido tomadas en cuenta durante los últimos. Este fenómeno se ha hecho concreto gracias a la publicación de antologías de poesía femenina mapuche²⁶.

26

□ La antología de la editorial Cuarto Propio se titula *Hilando en la memoria: Epa Rupa. 14 mujeres mapuche* (2009), editado por Soledad Falabella, Graciela Huinao y Roxana Miranda Rupailaf. La antología cuenta con una selección de poemas de las autoras Alejandra Llanquipichun, Eliana Pulquillanca, Jacqueline Caniguan, Jeanette del Carmen Huequeman, Juana Miriam Lancapichun, Karla Guaquin, María Elisa Huinao, María Huenúñir, Adriana Paredes Pinda, Faumelisa Manquepillan, Graciela Huinao, María Isabel Lara Millapán, María Teresa Panchillo y Roxana Miranda Rupailaf. En el caso de la editorial LOM, publican *Kümedungun/Kümeriwin: Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*, el cual fue editado por Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga. La particularidad de esta antología es que contiene los poemas en versión española y mapudungun, gracias al trabajo de Jacqueline Caniguán. En la antología destacan las obras de Amalia Aillapan, Guillermina Epullán, Antonia Kaiún, María Lienlaf, Papai Maril, Juana Marinao, Melillán de Panguipulli, María Francisca Painemilla, Magdalena Tripaiantú, Liliana Ancalao, Sonia Caicheo, Jeannette Hueitra, Graciela Huinao, Rayen Kvyeh, María Teresa Panchillo, Miriam Torres Millán, Viviana Ayilef, Jacqueline Caniguán, Ivonne Coñuecar, Yenny Díaz Wentén, Karla Guaquín, María Huenúñir Antihuala, Jeanette Huequeman, María Elisa Huinao, María Isabel Lara Millapán, Alejandra Llanquipichún, Mariela Malhue, Faumelisa Manquepillán Calfuleo, Roxana Miranda Rupailaf, Maribel Mora Curriao, Cecilia Nahuelquín Nahuelquín, Aylin Ñancuqueo, Adriana Paredes Pinda, Eliana Pulquillanca Nahuelpán.

Aparato teórico de aproximación al objeto

Dentro del debate feminista previamente expuesto, hay autoras que merecen especial atención, dado que sus teorizaciones son pertinentes al análisis de las poéticas seleccionadas. La teoría de la estadounidense Judith Butler en *Cuerpos que Importan* (1993) es central para los objetivos de este análisis. Butler desarrolla argumentos que ponen en jaque los constructos tradicionales y asumidos con respecto a la diferencia sexual, roles y la performatividad del cuerpo; uno de sus primeros planteamientos se constituye en torno a que “la diferencia sexual nunca es sencillamente una función de diferencias materiales que no estén de algún modo marcadas y formadas por las prácticas discursivas” (Butler, 17). Las prácticas discursivas literarias, siguiendo a Butler, debiesen sospechar de sí mismas, y en el marco de una escritura femenina, lograr desarticular o desestabilizar aquellas prácticas recurrentes que marcan los roles establecidos para la mujer. Las poéticas idealmente apuntarían a subvertir los paradigmas falocéntricos, para ello, la teorización de Butler se emplaza como un punto de partida importante.

Las prácticas discursivas hegemónicas y falocéntricas que rigen nuestra sociedad son las que crean una diferencia sexual significativa, pero es más grave el hecho de cómo oprimen el discurso femenino. Junto con Butler, es importante mencionar a Pierre Bourdieu, quien también aborda esta problemática en el apartado “La Asimilación de la Dominación” en su libro *La Dominación Masculina* (2000) al declarar que se “legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada” (37). Por lo tanto, se ha inventado e impuesto el paradigma de que la mujer está “naturalmente” sometida al hombre.

La teórica chilena Pilar Errázuriz aporta a este debate, con su ensayo del año 2005 “Lo de-generado y lo obsceno (offscene)”, y plantea que el no-lugar desde donde se sitúa la mujer demuestra que ella ha estado “ausente en cuanto sujeto teórico, cautiva en cuanto sujeto histórico”. Esta condición de no-existencia teórica se ha tratado de resolver desde los primeros intentos de

articulación propia, con todo en contra, inclusive en la actualidad; en donde la cautividad histórica debe ser desafiada a través de reescrituras de la misma, y con proyecciones a través de discursos artísticos. El libro *Historia de las mujeres: una historia propia*, de las autoras Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, publicado en inglés el año 1988, es un buen intento por legitimar a la mujer en la macronarrativa de la historia que la excluye, siendo ella la protagonista de este libro que recorre desde antes del siglo IX, hasta los movimientos liberadores contemporáneos.

Para Errázuriz, la mujer es por excelencia un “sujeto excéntrico como único recurso, como único ámbito desde donde relacionarse con su no existencia en lo teórico, con su cautiverio histórico” (1). Su no existencia es natural, proviene de un marco de dominación falogocéntrica que pareciera ser natural, como lo planteaba Bordieu; el excentricismo de la mujer responde a lo impuesto a ella históricamente.

La hegemonía falogocéntrica, en lo simbólico, en términos de Butler “debería reconocerse como una serie de mandatos normalizadores que fijan los límites del sexo mediante la amenaza de la psicosis, la abyección, la imposibilidad de vivir” (37). Está también el componente coercitivo, el cual genera un rechazo casi natural a la subversión de los mandatos, a nivel simbólico. Por lo mismo, las mujeres en su escritura, originalmente, han recibido el rechazo inmediato, el cual oscurece la recepción de sus textos, y estos no sólo son descartados, sino que censurados y posteriormente olvidados. Sin embargo, el trabajo a través de la ambigüedad deja lo simbólico en aguas tenebrosas, puesto que rebalsan los límites del sexo y abren un espacio para interpelar la normatividad. Esa ambigüedad, que en términos de Pilar Errázuriz es “más bien la incidencia política del sujeto excéntrico quien, desde una presencia social específica en aquel territorio de la extranjería, traduce desde el no-entendimiento lo ob-sceno, lo de-generado, burlando el control de las macro y microfísicas del poder (2)”.

A través de la materialización de la normatividad previamente mencionada

“los cuerpos (...) alcanzan las categorías de cuerpos que importan” (Butler, 39). Precisamente aquel punto en la teoría de Butler hace pensar en la categorización de los sujetos, a través de la materialidad. Queda tras la gran estructura falogocéntrica todo aquello que rechaza y es pisoteado por ella. Sólo en aquello normado, lo denominado “natural” y “tradicional”, se configuraría el discurso oficial de la humanidad. Evidentemente quedan fuera asuntos “no tematizables”, en palabras de la autora, particularmente porque “dentro de una economía falogocéntrica, esta materialidad no tematizable se convierte en el sitio, el depósito, en realidad, el receptáculo de lo femenino” (70). Es decir, el receptáculo recoge todo aquello que corresponde a los cuerpos que *no importan*. Y esos cuerpos, esas materialidades, intentan resaltar a través del lenguaje poético, en la subversión propia de la escritura femenina. La escritura *desde* el receptáculo. Queda un punto, sí, necesario de mencionar a modo de problemática. El receptáculo, según Butler, es eminentemente femenino. La pregunta que se asoma tiene que ver con lo que ocurre con los cuerpos que ni siquiera forman parte del receptáculo, por ejemplo, los homosexuales y transgénero. ¿Serían ellos residuos, o receptáculos del receptáculo? Por supuesto, Butler desarrolla esta idea dejando claro que el receptáculo, que representa aquello que se excluye, en este caso lo femenino, “realiza o produce un nuevo conjunto de exclusiones de todo lo que no puede representarse bajo el signo de lo femenino” (77). Cabe mencionar este punto, dado que la teorización del receptáculo, asimismo, genera otras omisiones que es necesario analizar en otros corpus de investigación, sería de gran interés establecer cómo estas intentan luchar contra la doble negación simbólica en la que se encuentran.

A fin de completar esta discusión teórica, Luce Irigaray entrega herramientas muy útiles a la hora de analizar los discursos poéticos. Es más, la teórica francesa se complementa con la propuesta de Butler, dado que plantea que “es inútil obligar a las mujeres a dar una definición exacta de lo que quieren decir, hacerles repetir(se) para que el significado quede claro. Están sin duda

alguna fuera del mecanismo discursivo en que se las quiere sorprender” (154)²⁷. El cuerpo discursivo de la escritura femenina está, de por sí, inscrito en una práctica fuera de los mecanismos tradicionales. Aquello que atormenta la escritura de mujeres es el paradigma falocéntrico que lucha por desarticular sus textos desde su interior, en la lucha misma por desmarcarse de él; y al mismo tiempo la tensión constante del discurso femenino en el exterior contra las fuerzas que intentan acallarlo y cuestionar su importancia. Butler se refiere a estos discursos que acechan como “esquemas reguladores (que) no son estructuras eternas, sino que constituyen criterios históricamente revisables de inteligibilidad que producen y conquistan los cuerpos que importan” (36). Irigaray en *Ser Dos* (1998) indica que debiese haber un “retorno hacia mí, un retorno en mí, para cultivar ese que soy: un cuerpo sexuado, un cuerpo animado potencialmente de una conciencia propia” (42). Claramente Butler dudaría de Irigaray, dado que no existe el espacio para la conciencia propia, pero la palabra potencial clarifica que es necesario convertirlo en una realidad. Queda de manifiesto, dados los paradigmas que conforman las diferencias entre los sexos, cuáles son los cuerpos que importan.

Irigaray en *The Irigaray Reader* (1991) se hace cargo de las reflexiones lacanianas, al indicar que “patriarchy, as described by Lacan, in which the only possible subject-position is masculine. Within this system, the only feminine identity available to women is that of 'defective' or 'castrated' men; women are not symbolically self-defined” (3)²⁸. Esta lectura sobre el patriarcado es, en otras palabras, una definición más del receptáculo. Dado que no existe espacio en el imaginario ni en lo simbólico para generar la identidad de la mujer, esta queda

27

□ En Toril Moi, *Teoría Literaria Feminista*, 1998.

28

□ “el patriarcado, descrito por Lacán, en el cual la única posición-sujeto posible es la masculina. Dentro de este sistema, la única identidad femenina disponible para las mujeres es aquella de “defectuosa” o “castrada”; las mujeres no se definen así mismas de manera simbólica” (mi traducción).

relegada a sub-categorías necesariamente ligadas a lo masculino, de ahí el concepto de “hombre castrado”, entre otros. La teórica francesa no sólo despeja las dudas en cuanto al lugar desde donde parte la voz femenina durante el proceso de búsqueda de su identidad evidentemente invisible, sino que además nos da una respuesta al dilema de la representación en el vacío. Aquella que no tiene lugar y se esconde en el receptáculo. El auto-reconocimiento de la mujer “cannot take place unless it is freed from man's archaic projection onto her and unless an autonomous and positive representation of her sexuality exists in culture” (42)²⁹. La propuesta de Irigaray es osada. En primer lugar, porque denomina la representación como autónoma, lo que implica un proceso propio de reconocimiento, bajo medios controlados por una economía patriarcal. Aquello significa que en la cultura debiese generarse un espacio en el cual las mismas mujeres autogestionan medios de representación, desde ellas mismas, intentando—en todo tiempo—mostrar cómo han sido esclavizadas y negadas en el ámbito simbólico, y cómo superar esa situación. En consecuencia, el discurso femenino funcionaría en dos ejes: el de la denuncia y el de la propuesta. El primero evidenciando el problema de la articulación propia, y el segundo ya entablando algún tipo representación que pueda ser instalada en la cultura y reconocida como autónoma.

Judith Butler, en *Cuerpos*, continúa en sintonía con Irigaray al declarar que “cuando determinado daño ha permanecido durante mucho tiempo callado, es necesario hacer una réplica hiperbólica” (68). La réplica es la propuesta, es la revolución, la interpelación, la lucha a nivel de discurso. No es la necesidad de ser aceptadas en el mundo de las ideas. Si así fuese, se estaría cayendo nuevamente en el escrutinio falogocéntrico. Lo radical de todo el proceso es la articulación de un mundo propio, con una historia propia, sacando lo femenino

29

□ “no puede tener lugar a menos se libere de la proyección arcaica del hombre hacia ella y a menos que una representación autónoma y positiva de su sexualidad exista en la cultura” (mi traducción).

del receptáculo en que ha estado oculto por milenios, a fin de deshacerse de él. El lenguaje poético es una respuesta importante, en el contexto de lo que plantea Butler, para lograr concretar aquella “réplica hiperbólica”.

Dado que aquello que se encuentra contenido en el receptáculo, es lo que se esconde, es aquello que se sitúa fuera de los límites del sexo inscrito en el paradigma heteronormativo; la amenaza de la abyección trae consigo una lectura de Julia Kristeva y su concepto de lo “abyecto”, desarrollado *Los Poderes de la Perversión* (1988). La autora explica el término al decir que lo abyecto es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (11). Claramente, las reivindicaciones feministas caen en el receptáculo de lo abyecto, quedando relegadas a la locura, a lo “radicalmente excluido (...) donde el sentido se desploma” (8). La desestabilización del sentido en la abyección tiene un ejemplo muy claro en la literatura chilena, específicamente en las creaciones contradictoria de la década de los ochenta. La única forma de remover los principios normativos conservadores del gobierno que usurpó la democracia era a través de apelar a la abyección, en la cual se encontraban los escritores y otros artistas, especialmente el caso de la literatura escrita por mujeres.

Actualmente, la contradicción cae en el hecho que la mujer, pese a ir ganando protagonismo como sujeto social, va siendo alienada discursivamente en las ocasiones que desea superar el discurso tradicional. Si es posible pensar en cómo se construye simbólicamente el mundo en la actualidad, Kristeva agrega que “para un sistema dado de signos, al no integrarse, es del orden de la abyección” (23), y la palabra “dado” es más que sospechosa. Presupone una serie de criterios que de antemano determinaron lo que implicarían dichos signos, dejando fuera de sí a todas las otras posibles alternativas de representación, abyectándolas inmediatamente, y esto es lo que ocurre con una voz circunscrita a la escritura femenina; no la encontramos en los signos “dados”.

Erotismo y pornografía

Como ha sido mencionado previamente, la literatura de mujeres es necesariamente subversiva, su propia existencia le da tal característica, en el momento en el cual se articula desde la posición residual en que se encuentra, contenida en el receptáculo de lo abyecto. Las poéticas a estudiar se sostienen, desde una perspectiva *a priori*, en esta racionalización de la escritura. Ángeles Mateo del Pino, teórica española, plantea que “algunos escritores han hecho hincapié en lo erótico (...) como forma de protesta que atenta contra las convenciones sociales y, por lo tanto, grito liberador que trata de derribar las murallas que siglos de represión han levantado en torno a Eros” (3). Este argumento es de vital importancia para el presente análisis.

No es sólo que la escritura femenina en su articulación se autogenera como un discurso subversivo. Es a través del erotismo que la literatura escrita por mujeres esquivo los dardos del falogocentrismo y logra escapar de él. Esa es la hipótesis que se intenta demostrar. No obstante, dentro de la reflexión del erotismo, en la búsqueda por comprenderlo, aparece otro término relacionado con él: lo pornográfico. Se partirá bajo la siguiente premisa, “la pornografía está centrada en el falo y su dominación sobre un Otro” (150), citado del sociólogo brasileño Carlos Roberto Winckler en el texto de Cristina Ferreira Pinto, *Discurso genérico y deseo en la literatura brasileña del siglo XX* (2004). En el mismo libro, Ferreira reflexiona acerca del erotismo indicando que “celebra el cuerpo y trabaja en una noción de consensualidad, y además mostrando una preocupación por la estética como un elemento distintivo” (51). Se podría establecer—*a priori*—que la literatura escrita por mujeres latinoamericanas puede jugar con una estética pornográfica, pero su uso no necesariamente adscribiría al propósito del erotismo, el cual representa, de manera más fiel, la experiencia sexual femenina.

La poesía femenina latinoamericana puede ser relacionada con el erotismo más que con la pornografía por su calidad estética, como uno de sus aspectos más relevantes. La pornografía tiende a ser directa y explícita, mientras

que el erotismo juega con el lenguaje y las imágenes: el erotismo lleva a la ambigüedad, aquel es un recurso que comúnmente ha sido usado por las poetisas. Es posible observar esto en el poema de la autora nicaragüense Gioconda Belli titulado “Amor de frutas”.

“Amor de frutas” habla sobre las mujeres y el deseo: “Tu cuerpo son todas las frutas (...) Tu cuerpo es el paraíso perdido del que nunca jamás ningún Dios podrá expulsarme”. Es ella, el sujeto hablante, quien está en control de su propio deseo y desafía el poder de Dios—el máximo signo del ideal patriarcal. Inclusive, hablar de un “paraíso perdido” pone de relieve el poema del mismo nombre escrito por John Milton y publicado el año 1667. La obra de Milton intenta rearticular el discurso del Génesis bíblico en cuanto el ser humano se ha desviado del camino de Dios, razón por la cual perdió entrada al paraíso eterno. En el caso de “Amor de frutas”, Belli articula el paraíso en el cuerpo del hombre, haciéndolo objeto de su deseo. Así, desafía la figura falocéntrica por excelencia, Dios, y la tradición correspondiente tras la Biblia, incluyendo a Milton. Además, su trabajo desestabiliza el orden y se vuelve subversivo al incurrir en una inversión de valores, al reconocer al hombre-objeto, mujer-sujeto que desea y no será removida de aquello “nunca jamás”.

En la poética de Belli se despliega la potencia del erotismo y lo importante que es a la hora de derrumbar paradigmas masculinos. El erotismo tiene un impacto más allá de lo estético. En el caso de esta poeta y muchas otras, se configura como un arma simbólica subversiva. Se vuelve necesario, para los fines del presente análisis, indagar con profundidad las diferencias y relaciones entre el erotismo y lo pornográfico, puesto que están absolutamente interrelacionados y los resultados de sus interacciones varían en las poéticas seleccionadas para este estudio.

Lo erótico

Es prácticamente imposible referirse al erotismo sin integrar la figura de Georges Bataille y su libro *El erotismo* (1957), en el cual entrega las grandes

características de este concepto. Bataille comienza por definir lo erótico como algo humano, siendo un componente importante a la hora de diferenciar al ser humano de los animales. Lo “humano” que tiene el erotismo, viene desde el estigma de la prohibición, a través de la cual este “comenzó a deslizarse desde una sexualidad sin vergüenza hacia la sexualidad vergonzosa de la que derivó el erotismo” (35). Queda de manifiesto en Bataille que la prohibición delimita el comportamiento humano en sociedad, y que a través de la misma se genera el erotismo. Se adentra, el teórico francés, en la temática de lo prohibido y asevera que el concepto de “pecado” incluso lo regula a través del sentimiento de angustia. En este sentido, el impacto que ha tenido la religión cristiana en el mundo occidental no puede quedar de lado, y en este mismo contexto, es necesario comprender su amplitud coercitiva, especialmente con la promesa del fuego eterno para los condenados pecadores.

Dado que lo erótico viene a definirse por sugerencia de lo prohibido, Bataille indica que la “experiencia erótica se sitúa fuera de la vida corriente” (257), por lo que la aseveración con respecto a la relación entre la literatura femenina y el erotismo es cercana, no parecería ser incorrecta. La vida corriente, aquella delimitada por las prohibiciones y un paradigma falocentrista, claramente deja sin territorio a lo erótico, junto con lo discursivo en lo erótico. El erotismo develaría todo aquello que se esconde tras la prohibición y es sugerido a través de algún medio, en este caso, el discurso poético. El erotismo, en ese sentido, tendría necesariamente una carga simbólica subversiva.

En el caso de la superposición erotismo-pornografía, Georges Bataille hace hincapié en el rol de la desnudez al decir que “la prohibición de la desnudez y la transgresión de la prohibición de la desnudez constituyen el tema general del erotismo, quiero decir de la sexualidad transformada en erotismo” (262). Desde un punto de vista literal, pareciera que lo pornográfico y lo erótico, en cuanto a apoderarse de la desnudez, son lo mismo. No obstante, el erotismo puede tener un alcance simbólico que sobrepasa la desnudez propiamente tal, y es en el discurso literario donde aquello puede ser evidenciado con mayor

certeza. Lo pornográfico se centra en el cuerpo desnudo, pero inclusive su origen se aleja al del erotismo, por lo que es posible separar ambos conceptos.

Lo pornográfico

En el caso de la pornografía, hay que reconocer el término en su origen, de esta manera podemos comprender cómo ha ido variando y adquiriendo otros significados hasta el día de hoy, de esta forma será posible separar este término de la aparente sinonimia o superposición semántica con lo erótico. Erik Berkowitz, en su libro *Sex and Punishment* (2012)³⁰ da cuenta que las imágenes que hacían referencia a la sexualidad explícita no estaban de por sí prohibidas. “The word ‘pornography’ comes from the Greek *pornographe*, or ‘writing about whores’ (. . .)” (164)³¹. La palabra *pornai* significaba prostituta. En la Grecia clásica existían *pornai* tanto femeninos como masculinos. El mundo prostibular era considerado parte de la vida social de la polis. Evidentemente, su actividad, siendo de conocimiento público, sí se mantenía en la esfera de lo privado. Por lo tanto, el término pornografía proviene de la escritura acerca de las prostitutas y gigolós de la época helénica. La primera conclusión es que la pornografía, en su origen, es literaria.

Una temática a formular, junto con el origen del término pornografía, es la audiencia de dichos textos. La escritura pornográfica, en un comienzo, era privada, tenía poca circulación; de acceso para círculos cerrados, puesto que existía solamente en manuscritos. Sin embargo, con la creación de la imprenta y la masificación del libro, la pornografía también sufrió un cambio, se volvió material disponible para un número mayor de lectores, hombres, quienes gozaban en los textos pornográficos de inspiración para tareas masturbatorias.

30

□ *Sexo y castigo*

31

□ “La palabra ‘pornografía’ proviene del griego *pornographe*, o ‘escritos sobre prostitutas’” (mi traducción).

Jean Jacques Rousseau, citado por Berkowitz, asegura conocer los textos pornográficos, y advierte sobre “those dangerous books (...) that can only be read with one hand” (172)³², haciendo alusión directa a la masturbación.

Cabe preguntarse si el fin último de la pornografía es sólo incitar al sexo o a la masturbación. Los franceses nos dan una respuesta interesante a través del uso de la pornografía como un arma política. Por una parte, de acuerdo a la investigación de Berkowitz, “it was during the French Revolution that the French word *pornographie* assumed its modern definition as a category of “immoral” (256)³³. Es en los tiempos modernos, cuando la inmoralidad se toma la semántica del término. La amenaza de la pornografía es clara: tal como lo planteaba Rosseau, incitaba a la masturbación, concebida como pecado por la Iglesia. Asimismo, la pornografía generaba caldo de cultivo para relaciones sexuales extra maritales, a nivel de fantasía y a nivel real. La lectura privada y secreta de los textos pornográficos se llevaba a la materialidad de la vida cotidiana a través del adulterio.

En Francia, el uso de la literatura pornográfica con fines políticos fue evidente. Eric Berkowitz comenta esto, dado que en Francia “pornographic attacks on the upper crust were weapons of rebellion (...) By characterizing them [aristocrats] as perverts intent only on satisfying their unnatural desires, the pamphlets were accusing them of being unfit to govern” (262)³⁴. Por lo tanto, los protagonistas de las orgías descritas en los textos pornográficos eran Luis XVI, María Antonieta, altas figuras de la Iglesia, etc. De esta forma, no sólo se

32

□ “esos libros peligrosos... que sólo se leen con una mano” (mi traducción).

33

□ “fue durante la Revolución Francesa que la palabra francesa *pornographie* asumió su definición moderna en la categoría de lo 'inmoral'” (mi traducción).

34

□ “Al caracterizarlos a ellos (los aristócratas) como perversos que sólo pretenden satisfacer sus deseos impropios, los panfletos los acusaban de no estar en condiciones de gobernar” (mi traducción).

mostraban en actos sexuales inmorales y explícitos, sino que se hacía hincapié que su degeneración, inclusive era un obstáculo para gobernar bien la totalidad de Francia. En este sentido, la pornografía aportaba con un mensaje político de gran importancia para los fines revolucionarios.

La producción pornográfica en la actualidad se encuentra centrada en mostrar explícitamente, a través de la performance, o el acto (sobre todo en medios audiovisuales), la sexualidad humana en el sentido más alejado del eros posible. El fin está en sí mismo, en la penetración que muestran las imágenes, en el dominio del falo. En la sexualidad de los objetos, por lo general siendo estos la mujer, destituidos de toda conciencia de sí. Este será el significado que lo pornográfico tendrá en el presente análisis, y la pregunta con respecto a su uso en el discurso poético radica en si tiene un fin más allá que el de cualquier revista o película, si es que intenta a través de sí, desestabilizar lo que actualmente significa la pornografía para llevarla al plano de lo simbólico y trascender desde allí. Aquello implicaría que el uso de la pornografía sobrepasaría el uso de la misma en la Francia revolucionaria, sería la vista de una nueva etapa en su uso, al menos a nivel literario poético.

El contexto de la postmodernidad

No es ajeno al presente estudio el contexto de la postmodernidad en las manifestaciones artísticas, tomando en consideración la articulación teórica a este respecto desarrollada por el pensador norteamericano Fredrick Jameson, particularmente en su libro de 1991 *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*³⁵. El aporte de la reflexión de Jameson es atingente a la presente investigación, dado que las características de las prácticas culturales actuales tienen relación con lo descrito en *Postmodernism*.

El postmodernismo se instala como práctica cultural inmersa en el ya establecido contexto de producción capitalista. Tomando en cuenta cómo funciona el sistema, desde la teorización de Karl Marx en *El Capital* (1867) en adelante, queda claro que la desaparición del sujeto en el marco social es cuestión de tiempo. Jameson parte su argumento a través de una crítica contra la canonización excesiva de trabajos artísticos denominados “modernistas”, es decir, toda producción artística de principios del siglo XX, caracterizada por su centralización en la mente humana y en la experiencia individual. En este sentido, uno de los grandes exponentes de este movimiento artístico es el irlandés James Joyce, quien se consolida como escritor gracias a su obra *Ulises* (1922). Dicho texto, al momento de ser publicado, fue tildado muchas veces de obsceno o aberrante, especialmente tomando en cuenta el capítulo llamado “El monólogo de Molly”, donde esta se refiere a su sexualidad. Lo interesante, y es mencionado por Jameson, es que en pocas décadas, esos textos se instalaron como los grandes referentes o los “museos” de la cultura. En poesía, no puede dejar de mencionarse al norteamericano T.S Eliot y su poemario *Tierra Valdía* (*The Wasteland*) también del año 1922.

Fredric Jameson no establece el postmodernismo como un término para referirse a un movimiento artístico—como sí lo fue el modernismo—sino a una

35

□ *Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*

serie de prácticas en el arte y la cultura que muestran la consecuencia directa del establecimiento del capitalismo, es por ello que su texto habla del capitalismo avanzado. Esta práctica denominada postmodernismo está caracterizada por tres factores principales: el uso del pastiche, la esquizofrenia, y la ausencia del sujeto histórico.

El pastiche, en *Postmodernism*, se instala como una práctica necesaria dada la desaparición del sujeto individual, el cual ha sido aniquilado, gracias a los procesos que han tomado lugar en la sociedad del capitalismo tardío, lo que en el arte ha tenido como consecuencia “the increasing unavailability of the personal *style* (...) by a linguistic fragmentation of social life itself to the point where the norm itself is eclipsed: reduced to neutral an reified media speech” (65)³⁶. Lo que Jameson explica es la falta de norma y la intromisión del discurso de los medios de comunicación en el estilo de los nuevos escritos, los cuales no se sostienen a sí mismos. Un aspecto importante en la teorización del pastiche como práctica, tiene que ver con lo azaroso que es, en palabras del norteamericano, “it becomes difficult enough to see how the cultural productions of such a subject could result in anything but 'heaps of fragments' and in a practice of the randomly heterogenous and fragmentary and the aleatory” (71)³⁷. La fragmentación en las poéticas, ya sea literalmente en términos del texto mismo, o en la construcción del sujeto femenino, será estudiada en vista de este planteamiento de Jameson.

La característica fragmentaria de las producciones postmodernas responde al principio de esquizofrenia que explica el teórico, quien decide

36

□ “la creciente falta del *estilo* personal (...) por una fragmentación de la vida social misma al punto donde la normal mínima es eclipsada: reducida a un habla mediática material” (mi traducción)

37

□ “se vuelve difícil ver como las producciones culturales de tal sujeto pueden resultar en algo más que un 'montón de fragmentos' y en una práctica de lo heterogéneo azaroso y lo fragmentario y lo aleatorio” (mi traducción)

tomarlo de los planteamientos de Jacques Lacan en un sentido estético (71)³⁸. De acuerdo a esto, Jameson concluye que:

With the breakdown of the signifying chain, therefore, the schizophrenic is reduced to an experience of purely material Signifiers, or in other words of a series of pure unrelated presents in time (...); thereby isolated, that present suddenly engulfs the subject with undescrivable vividness, a materiality of perception properly overwhelming, which effectively dramatizes the power of the material—of better still, the literal—Signifier in isolation (73)³⁹.

La esquizofrenia que caracteriza al postmodernismo es un antecedente de la desaparición del sujeto y su aislación material y simbólica. Si el sujeto desaparece, no hay contexto, no hay historia, sólo un perpetuo presente que se proyectaría en sí mismo sin obedecer a nada más que su propia naturaleza inconexa. En este sentido, la reflexión en torno a las poéticas más contemporáneas que comprenden el presente estudio, contempla la discusión de estos aspectos del postmodernismo.

Si lo anterior se cumpliera, quedan varios cuestionamientos por resolver,

38

□ En el capítulo “The Breakdown of the Signifying Chain”; o “El quiebre de la cadena de significación”, Fredric Jameson declara que “I have found Lacan’s account of schizophrenia useful here, not because I have any way of knowing whether it has clinical accuracy, but chiefly because—as a description rather than diagnosis—it seems to me to offer a suggestive aesthetic model (...) Very briefly, Lacan describes schizophrenia as a breakdown in the signifying chain, that is, the interlocking, syntagmatic series of signifiers which constitutes an utterance or meaning” (71-72). “He encontrado que la descripción de la esquizofrenia por Lacán es útil aquí, no porque yo tenga alguna forma de saber si es que tiene precisión clínica, pero mayormente porque—como descripción más que como diagnóstico—me parece que ofrece un sugerente modelo estético (...) Muy brevemente, Lacán describe la esquizofrenia como un quiebre en la cadena de significación, esto es, la serie entrecerrada y sintagmática de significantes los cuales constituyen un significado o expresión. (mi traducción)

39

□ “con el quiebre de la cadena de significación, por tanto, lo esquizofrénico se reduce a una experiencia de solamente Significantes materiales, o en otras palabras, a una serie de presentes no relacionados (...); por consiguiente, aislados, ese presente que acarrea al sujeto con una vividez indescrutable, una materialidad de percepción apropiadamente abrumadora, la cual efectivamente dramatiza el poder de lo material—o aún mejor, el literal—Significante aislado.” (mi traducción)

partiendo por el vínculo aparentemente inquebrantable entre las artes Latinoamericanas y la política, especialmente en los '80. Cabe preguntarse cómo podríamos rescatar la dualidad arte/política que fue tan exitosa y subversiva en los '80, dado que es difícil visualizar lo subversivo en el contexto desafortunado del capitalismo avanzado. De la misma forma, las condiciones actuales debiesen crear una desesperación simbólica que culmine con una explosión de voces disidentes, las voces literarias no debiesen permanecer adormecidas frente a la manipulación de la cultura, la economía y la política, entre otros ámbitos.

Trayendo la aproximación teórica de Jameson al contexto de producción poética actual, cabe cuestionarse cómo es que una práctica teorizada el año 1991 sigue teniendo validez total en la actualidad, pese a haber nuevos modelos teóricos en relación al arte y la cultura. La respuesta a dicha interrogante se encuentra en la reflexión en torno al contexto de producción artístico chileno. Evidentemente, la relación contradictoria entre la dictadura y su represión; versus la explosión artística y cultural en contra de un régimen antidemocrático, concretaron una relación dialéctica que se vio fuertemente influenciada por la imposición del neoliberalismo importado por Milton Friedman y llevado a cabo por los "Chicago Boys". La relación entre el shock neoliberal y las producciones culturales es directa.

La desaparición del sujeto, como consecuencia clara del capitalismo no se observa directamente en el arte de los '80, dado que su carácter contestatario tiene un resultado opuesto, se establecen los sujetos en el arte, por oposición ideológica al orden establecido. En el mismo contexto se instalaba el neoliberalismo, pero su consolidación como sistema ocurrió en la década de los '90 y 2000, por lo tanto, es en la actualidad donde podemos ver, de manera cabal, lo descrito por Jameson el año 1991.

Análisis

Sobre las autoras y los textos analizados

La actual producción poética de mujeres ha sido reconocida en la academia, al mismo tiempo que se ha vuelto disponible para una audiencia más numerosa. Entre todas las poetas que se encuentran produciendo en este tiempo, hay tres de ellas que merecen atención y estudio: Alejandra del Río (1972), Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica, Universidad de Chile; Paula Ilabaca (1979) Licenciatura en Letras Hispánicas, Pontificia Universidad Católica de Chile y Roxana Miranda Rupailaf (1982) Profesora de Lengua Castellana y Literatura, Universidad de Los Lagos, Osorno.

En este marco, es relevante tener antecedentes sobre las autoras y la obra a analizar en el presente estudio a fin de indagar, primeramente, en los reconocimientos de cada poeta y conocer de qué trata cada poética a analizar.

1. Alejandra del Río: *El Yo Cactus*.

Alejandra del Río publica su primer poemario *El Yo Cactus* en 1994, luego de ganar el concurso de poesía de la Universidad de Chile. Posterior a ello obtuvo la beca de la Fundación Neruda al año siguiente y pudo articular su segundo libro *Escrito en Braille*, publicado el año 1998, por el cual ganó el premio Eusebio Lillo de la comuna de El Bosque. Otro de sus poemarios es *Material mente diario*, el cual fue escrito entre 1998 y el año 2008, finalmente publicado el año 2009. Además tomó cursos en escritura autobiográfica en el instituto Alice Salomon Hochschule en Berlin, Alemania.

El poemario seleccionado para el presente análisis, *El Yo Cactus*, está dividido en tres partes: “Yo Cactus”; “Tú Calas” y “Ellos Cambian”, siendo la primera sección un poema extenso y las otras dos, pequeñas colecciones de poemas temáticos cortos. Este estudio pretende revisar el poema titulado “Yo cactus”, puesto que este texto es una unidad completa. Cada sección de *El Yo*

Cactus es una poética, es decir, el libro contiene tres. Los otros dos textos que comprenden el corpus del presente estudio comprenden sólo un poema cada uno, por lo que analizar un poema por autora implica estar en igualdad de condiciones en cuanto al corpus. Las secciones no consideradas del poemario de Alejandra del Río lidian además con temáticas no abordadas por esta investigación.

“Yo Cactus”

Este poemario se constituye como el centro del texto, otorgándole su nombre. La primera consideración en torno a la construcción de este responde al título mismo: Yo Cactus. Un cactus es una planta que crece en el desierto. De acuerdo a J.E Cirlot en su libro *A Dictionary of Symbols*, un desierto puede ser comprendido como “the most propitious place for divine revelation (...) the 'realm of abstraction' located outside the sphere of existence” (79)⁴⁰. En primera instancia, el acercamiento entre el desierto y la revelación divina tiene ejemplos claros en la tradición Judeo-Cristiana, por ejemplo, cuando Dios entrega a Moisés las tablas de la ley, en la cima del Monte Sinaí—descrito en el Pentateuco, o cuando Saulo tiene la revelación de Jesucristo mientras cabalga en el desierto y es destinado a convertirse en el apóstol Pablo—como es narrado en el libro de “Hechos”. Sin embargo, el ámbito de la abstracción tiene más relación con esta poética. El desierto es el imaginario de un sujeto que se encuentra fuera de la existencia corriente, es decir, aquella que se entiende bajo los parámetros de los discursos hegemónicos. La poética tiene espacio desde la no-existencia, aquel es su punto de partida, desde el desierto de lo ausente.

El poema se establece como una revisión del yo de la hablante, de cómo se asemeja a un cactus. Un cactus es una planta que crece contra una naturaleza árida, guardando mucha agua en su interior. Asimismo, tiene espinas

40

□ “el lugar más propicio para la revelación espiritual (...) el “campo de abstracción” localizado fuera de la esfera de la existencia” (mi traducción).

que le protegen para mantenerse con vida. La imagen del cactus podría ser utilizada como una metáfora de lo que ocurre con la psiquis femenina, y más allá, con la mujer poeta. Un cactus es por naturaleza un vegetal que crece con todo en contra, y sin embargo se mantiene con vida en las condiciones menos favorables del planeta. Por lo tanto, el yo que instala Del Río en su poética es uno que va en sentido contrario y ante el cual es difícil enfrentarse.

El discurso poético femenino podría articularse, de esta forma, en un afán constante por sobrevivir en un contexto eminentemente masculino y excluyente. Tan sólo con el título de su poemario, Alejandra del Río interpela a la tradición cultural patriarcal, mostrando a su vez las dificultades que tienen las mujeres escritoras al momento de establecerse en las letras. La figura del cactus se plantea en oposición a la aridez del ecosistema imperante; en este sentido lo femenino definido por la diferencia.

El poema “Yo Cactus” es rico en alusiones a las limitaciones que posee la hablante, o más en general, la mujer, para articular un discurso propio, y del encierro en el que se encuentra al tener que batallar con un lenguaje que la rechaza. La propuesta poética de Del Río es potente en denunciar la situación de las mujeres en el plano de la representación. El análisis consiste en una lectura acotada del poema y una interpretación en virtud de dos líneas de pensamiento: en primer lugar, desde el feminismo de la diferencia, tomando en cuenta los planteamientos teóricos de Luce Irigaray, y en segunda instancia el estudio de la poética desde la crítica al psicoanálisis, el cual establece a la mujer desde una perspectiva secundaria, es decir, las aproximaciones psicoanalíticas centran al sujeto en el falo y su relación a él, por lo que es necesario cuestionar esta línea de pensamiento dada su violencia epistémica contra la mujer.

El poema a estudiar se establece como una confesión de lo que ocurre en la psiquis de la hablante, de cómo ella es un cactus en medio de un desierto, lugar que lucha porque se seque y muera, siempre en el contexto de la supervivencia en un yermo.

2. Paula Ilabaca: *La perla suelta*

Paula Ilabaca recibe el Premio de la Crítica a la Mejor Poesía (UDP) el año 2009 por su libro *La perla suelta*, pero ella comienza su carrera poética diez años antes, y publica dos libros antes que *La perla*. El primero fue *Completa* (2004) y posteriormente, el año 2006, obtiene la Beca de Creación Literaria del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, por lo que se hace posible publicar su segundo libro, *La ciudad lucía*, durante ese mismo año. Ilabaca ha asistido a varios talleres de poesía, incluyendo el de Diamela Eltit. Actualmente se encuentra cursando un Magíster en Historia del Arte en la Universidad de Chile.

La perla suelta

En términos de la obra a analizar, *La perla suelta* es un poema articulado de manera casi narrativa en pequeños fragmentos, por lo que en su estructura no sigue el verso clásico. La poética contiene referencias al discurso musical y al discurso fílmico, lo que genera una atmósfera disconexa, acercándose a la técnica postmoderna del “pastiche”, definido por Fredric Jameson como una fragmentación de la vida social, clara consecuencia del establecimiento del sistema capitalista. Los fragmentos que conforman el poema, que por momentos pareciese ser prosa poética, muestran al sujeto femenino en crisis, es la mujer que no puede establecerse a sí misma, salvo a través de la desestabilización del discurso tradicional.

Primeramente, la obra de Ilabaca debe ser descrita con respecto a su contenido y, desde allí, aproximar aquellas secciones que demuestren que el imaginario femenino de esta poética en particular, se asienta en el uso de una estética pornográfica. Tomando en cuenta que se asume que la poesía femenina es, en sí, revolucionaria y subversiva, debe quedar en duda si el uso de la pornografía para describir la sexualidad de la hablante puede ser considerada una respuesta a los supuestos tradicionales falocéntricos, que reinan en el imaginario literario en general, desde el cual la mujer en su discurso autónomo intenta superar.

La poética de Ilabaca parte describiendo a su hablante como una que “cae rendida a los pies de la cama o podría ser de rodillas en el baño murmurando” (15). Desde una visión feminista, tomando en cuenta las lecturas de Cixous e Irigaray, la imagen proyectada es de una sumisión, dado que el caer de rodillas se establece como una forma material de sometimiento. La poética instala a la hablante desde el lugar que no-tiene lugar, el del no-sujeto, en una posición subordinada. Tal como lo indicaba Pilar Errázuriz (2006), desde el 'off-scene'. Pese a que aquella es la posición tradicional de la mujer, la poética se desarrolla en torno a esta hablante y su sexualidad. Por lo tanto, la mujer se establece como el centro de la poética, lo que la dota de importancia a nivel de sujeto.

La hablante, sin embargo, cuenta con un espacio minúsculo en el que desarrolla su vida, y se refiere al espacio físico de su departamento como un “territorio básico”. El espacio mínimo donde esta mujer realiza su vida es reflejo de su importancia como sujeto, casi nula. Simbólicamente, la posición de sujeto alienado, o pre-sujeto de la hablante encuentra su símil en el espacio tan pequeño donde habita.

En el espacio minúsculo donde la hablante desarrolla su vida, se encuentra en una situación de encierro que causa que ella carezca de capacidad de decisión autónoma. La poética enfatiza la sumisión al declarar: “la vez que fui afortunada, la vez que se me permitió amar” (24). Si a esta afirmación se agrega la imagen del principio de la poética, donde la hablante se encontraba de rodillas, existe la tendencia al imaginario de la dominación, donde la mujer está en un constante estado en que es sometida al poder del hombre, quien tiene control absoluto sobre ella.

Con respecto a la mujer en el poema, la hablante enuncia: “no importa cuán brillante era el vestido ni el maquillaje, tampoco cuántos quisieron joder o intentar agarrar, siempre queda el mismo rostro, el mismo desgano y la idea del vacío a un alto voltaje” (27). El vacío al que se refiere la poética proviene del hecho de no ser sujeto, al estar desprovista de una articulación de sí misma,

fuera de los paradigmas falocéntricos que la han configurado a través de los roles “naturales” de los sexos. En ese sentido, la alusión a su apariencia física y ropa es clara indicadora de la búsqueda de ser deseada. Es muy importante llevar la reflexión a la teoría de Judith Butler en *Cuerpos que importan* (1993), puesto que la hablante voluntariamente entra en el juego de convertirse en objeto, directamente, sin intentar ella misma constituirse como sujeto en la poética. Desde un inicio la mujer hablante se entrega al receptáculo de lo femenino y lo acentúa.

3. Roxana Miranda Rupailaf: *Shumpall*

No es sólo que las poetas chilenas tienen cabida en una audiencia más numerosa. Han existido grandes esfuerzos por parte de la comunidad Mapuche en Chile para publicar la poesía de sus mujeres. Se le ha prestado mucha más atención a la producción literaria mapuche, especialmente gracias a los trabajos de Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf, como los precursores de la producción poética de esta cultura. Además, la publicación de dos antologías de poesía femenina mapuche ha ayudado a que las autoras se den a conocer de manera masiva y logren una mayor audiencia. Estas dos antologías han sido publicadas por las editoriales Cuarto Propio and LOM respectivamente, y han instalado a las principales voces de la poesía femenina mapuche.

La primera antología es de la editorial Cuarto Propio, titulada *Hilando la memoria* (2006) donde se revisa el trabajo de siete poetas en su primera edición, y catorce en la segunda; LOM publica otra colección poética denominada *Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*, 2011. De todas las poetas antologadas, Roxana Miranda Rupailaf es una de sus figuras más prominentes. Miranda Rupailaf es una de las editoras de la segunda edición de *Hilando la memoria*, al mismo tiempo que nos introduce a su poesía en ambas ediciones de Cuarto Propio y también en la antología de LOM. La autora es una

de las poetas más jóvenes en ser incluida en estas antologías, por lo que es extraordinario cómo es considerada en el círculo de artistas mapuche y dentro de la poesía de mujeres actual. Miranda Rupailaf fue galardonada con el segundo premio del Concurso de Escritura Fernando Santivan, que tuvo lugar en Valdivia, el año 2009.

Shumpall

En primera instancia, cualquier análisis de esta poética debe ser precedido por una explicación de la leyenda del “Shumpall”, en la cual está basada. El etnólogo alemán Helmut Schindler llevó a cabo una acabada investigación que lo llevó a recorrer el sur de Chile, particularmente en la zona alrededor de la ciudad de Temuco en busca del origen del ser marino; dentro de sus conclusiones está que en la tradición oral mapuche el Shumpall es un hombre-sireno, que tiene potestad sobre el océano, que puede generar tormentas, como también controlar a los seres marinos. Schindler cita una oración de un pescador, del año 1910, registrada por misioneros capuchinos:

“Séasme propicio *Shompalwe*
 arréame para arriba tus animales
 (...) Dueño del agua, hombre famoso!”

Esta cita implica que el Shumpall es una criatura a la cual se le pueden pedir favores, como pescas numerosas. Por otra parte, Bernardo Colipán, connotado poeta mapuche, comenta la obra *Shumpall* de Roxana Miranda en un ensayo titulado “Que hay más allá de la tercera ola”. Parte su escrito contextualizando al lector winka (extranjero, no mapuche) al decir que existe una tradición de seres míticos que se relacionaban con los mapuche desde tiempos inmemorables, “pero son los Shumpall los que conviven de manera más cercana con nosotros, con nuestro mundo con nuestros afectos”. Sería, entonces, la figura del Shumpall una criatura marina muy importante en la tradición e imaginarios mapuche.

Colipán comprende que debe explicar parte del mito del Shumpall para

que toda la audiencia winka o mapuche intervenida por la cultura chilena pueda ser capaz de indagar en el contenido del poemario a priori y establecer su horizonte de expectativas. “Los Shumpall, salen cada cierto tiempo de sus humedades para enamorarnos, encantarnos y llevarnos a vivir con ellos”, por lo que se establece que el mito corresponde a una historia de amor, un amor desde las profundidades del mar, elemento culturalmente importante para el pueblo mapuche.

Cuenta Colipán la historia de una muchacha que fue raptada por el Shumpall, el cual “esperó que pase la primera ola que es la más baja de la marea, seguida por la segunda ola hasta dejarse llevar a la orilla por la tercera ola, la más elevada y la que siempre arrastra a la orilla arena, moluscos y Shumpall”. Finalmente el Shumpall deja grandes cantidades de productos del mar, los cuales corresponden al pago luego de que la muchacha es raptada. La pregunta que se hace Colipán tiene mucho sentido: “¿Qué hay más allá de esta tercera ola?”, podemos interpretar esta pregunta como qué ocurre luego de que el rapto tiene lugar, cómo es que sigue la historia. Aquel punto es el que toma Roxana Miranda para articular su poema, aquel punto ciego en el mito. Colipán caracteriza este proceso como una “zona fronteriza donde se encuentra el tiempo de la memoria y el tiempo cotidiano [...] Es la narrativa mapuche reproduciéndose a si misma, volviendo a sus antiguos códigos de construcción simbólica”. Por lo que es posible desprender que el trabajo de Miranda Rupailaf es una relectura del mito en una mixtura con la realidad femenina de la hablante.

La poética de Miranda Rupailaf se apropia del imaginario mapuche e invita a una nueva historia de amor, la interpretación de la leyenda en la obra de esta autora es más cercana a la visión de Colipán, que la mostrada en los estudios que realizó Schindler. La poética en *Shumpall* se basa en la historia de una mujer seducida por el hombre-pepe, y el devenir de esta relación a través de los oleajes que estructuran la narrativa de la leyenda, y que se prestan como divisiones naturales en la poética misma. El texto está articulado en cuatro partes:

- a. Primer Oleaje: de la invocación.
- b. Segundo Oleaje: delirios de la sal.
- c. Tercer Oleaje I: del abrazo y los descensos.
- d. Tercer Oleaje II: de la desaparición.

Las tres poetisas seleccionadas son, de hecho, parte de una elite intelectual, a la cual es difícil de acceder para el promedio nacional. En específico, la Universidad de Chile y la PUC⁴¹ son las dos más importantes y prestigiosas instituciones de educación superior en Chile, y la Universidad de Los Lagos, junto a la Universidad Austral y La Frontera son las universidades líderes en el sur del país. Esto quiere decir que las tres autoras tuvieron acceso formal a educación de calidad y conocimiento académico.

Dado que Del Río, Ilabaca y Miranda Rupailaf han sido reconocidas públicamente como poetisas talentosas y dignas de estudio, es importante saber si sus trabajos traen algo nuevo a la producción poética femenina chilena y latinoamericana. Como ha sido mencionado anteriormente, la literatura femenina latinoamericana ha hecho uso del erotismo constantemente para subvertir el mundo falocentrista y proveer de alternativas a este.

41

□ Pontificia Universidad Católica de Chile

Análisis temático

El análisis de las poéticas en este estudio ha sido realizado en tres ejes temáticos:

1. La lectura feminista y el desafío al psicoanálisis: los enfoques de Luce Irigaray y Judith Butler.
2. El rol del erotismo y la pornografía en las poéticas.
3. Una aproximación a los textos desde la perspectiva postmoderna de Fredric Jameson.

Se ha hecho previa mención a los temas expuestos en la sección introductoria a la presente investigación. Por lo tanto, los capítulos que analizan las obras entran a cada una de manera minuciosa, siempre considerando las perspectivas teóricas pertinentes. Esta metodología de investigación es más rica en matices que el análisis separado de cada obra. Al realizar un análisis temático es posible generar diálogo entre las obras, a fin de comprender como se instalan en la escena poética chilena y dentro de sus propias lecturas. El enfoque comparativo, en este caso, parece ser el más adecuado para aproximarse a las poéticas.

1. La lectura feminista y el desafío al psicoanálisis: los enfoques de Luce Irigaray y Judith Butler.

Las perspectivas teóricas de Irigaray y Butler son útiles a la hora de analizar las poéticas seleccionadas, en vista de cómo estas desarrollan un discurso que desestabiliza la hegemonía del falocentrismo. En este sentido, el feminismo de la diferencia tiene un rol fundamental y ambas autoras contribuyen con argumentos sólidos para defender la tesis de la necesidad de que la voz femenina se alce de manera autónoma. Claramente, este tema en las poéticas muestra desafíos interesantes, en tanto se establece al lenguaje como medio de expresión, siendo el mismo también la limitante al momento de 'hablar'. Por otra parte, enfatizar la importancia de una lectura psicoanalítica, puesto que las tres poéticas analizadas muestran un proceso de auto-reconocimiento psíquico, el cual precede a la articulación del discurso. Es decir, las mujeres deben primero tener claro quiénes son para luego desde allí encontrar un lugar desde el cual interpelar al discurso masculino. En este sentido, la teoría psicoanalítica tiene una utilidad importante, sin embargo, es menester cuestionarlo en su propio centro fálico. Por lo cual, la crítica de Irigaray y Butler aportan grandemente en este debate.

El poema “Yo Cactus” de Alejandra del Río instala el cuestionamiento al lenguaje y a la hegemonía masculina. Teóricamente existe un nexo entre esta metáfora de la diferencia y la teoría feminista francesa, especialmente en términos de lo que plantea Luce Irigaray a través de toda su obra, en tanto: “For Irigaray 'equal' tends to mean 'equal to men' and therefore equivalent to the imposition of a male norm, and she warns that, carried to its conclusion, this would mean genocide: of women. She puts forward her view that women need an identity as women” (Whitford, 24)⁴². Claramente Irigaray ve la igualdad como

42

□ “Para Irigaray 'igual' tiende a significar 'igual al hombre' y por lo tanto equivalente a la

un retroceso, una anulación de la mujer en pos de un ideal masculino y el genocidio contra la mujer que significaría seguir en esa ruta. La idea de desarrollar una identidad propia de mujeres es evidentemente lo que ha llevado al pensamiento feminista a tener la fuerza que tiene el día de hoy a nivel político y teórico. Más allá de Cixous, quien teorizaba sobre una *écriture feminine*, Irigaray se refiere al desarrollo de una conceptualización completa por parte de las mujeres, una articulación desde sí y para sí. Pareciera que la poética de Alejandra del Río sigue estas indicaciones.

En la primera sección del poema la hablante cuestiona al lenguaje y la tradición dominante, esto implica que desde un inicio la poética establece una situación problemática en cuanto a la expresión de la subjetividad de la hablante: “La palabra es la viga donde posan su alma los muertos el verbo es una cornisa en movimiento” (9).

El poema apela directamente al lenguaje cimentado una tradición que está muerta, se instala, a su vez, como una viga, enfatizando su forma fálica, masculina. El lenguaje se revela como una estructura establecida que, en sí, sólo es el lugar de aquellos que están muertos, los que no avanzan con los tiempos y con la idea de moldearlo para hacerlo accesible. Por lo mismo, luego se insta a que el verbo representa movimiento, un permiso, una cornisa que puede caerse, tal como la estructura que le sostiene. La primera limitante de la hablante para expresarse a sí misma es el propio medio necesario para manifestarse. La negación de espacio para la mujer es casi total, es entonces menester luchar por interpelaciones a la tradición, buscando mecanismos por los cuales se sortee al lenguaje como obstáculo para articular el discurso poético femenino.

En la sección IV del poema, la hablante continúa interpelando al lenguaje que le excluye:

imposición de la norma masculina, y ella advierte que, llevado a cabo, esto significaría genocidio: a la mujer. Ella propone su visión de que las mujeres necesitan una identidad como mujeres” (mi traducción).

“Yo no hablo lenguaje conocido

Encallaron en mi garganta como aristas de fuego.

(...) Carcelero el verbo” (12).

Del Río verbaliza, mediante el mismo sistema que rechaza su discurso, una crisis en el lenguaje. Su discurso se encuentra fuera del paradigma, rechazado por el orden hegemónico de la tradición patriarcal. El “yo” de la hablante intenta establecerse desde la marginalización, en el receptáculo del orden tradicional, desde el no-lugar. Es por ello que siente que el verbo no le acompaña, sino que coarta la posibilidad de establecer su discurso propio. Esta interpelación es evidentemente subversiva, además mostrando la abyección del discurso femenino en el constante rechazo a él. Esta cita hace eco de la necesidad de buscar caminos a través de los cuales el discurso femenino se articule y se establezca alternativamente a lo ya existente.

La hablante vuelve sobre el mismo punto:

“Mi lengua no tiene cita

llega tarde y sin aviso

a la lengua seca de los diccionarios” (12).

Se insiste en la idea que el discurso de la hablante está fuera de la norma, de las reglas y las convenciones, así como se enfatiza que la tradición está obsoleta y que debe ser subvertida. El lenguaje como tal no es suficiente para que la hablante pueda desarrollar un discurso femenino propio. Por el contrario, la aprisiona y encasilla a través de sus mandatos y estatutos, los que la hablante está dispuesta a romper, a través de un proceso que puede hacerla sufrir, pero que está preparada para enfrentar. La hablante es valiente en denunciar, pero al mismo tiempo afronta lo necesario para lograr una articulación propia pese a todas las limitantes. Los diccionarios están secos, son parte del imaginario del desierto donde la hablante se encuentra, siendo que ella, como cactus, es quien posee el agua, tiene en sí el potencial de contrarrestar lo seco del ambiente a su alrededor y lograr subsistir.

El establecimiento de la voz de la hablante no está exento de problemas.

Evidentemente, el lenguaje se constituye como una gran barrera entre muchas otras, la voz de la hablante se encuentra sin posibilidad de generar significados propios:

“Una boca finge devorar
las palabras de un ventrílocuo eficaz.

Mas yo no estoy presente:
un cuerpo atravesado por pasillos” (14).

La capacidad de enunciar está truncada, el sujeto está incompleto y sólo, por ahora, puede hablar a través de un otro. Ese otro puede ser el lenguaje mismo, a través del cual no es posible expresar de manera patente lo que se desea decir: no es suficiente, ella no está presente, sino un ventrílocuo, un medio entre el sujeto femenino y lo que se enuncia. Ese ventrílocuo además simboliza que la expresión femenina no es más que la especularidad del simulacro, dado que los medios de representación establecidos juegan en pos de crear un “espacio”, el cual no hace más que agrandar la necesidad de una alternativa discursiva en la cual la mujer esté presente y sea agente de su propia representación.

En términos de la identidad femenina, esta se encuentra en crisis en “Yo Cactus”, puesto que la hablante no puede situarse en ningún espacio ni tiempo. El primer rasgo identitario en crisis aparece al inicio mismo del poema:

“Yo no soy moderna
o tal vez lo soy” (9).

La falta de definición y de posicionamiento de ese “yo” hablante evidencian una crisis en la identidad, la que va siendo desarrollada en la poética. La hablante se siente ajena a cualquier identidad, inclusive a la de sus tiempos. Poco después de esta cita, la hablante enuncia: “Yo no llevo guantes ni ropa blanca” (9), haciendo alusión a su falta de pureza. Los ropajes blancos han sido modelo de pureza espiritual y moral desde tiempos inmemorables. Son muchas las citas bíblicas en las cuales los elegidos del reino de Dios se presentan con ropas blancas, demostrando su castidad corporal, espiritual y simbólica. La hablante se aparta de este paradigma de virtud, ella es secular, representaría lo que no está

regulado por la religión ni la moral cristiana, lo que abre un cuestionamiento con respecto a la influencia del paradigma judeo-cristiano con respecto a la mujer y cómo se ha establecido una estructura con respecto al comportamiento “ideal”.

La hablante es enfática con respecto a la “blancura” en la tercera sección del poema:

“Yo no tengo la faz blanca
mi padre marcó tres cruces de sangre sobre mi frente” (11).

Esta vez va más allá e interpela directamente a la tradición judeocristiana. Las tres cruces en la frente son, en efecto, el ritual de la señal de la cruz, la cual consta de tres persignaciones. De la misma forma, el número tres es clave: en la señal de la cruz las persignaciones son en la frente, la boca y el pecho, intentando proteger al creyente de los malos pensamientos, las habladurías y sus sentimientos. El número tres también es clave al Nuevo Testamento, haciendo referencia directa a la Santísima Trinidad: de Padre, Hijo y Espíritu Santo.

La poética redonda en la idea de la falta de identidad:

“Con este equipaje precario crezco (...)
una máscara,
pues yo no tengo la faz blanca” (11).

La hablante insiste en este punto, en el simulacro, porque no puede hablar desde sí. En este momento se refiere a una máscara, y ya se ha estudiado que está la instancia en la cual tampoco puede hablar por ella misma, sino a través de un ventrílocuo. Esta hablante se encuentra situada en el limbo de la no-representación, a través de otra cara o faz (máscara) y otra voz (ventrílocuo) quienes le sustituyen a causa de la falta de un espacio para armar su propio discurso. Existe una gran estructura que entorpece la articulación discursiva y poética autónoma, que lleva a la hablante a necesitar de intermediarios para poder interpelar a la tradición. Este argumento es fuerte, puesto que demuestra lo que las autoras latinoamericanas plantean: la literatura femenina es subversiva por naturaleza, dado que está constantemente luchando contra un

sistema que la expulsa. En términos específicos esta poética interpela desde la abyección. La mujer del poema está lejos de ser un sujeto, y demuestra que la hablante está consciente de la situación, del carácter “residual”, off-scene, de su existencia. La poética de Del Río, en “Yo Cactus” sería un ejemplo de esos intentos por abrir un espacio.

El texto desafía a la autoridad directamente y sin vacilaciones:

“Yo no oro a un dios hallado.
 Más bien le advierto, le prevengo,
 que en esta búsqueda sin chance
 no se atreva a mirar desde mis ojos
 el atrevido dios sin rostro” (13).

En una primera instancia, la subversión y el no respeto por la figura máxima de la tradición machista occidental se representa por la elección de no nombrar a Dios con mayúscula, como sería normalmente, dada su autoridad. La hablante interpela directamente a dios, advirtiéndole de no mirar, es decir, a no inmiscuirse en sus asuntos. La autonomía a la que aspira la hablante es total, desligada absolutamente de toda tradición. El desafío a la gran estructura falocéntrica va más allá de la denuncia, puesto que la hablante tiene exigencias. La referencia a dios también indica que la tradición desconoce lo femenino, razón por la cual prohíbe a la deidad de mirar a través de ella, porque Dios está ajeno a lo femenino. Dios es eminentemente masculino y además instala el falocentrismo, Dios simboliza al padre. Ver a través de ella sería apropiarse de sus perspectivas. La hablante se encuentra a la defensiva, sospecha de este dios y lo rechaza, alejándose así de los paradigmas tradicionales. Es más, desde una perspectiva psicoanalítica se entiende que Dios es el signo de la prohibición por excelencia, asimismo, es la estructura que limita la realización de los deseos (Freud, 257).

En cuanto a lo femenino, la hablante desarrolla un discurso que indaga en diversas áreas. Del Río escribe acerca de uno de los grandes problemas con los que lidia la escritura femenina: encarar al intransigente paradigma falocéntrico.

La poética lo enfatiza al enunciar:

“Yo no sé de libertad

Tengo los ovarios cocidos a la tierra

una infinitud de espejos doblegándome la imagen” (15).

Ella inclusive lleva esta problemática a un nivel biológico, siendo los ovarios símbolos de lo femenino, la razón por la cual se es subordinado. Las mujeres son quienes están biológicamente forzadas a llevar a los hijos en sus vientres. Ella no es libre porque es mujer. Esta idea puede ligarse a las concepciones biológico-genéricas que desarrolla Judith Butler en *Cuerpos que importan*, también haciendo mención a las teorizaciones de Luce Irigaray. En *The Irigaray Reader* (1991), la teórica francesa explica que tradicionalmente: “within the family, women must be mothers and men must be fathers, but that we have no positive and ethical values that allow two sexes of the same generation to form a creative, and not simply procreative, human couple. (...) It is social justice, pure and simple, to balance out the power of one sex over the other by giving, or restoring, cultural values to female sexuality” (32)⁴³. Irigaray deja en la sociedad el poder del cambio a lo que históricamente ha sido normado como los roles definidos de ambos sexos. La propuesta de Irigaray va en pos de buscar un camino a lo que es justo para ellos, es decir, consensuadamente instar a una alternativa a la hegemonía masculina, permitiendo que la sexualidad femenina tenga un espacio para su representación cultural. Es evidente que a través del arte y sus discursos se puede llamar la atención con respecto a este punto.

La cita de Del Río también incluye espejos “una infinitud de espejos doblegándome la imagen”, fuerte símbolo psicoanalítico, punto en común con las otras poéticas estudiadas, quienes ven en la teorización de Jacques Lacán un

43

□ “dentro de la familia, las mujeres deben ser madres y los hombres padres, pero no tenemos ningún valor positivo o ético que permita que dos sexos de la misma generación formen una relación de pareja creativa, y no sólo procreativa. (...) Es justicia social, pura y simple, el desbalancear el poder de un sexo sobre el otro al dar, o restaurar valores culturales a la sexualidad femenina” (mi traducción).

gráfico ejemplo de las dificultades para la realización del yo en el reflejo, puesto que lo que se refleja es lo indecible, lo no teorizado, el no-sujeto. De acuerdo a la teorización lacaniana:

De la inanidad de la imagen, rebota en seguida en el niño en una serie de gestos en los que experimenta lúdicamente la relación de los movimientos asumidos de la imagen con su medio ambiente reflejado, y de ese complejo virtual a la realidad que reproduce, o sea con su propio cuerpo y con las personas, incluso con los objetos, que se encuentran junto a él.

En este sentido, el niño, sujeto masculino por excelencia, puede verse a sí mismo en la imagen que tiene en frente, saber que es él quien se mueve y logra configurar una imagen de sí. Sin embargo, el espejo en el imaginario femenino tiene más relación con una fragmentación más que con una realización o identificación del yo corporal en la imagen. A nivel psíquico también posee relevancia, puesto que la relación entre lo que se refleja y el ser reflejado crea una totalidad, la que no existe en el caso femenino, puesto que su imagen completa no existe, está troncada y el espejo no es más que una instancia en la que se refleja la falta de un reflejo total del ser corpóreo, lo que enfatiza la nulidad de lo femenino en cuanto a sujeto psíquico.

La poética a su vez se hace cargo de la problemática del reflejo y sus implicancias cuando la hablante enuncia: “Ser siempre lo que no soy” (9). El sujeto femenino en este caso se encuentra en una profunda crisis, puesto que lo que la define es lo que ella no es. Se perpetúa la situación de tensión entre ser y parecer, o ser lo que no se es porque está dictaminado tradicionalmente de esa forma. Del Río toma seriamente la discusión de este debate, puesto que deja de manifiesto en “Yo Cactus” que el no-ser femenino, es un sujeto fuera de escena. Es más, ni siquiera cabe en la conceptualización del sujeto. No tiene posibilidad de acceder a aquella categorización.

La mención de la problemática en torno al sujeto abre espacios de discusión en torno a cómo superar la crisis de lo femenino, de la tradición de

pertenecer a lo soslayado o ignorado. La poética, en vista de esta situación, clarifica la posición de la hablante:

“Yo no sé de rostros,
voy ciega ante tu boca para esculpir
un beso que es otro beso
una lengua que es otra lengua” (10).

Este fragmento continúa evidenciando la dificultad que significa para la hablante conocer sobre identidades. El no saber de rostros es no reconocer a nadie, ni siquiera al sujeto. A fin de profundizar esta temática se declara en ceguera e incertidumbre, como una otra aislada en el mundo, intentando hacer y decir, pero los medios por los cuales debe desarrollar sus actos y enunciaciones son esquivos con ella. La ceguera también insta a visualizar a la mujer en un vacío, desprovisto de significado con múltiples dificultades.

La reacción ante la imposibilidad se encuentra en la poética:

“Naufrago en mi llanto como una sirena loca
y siempre termino rezando
en una calle sin salida” (15).

La perpetua condición de encierro de la subjetividad de la mujer, la imposibilidad de encontrar salidas a sus propios intentos por articularse son temáticas presentes a través de toda la poética del “Yo Cactus”, y evidentemente crean una atmósfera de claustrofobia en cuanto a la mujer como sujeto y como poeta. La locura, la histeria, es comúnmente la característica de lo femenino, especialmente desde la perspectiva del psicoanálisis.

Para Margaret Whitford en *The Irigaray Reader* (1991) “histeria [is] a culturally-induced symptom (77)⁴⁴. Evidentemente, en una cultura y economía falocéntricas lo femenino en su otredad se podrá catalogar como histérico. Es

44

□ “la histeria es un síntoma culturalmente inducido” (mi traducción).

más, el cuestionamiento de Irigaray con respecto a este tema es de gran relevancia: “Hysteria: *it speaks* in the mode of a paralysed gestural faculty, of an impossible and also forbidden speech. (...) It speaks as *symptoms* of an 'it can't speak to or about itself' (...) Hysteria is silent and at the same time it mimes. And—how could it be otherwise—miming/reproducing a language that is not its own, masculine language, it caricatures and deforms that language” (138)⁴⁵. Por lo tanto, aquello que no tiene cabida en el lenguaje, aquello que no es propio de él y tiene tintes de caricaturización y deformidad se conviene como lo femenino. El discurso intenta, desde el lenguaje centrado en lo masculino, representarse a sí mismo a través de dispositivos que niegan su posibilidad *a priori*. En otras palabras, el discurso centralizado masculino rechaza al femenino desde su articulación mínima, al imposibilitar su configuración gracias al control hegemónico de las formas de expresión y representación.

El silencio con que se expresa lo indecible cae en lo histérico cuando intenta buscar un espacio para la posibilidad decirse a sí mismo. Para Judith Butler, en *Cuerpos que importan*, este punto es claro: “aquello que puede construirse como una materialidad no tematizable. Será penetrada y entregará un ejemplo más de lo que la penetra, pero nunca se asemejará ni al principio de formación ni a lo que crea” (77). La hablante en “Yo cactus” muestra la impotencia frente a la gran estructura falogocéntrica que no le permite ser ni expresarse. El escenario, tal como lo describen Irigaray y Butler, no es muy alentador para el discurso poético femenino. Sin embargo, la posibilidad reside en el uso del erotismo. Pese a que cualquier tipo de expresión es mediada por el lenguaje, el erotismo en su carácter de sugerente puede intentar abrir la posibilidad de generar significación, de descentralizar conceptualizaciones y

45

□ “Histeria: *habla* en el modo de una facultad gestual paralizada, de un discurso imposible y prohibido... Habla como *síntomas* de lo que 'no puede hablarse o dirigirse' (...) La histeria es silenciosa y al mismo tiempo imita. Y—cómo podría ser diferente—mima/reproduce un lenguaje que no es el propio, un lenguaje masculino, que caricaturiza y deforma” (mi traducción).

desestabilizar los grandes discursos falocéntricos.

El poema continúa denunciando la posición ausente del discurso femenino en el ámbito de la representación de sí: “Una muchacha tiene anclado el cuerpo en la penumbra” (16). Gracias a la tradición, la mujer ha sido oscurecida como sujeto, y la hablante lo muestra a través de la imagen de un anclaje, un encadenamiento a la oscuridad, desde donde no puede salir a flote. Este punto se suma a la ceguera previamente enunciada en el poema. El imaginario de lo femenino estaría siendo descrito como el de la ceguera y la imposibilidad de moverse, de lograr cualquier avance en términos de luchar contra los paradigmas que le han instalado en lo indecible, lo no localizable.

En la obra *La perla suelta*, Paula Ilabaca establece la problemática de la identificación femenina en el contexto del sujeto fragmentado, o en el de la ausencia del sujeto en este caso. La mujer del poema necesita desdoblarse. Desde su anonimato en cuanto a sujeto se tiene a sí misma en dos versiones: la perla y la suelta, lo que además genera el título de la obra, haciendo clara referencia a esta dualidad.

La mujer descrita por la hablante pasa a tener el nombre de “suelta”, desde la posición de no-sujeto, donde la mujer no tiene nombre siquiera, en ese contexto aparecen la suelta y la perla. El término “suelta” es moralista y peyorativo hacia la mujer, de hecho es una palabra utilizada desde un punto de vista conservador, dado que hace directa alusión al comportamiento de una mujer que no es “de bien”. El hecho que una mujer sea “suelta”, significa que libera su lascivia y pierde su lugar en la configuración tradicional asignada, especialmente en América Latina, teniendo en mente el ideal de virtud mariano. Si a una de las mitades del desdoblamiento se le denomina “suelta”, parte configurada desde el prejuicio y el rechazo social, la “suelta” es abyectada.

Por otra parte, la segunda mitad del desdoblamiento se constituye por la “perla”, y la lectura de aquel término tiene varias interpretaciones, lo que crea un aura de ambigüedad alrededor de ella:

1. Una perla en cuanto a una joya, la cual es rara de aparición y apreciada en el mercado.
2. Una alusión a la perla como ornamento, al igual que la mujer lo es, por ejemplo, en el cuadro *La perla del mercader*, pintado por el chileno Alfredo Valenzuela Puelma en 1884.
3. El uso de la palabra “perla” de manera coloquial en el español de Chile, ya sea para hombre o mujer, es decir, puede haber “el” perla o “la” perla—en este caso es un uso femenino—donde se hace referencia a una persona que obtiene lo que quiere sin esfuerzo y de manera caprichosa. De ahí la expresión: “Ella, la perla”, dado que aprovecha de situaciones para su propio beneficio.

Las conceptualizaciones acerca de ambas mujeres que, finalmente son una, en desdoblamiento, son claves para comprender el desarrollo del poema. La poética se inicia instalando a una mujer en crisis, que intenta sortearla a través del desdoblamiento, como fragmentación del yo, y que al final de la poética vuelve a ser configurada como una sola mujer.

Durante el proceso de desdoblamiento es posible reconocer diferencias entre la “suelta” y la “perla”. “Sin poder, sin poder decir, sin poder decir lo que más duele, lo que más desea o le revienta, lo que ya sabe, lo que supuso cuando ya nadie quería pararla. Invariablemente unos vienen, otros vendrán (...) El mismo tedio, el mismo ahogo. Y a la suelta nadie la conoce” (39). En primera instancia, pasado el desdoblamiento existe, sin embargo, el problema de la voz, es decir, de la imposibilidad de “decir”, de expresarse. El hecho de no tener espacio en el discurso para articularse genera el problema de fondo, que coincide con la problemática de la representación femenina en el imaginario literario. Existe una “castración” estructural en la mujer, dado que no tiene cómo expresarse y los mecanismos por los cuales puede lograr indagar en la posibilidad de la voz parten, por ejemplo en este caso, en el desdoblamiento y el énfasis en un imaginario y estética pornográficos. Por otra parte, en un sentido más literal, la perla es quien tiene la atención de todos, en este caso de los

hombres.

Contraria a la perla y su afán de ser un objeto del deseo, la “suelta” pareciera ser una “otra” que constantemente se lamenta. Evidentemente, esto tiene relación con lo que significa que una mujer sea suelta, como fue explicado anteriormente, puesto que el juicio social la deja en soledad y aquello indicaría que ella misma se autocensura; la poética lo indica: “Nadie en casa esta noche, decía la suelta, sólo yo y la crisis” (42). La soledad en la vida de la hablante constituye una problemática que le afecta. “Porque así es la suelta. Cuando algo se le mete en la entrepierna no para hasta que se lo saca y lo vuelve a poner” (ibid.). Lo femenino se reduce a lo mínimo: la necesidad de configurarse en términos de la sexualidad coital. La poética insiste en este punto al enunciar que: “Sospechosamente, después de la tristeza viene el hambre, piensa la suelta, mientras va jodiendo por la ciudad” (45). La mujer del poema resuelve sus inquietudes existenciales y su condición de subordinación a través del coito, como si no hubiese ningún otro mecanismo por el cual lograrse articularse a sí misma. Evidentemente, la subordinación no es superada, ni siquiera denunciada a través de esta dinámica de constitución coital. El punto de inflexión cae en el hecho que la mujer, voluntariamente, se somete a este estado. Por lo que ella al no reconocerse pierde la posibilidad de una autonomía y elige el camino de lo tradicional, en una simulación de subversión.

Si bien es cierto, la hablante es quien decide “joder por la ciudad”, en el ejercicio de dicha acción se ve asimismo en una situación de desventaja al necesitar del falo para saciarse, y dejar de pensar en su aprisionamiento en el lugar minúsculo que, simbólicamente, representa el no-espacio de la mujer en un contexto históricamente falocéntrico. El poema expresa, de manera explícita, cuán sometida está la suelta: “Tómame, estoy tirada, dice la suelta. Tirada y nadie me pesca. Nadie que yo quiera, dice y dice la perla, mirando su corazón de oro” (46). La suelta es una mujer en estado de abandono, que pese a entrar en un juego de seducción, ve la necesidad de sentirse deseada o querida. En consecuencia, su validación es a través de un otro que la constituye. La poética

insiste en el falo como elemento necesario para que la hablante se articule, y a través de él se configura su mundo. El poema lo muestra de manera explícita:

“Algo tendrá que salir de esto, decía la suelta en una letanía (...)

En eso el rey se la pone.

Y la perla inevitablemente ennegrece,

con todo dentro suyo” (48).

La mujer constantemente penetrada es el centro de la poética. La hablante desdoblada se vincula a tres sujetos masculinos: el amo/eunuco; el rey, y el joyero. Tres figuras que en contraposición con la hablante son, en su denominación, manifestaciones del poder masculino histórico. A nivel de oposición binaria, si se entiende que el hombre constituye un amo, la mujer sería esclava; si el hombre es rey, la mujer súbdito; del joyero se desprende una joya, es decir, es él quien moldea, y ella se convierte en un mero objeto decorativo, desprovisto de significación. La mujer descrita en el poema se somete a estas tres figuras masculinas, puesto que se le hace imposible articularse sin un falo.

Dado que la perla y la suelta son entidades separadas luego del desdoblamiento, existen momentos donde se encuentra la comunión de ambas, “Ya verán cuando esto se me pase (...) porque ya lo descubrió (...) lo dice cuando camina en pelotas, pensando en la perla y en los ojos del rey; inevitablemente arranca. Así es esto, así será. Le dice la suelta a la perla mientras ve cómo la otra se corre” (54). En esta cita se ve como ambas mujeres, que son una en desdoblamiento, dialogan entre sí, donde queda claro que la perla es quien consigue la penetración del rey, el sujeto masculino con el cual ambas están vinculadas; a su vez, la suelta en su imposibilidad de ser parte de esa penetración, observa desde afuera, envidiando, en términos Freudianos, el pene al cual la perla tiene acceso. En este sentido, las conclusiones de Luce Irigaray con respecto a la castración femenina desde la perspectiva del psicoanálisis tienen validez, puesto que la mujer sola, la que no tiene acceso al pene modelador no aprovecha esta oportunidad para buscar el placer ni la configuración propia. Por el contrario, pareciese que se autoflagela al ver a su

doble siendo penetrada, deseando ser ella, sin serlo—esto desde una perspectiva de la psiquis, claramente. La suelta re-establece al falo como el centro, retoma una posición subordinada a él y lo ensalza. En otras palabras, esta mujer instala al falo en su centro histórico y lo legitima.

Llega luego un momento crucial en el poema, el cual anticipa su final. Si bien la hablante/protagonista del poema se desdobra a fin de encontrar una manera de articularse como sujeto, es a través de la aparición de la joya, una tercera instancia, cuando ambas vuelven a juntarse y se configuran en una mujer final, momento en el que se sugiere un renacer. La poética presenta a un nuevo actor: el joyero, quien es el que finalmente modela a la joya. Queda de manifiesto a través de la poética, que la mujer precisa de la penetración fálica para lograr algún tipo de configuración.

Durante el poema la mujer-receptáculo, como plantea Butler, no es capaz de sobrepasar la necesidad del falo, pese a que tiene tres oportunidades para hacerlo, ya sea al revelarse contra el amo, el rey o el joyero. Finalmente la mujer off-scene, fuera del paradigma, marginada, es constituida de manera que sea de vuelta al orden, a través del talento del joyero, quien la trae hacia sí. Es en la psiquis de la suelta donde se gestan las reflexiones en torno al proceso de volverse joya, incluyendo a la figura fálica del joyero, el artífice de dicho cambio, lo que prolonga al hombre como figura modeladora del objeto femenino: “Y la suelta pensó que venirse era la mejor forma de expulsar a la perla, mientras el joyero las manipula a ambas como si fueran pedazos regios de su sensualidad alzada (...) su penetración” (69). Pese a que el orgasmo tiene una interpretación de liberación, aquel momento cúlmine es cuando la suelta desea deshacerse de su doble. No obstante, el joyero al tener control sobre ambas, las penetra y en esa penetración se establece el sujeto falocéntrico, puesto que el masculino permanece enaltecido, mientras que la mujer merma con cada penetración y se transforma en objeto modelado por el joyero.

La perla pareciera no comprender lo que le ocurre y el placer que siente en el sexo con quien le quita su autonomía y capacidad de autoconfiguración: “la

perla jode y jode sin cesar (...) Y en cada embestida, mientras chillan las yeguas por el traste blanco y terso de la perla, ésta se estira y dice cómo me gusta terminar así, cómo me gusta que me la den” (70). La perla se engaña a sí misma, en el simulacro de su “liberación”, mientras regala y cede lo único que posee en el marco de un patriarcado estructural: la posibilidad de establecerse como sujeto sin la necesidad de un falo. Aquella sería la apuesta de Judith Butler en *Cuerpos que importan* (1993), donde el receptáculo de lo femenino se alza de su condición y se establece de manera autónoma, incluyendo además a aquellos sujetos fuera de lo femenino. El quiebre de la repetición, de la performatividad de los roles de los sexos terminaría con la relación asimétrica de los cuerpos, todos importarían, todos podrían ser respetados.

Uno de los elementos centrales al presente análisis es la consideración de Luce Irigaray con respecto al falocentrismo estructural que gobierna los discursos, y su crítica a la teoría psicoanalítica. El primer punto es claro en *The Irigaray Reader*, “[woman] is everywhere elsewhere from whence the 'subject' continues to draw his reserves, his re-sources, yet unable to recognize them/her (...) dispersed into x places which do not gather in anything she can recognize as herself and which remain the support for reproduction—especially of discourse—in all its forms” (53)⁴⁶. Las palabras de la autora encuentran ejemplos claros en la poética estudiada, especialmente porque la “reproducción” del discurso masculino es central en *La perla suelta*, es decir, se instala el discurso masculino por sobre el femenino, como es posible de identificar en la interacción de la hablante con sus amantes. El final de la poética también enfatiza estos puntos, donde el alcance del discurso falocéntrico es tal, que no admite representación ni reconocimiento propios en la mujer.

46

□ “La mujer se encuentra en cualquier lugar donde es 'sujeto' continúa dejando sus reservas, sus re-cursos, sin embargo imposibilitado de reconocerla (...) dispersa en x lugares que no confluyen en nada en que ella puede reconocerse a sí misma y lo que queda como apoyo para la reproducción—especialmente del discurso—en todas sus formas.” (mi traducción)

Irigaray insiste en acusar al falocentrismo: “For man is so positioned as to re-mark the gap, the space, the distance in which she finds herself, in which she is a hole again and is holed.” (57)⁴⁷. Esta visión de la hegemonía falocéntrica también es compartida por Judith Butler, la cual teoriza cómo la mujer es relegada a un mínimo, al “receptáculo”, donde están las sobras, lo que no cabe en el discurso tradicional. En *La perla suelta* además, la mujer es penetrada sin tener posibilidad de una articulación, por lo que la teoría de Irigaray se cumple en este texto, la constante penetración que recibe la hablante no hace más que convertirla en hoyo, en perpetua condición de objeto penetrable.

En vista de este contexto de permanente penetración es que se analiza a los falos con los que la hablante interactúa sexualmente durante la poética. Estos son representados por tres varones: el amo/eunuco; el rey; el joyero. Los tres han sido analizados por separado.

✦ El amo/eunuco.

Este hombre se instala como el primer símbolo de los falos en la poética. La hablante parece tener una fijación con su rol de amo, pese a que tenía un pene defectuoso. “Pero al despertarse piensa en él, en su amo, en un brusco intento de querer que permanezca” (15). La hablante necesita la presencia del amo, de quien es esclava sexual. “Luego pregunta en voz baja, mirándose en la pantalla del televisor apagado, llevándose a la cara un antifaz: *mi amo, ¿dónde quedó mi amo?*” (17). El simulacro de la cara en el juego amo-esclavo demuestra la nulidad del yo en la mujer, quien no se articula sin él. De la misma manera, la “crisis” de la cual se habla es el hecho que el amo la ha dejado sola: “Intoxicada con el veneno que dejó su olvido y su desgano. Intoxicada de mi amo, mi señor, el que se mueve sin mí, el que busca acontecimientos en otros barrios, otros cuerpos, otras latitudes, otras bermas” (26). Claramente el rol del

47

□ “Porque el hombre está tan posicionado como para re-marcar la abertura, el espacio, la distancia en la que ella se encuentra a sí misma, en la que es un hoyo nuevamente, y es hecha hoyo” (mi traducción).

hombre es fundamental, el hombre que puede tener muchas mujeres y penetrarlas a todas. Sin embargo, la hablante del poema al intentar apropiarse de una actitud tradicionalmente masculina falla, puesto que ello no le da libertad, sino se sume mucho más en un rol establecido por el falo, en una posición secundaria.

Luego del desdoblamiento: “la suelta reconsideró, por ejemplo, cuando se paseaba en pelotas frente a la ventana, o con ropa o con ganas. Y era sólo un ejemplo de todas las maneras con las que inventaba trampas para él. Con el eunuco nada ocurría de todas formas” (41). La mujer intentaba por todos los medios tener la erección del amo, quien también pasa a tener una nueva identidad, la del eunuco, el hombre castrado. El deseo sobrepasa la malfunción del falo. Se pregunta por él: “qué ocurrirá con mi eunuco, en qué traslado de secreciones estará” (42). Posiblemente la hablante se cuestionaba si acaso el eunuco podía encontrar placer en otras mujeres, lo que la anula a ella como amante, como agente en la relación sexual.

El amo se instala como una figura que muestra a la mujer sometida a la merced de un hombre que ni siquiera la respeta. Posterior a él aparece el rey: “El amo ha desaparecido (...) en cómo las quemadas se recomponen en la aparición del rey” (43). Es preciso analizar el uso de los términos “amo” y “rey” en la poética. Ambos sugieren que los hombres tienen poder y dominio, son dos símbolos masculinos significativos, con los cuales la hablante desdoblada se vincula de manera sexual y sentimental. Mientras el amo se caracteriza por su frialdad, y su malfunción fálica, la que lo convierte en un hombre poco viril, el rey es un hombre estéticamente bello y atractivo que tiene su potencialidad sexual en pleno funcionamiento. “Y en ese momento, en otra temporalidad, el rey se mueve, se rasca la cabeza, intenta despertar, pero sigue letárgico y bello, anestesiado, en el furor de una noche muda y clara” (44). El rey comienza como una sola presencia, dado que el amo es quien reina en ella. La hablante desdoblada se encuentra en una encrucijada: “Piensa en el eunuco. Esto se está acabando, dice la perla. Que pase el siguiente. El rey abre los ojos (...) y se le

para. Y se sabe. Así nomás.” (46).

^ El rey

Una vez que la figura del amo ha sido superada, el texto se centra en el rey. Parte del simulacro de subversión y autonomía en la poética puede ser evidenciado en la siguiente cita: “el rey está profundamente dormido. Y no escucha. Y no siente. Y no sabe que la suelta espera y espera el momento justo en que se hará la linda para luego escapar (...) le irrita todo lo que parece ir en serio” (40). La suelta intenta pretender que puede vivir sin el hombre, sin embargo, aquello es sólo una ilusión porque ella necesita del hombre constantemente. La suelta anhela tener una relación formal y establecida con el rey, pero no lo logra, como tampoco ocurrió con el amo.

El poema insiste en estos puntos: “A fin de cuentas todo era él. Toda la noche era de él (...) lo que se le iba, donde la metía (...) con quién acababa (...) El rey. Y no le importaba tanto la complejidad de esa belleza, decía la perla haciendo como que no” (47). Ese “haciendo como que no” es un nuevo indicio del simulacro. La perla y la suelta intentan mostrarse ajenas a la voluntad del falo. Pero aquello es frustrado por sí misma: “No. No, me dirá el rey cuando le pida que me lleve, que me pesque (...) se va diciendo la suelta mientras lo mira y lo mira” (55). La relación entre ambos es física, en la que ella está siendo un objeto del rey, comportándose como súbdito de él. Ella comprende además que no tiene chance de trascender en una relación más seria con este sujeto. La hablante podría comprenderse en cuanto a un “hoyo”, como lo plantea Irigaray.

Uno de los puntos cúlmines del simulacro en el poema, en el fingimiento de subversión es creer que al rechazar o dejar al hombre se está triunfando: “Los días no habían pasado en vano. La suelta ya estaba sana. (...) Entonces se hizo léxico: ya no, le dijo la perla al rey, porque simplemente ya no le hacía gracia” (56). Si aquel es el fin y la concepción de subversión se alinea al rechazo de un hombre bello es que se subestima al máximo a la mujer. La hablante nuevamente ha fallado, puesto que la “enfermedad” que tenía era el encaprichamiento amoroso, pero aquello no trasciende a su yo, ni al

establecimiento de sí misma como un sujeto autónomo, simplemente es el placer superficial de rechazar al bello. Hasta ahora la poética enfrasca a la mujer en una relación intento-fracaso con respecto a dos hombres con los que ella se ha involucrado sexualmente, y no existe ninguna otra particularidad en ellas. Es el tercer sujeto, el joyero, quien finalmente genera significación.

♣ El joyero.

El joyero es el sujeto que finalmente deja todo en “orden” en la poética, sujeto con el cual la historia de la subjetividad de la hablante llega a su fin. El fin del proceso de vinculación con el joyero tiene como resultado que la mujer “será joya, que sepan las manos del joyero, que será vida, que será belleza” (58). Por lo tanto, el rol del joyero es moldear, acomodar a la perla, minimizar a la suelta y terminar de pulirla para que se convierta en un ornamento y pierda para siempre la posibilidad de considerarse un sujeto. La hablante se refiere a él como la quintaesencia de la masculinidad: “Nada se le compara. Nada (...) todo es él. Sólo él. (...) Que venga el rey, que murmure ronquidos el eunuco; no les voy a dar la pasá. No” (59). La superioridad del joyero en cuanto a sujeto y el impacto en ella, desplaza definitivamente a los dos penetradores anteriores: el amo y el rey.

En el poema *Shumpall* de Roxana Miranda Rupailaf, la perspectiva psicoanalítica es clave para comprender los símbolos que van más allá de la estética de la leyenda en que esta poética se basa. La obra está dividida en oleajes, cada uno indicando las distintas instancias en las cuales es posible visualizar al hombre-pepe y la espera por el arrebatamiento, es decir, que la hablante sea raptada por él y llevada a vivir al fondo del océano.

En la invocación al Shumpall, la hablante lo sitúa en un lugar místico:
 “En el lugar donde aparecen y desaparecen los náufragos
 surgiste como un faro
 y alumbraste hacia atrás
 las noches del círculo en espera” (4).

La imagen del faro surge a imponer el orden y guiar la marcha en el lugar extraño, marca las vías. El ser masculino se instala estableciendo su hegemonía. Es en ese lugar misterioso y desconocido, que ella puede ver aparecer una figura fálica iluminando en la oscuridad. Este ser masculino es alabado como la luz, y mira hacia atrás, como si su luz penetrase también en el pasado. El origen del Shumpall, entonces, es un enigma, y no hay tampoco una referencia específica al lugar donde este aparece. Al seguir una interpretación Freudiana, es posible concluir que los genitales sean representados por estructuras y construcciones tales como edificios (245), tal como es expresado en la *Interpretación de los sueños* (1931). En este sentido, la dualidad faro/falo es prácticamente obvia.

Siguiendo los planteamientos freudianos en la *Interpretación de los sueños*, es el Shumpall el que al salir del agua, deja la matriz uterina y se estira fuera de ella en una suerte de nacimiento, y la luz de su faro puede además hacer énfasis en el “alumbramiento”, es en ese nacer que la hablante lo conoce, sabiendo de antemano que el mar le daría a luz en cualquier momento. Por lo tanto, el mar se establece como una madre, y es otra mujer quien lo recibe desde la tierra, la hablante.

La leyenda del Shumpall remite al oleaje, que después de una espera de la hablante a las orillas del mar, esta enuncia:

“El vino a mí
en la tercera ola” (4).

Esa ola que trae al Shumpall al mundo de la hablante representa el momento en el cual el hombre-pez deja a la madre, el mar, para buscar a su amante terrestre. En ese sentido, simbólicamente podría ser equivalente al corte del cordón umbilical. Sin embargo, durante toda la poética, el Shumpall no deja la matriz que lo envuelve. Los vaivenes del oleaje traen a esta criatura, y la hablante lo sabe desde un inicio, y así también es como se articula el poema.

La temática racial e identitaria no está ajena al poema, cuando la hablante enuncia:

“Él sabe que son tres los arco-iris / que pasan por mi sangre” (5).

Evidentemente es su sangre, su identidad la que está en conflicto, entre ser chilena, mapuche y ambas a la vez. Son muchos los colores que forman los arcoíris de la sangre de la hablante. Un arcoíris supone un grupo de colores perfectamente diferenciados, no están mezclados entre sí. Por lo tanto, esta imagen literaria puede hacer referencia a una frontera, entre color y color, a cómo esta mujer se constituye cultural y étnicamente.

El signo máximo de humillación ante él viene a continuación:

“Aquí, frente a las olas
me arrodillo (...)

Espero que aparezcas

en la tercera ola niño-pez” (8). La hablante lo anhela, lo espera, sabe en qué momento llegará y se somete a él en la imagen de una mujer arrodillada. Esta imagen confirma la dominación fálica. La confirmación del orden tradicional falocentrista se hace patente en la sumisión de la hablante, casi en un ruego religioso y a su vez voluntario, por tener la atención y la penetración del Shumpall.

“Y allí, donde entre piedra venga arena.

Espero me ilumines en la tercera ola” (8). El hombre es quien le trae la luz a esta mujer arrodillada, volviendo a la imagen del hombre como faro/falo. Los signos son unívocamente tradicionales, se establece el rol de objeto de la mujer, de dependiente del hombre-pez que viene en la tercera ola.

El segundo oleaje se instala como el paso intermedio en la espera del Shumpall y su aparición pronta en la tercera ola. En esta sección de la poética es posible identificar cómo la hablante se compenetra con el mar, el hábitat del hombre-pez.

“Mal de ojo es esto

falta tu líquido

mezclado con mi orina (...)

Miro mi cuerpo en los espejos

y son algas
mi cuerpo alga” (9).

El mal de ojo, en el texto del 2011 “The Economic Origins of the Evil Eye Belief”, se define como: “a widespread superstition according to which envious people can cause harm by a mere glance at coveted objects or their owners” (Gershman, 1)⁴⁸. En consecuencia, la “maldición” que identifica la hablante de este poema puede venir de la envidia de la única contraparte que posee, es decir, el otro útero, la madre, el océano mismo. Mientras siente la ausencia, en la demora del Shumpall es que ella reconoce su encaprichamiento con él, hacia la necesidad de los fluidos masculinos, su necesidad de ser penetrada por él. Al mismo tiempo, la realización de su yo en el espejo, tal como lo teorizaría Jacques Lacan en “El estadio del espejo” (1949). La sujeto hablante del poema se da cuenta que está pasando por un proceso de metamorfosis, donde pierde su humanidad para volverse del mar, por el Shumpall, y para él. De acuerdo a la leyenda del Shumpall, dado que las doncellas son robadas para ser llevadas al fondo del mar, tendría sentido que haya cambios y que quienes una vez fueron humanos/as pasen a ser shumpalles masculinos o femeninos.

Mientras ocurre la metamorfosis, y la mujer va convirtiéndose en criatura del mar, parte de su lucha identitaria se refleja en:

“Me toco y no soy yo esta agua
esta sal que se deshace” (10).

La hablante no se reconoce en este nuevo estado, en mezcla con el agua de la matriz, sin embargo, sabe que es ella misma al tocarse. El cambio que sufre la desprende de sí misma, en la articulación de una mujer con voluntad propia, cuando indica que decide arrojar al mar a buscar al Shumpall. Finalmente ella es absorbida por el hombre-pepe, y se despoja de lo que la hace sujeto. La

48

□ “Los orígenes económicos de la creencia del mal de ojo”; “es una superstición generalizada de acuerdo a la cual la gente envidiosa puede causar daño a través de una mera mirada a objetos codiciados, o a sus dueños”

hablante lo nota, es capaz de racionalizar lo que le está ocurriendo, al indicar que:

“Oscuro

era uno de sus nombres (...)

Oscuro, se llamaba y estaba entre la niebla

Sacó su lengua (...)

en esa sed abierta que él tiene de venenos” (10).

Pese a que el Shumpall era lo que ella deseaba, y lo que la atrajo al mar, comprende la naturaleza hechicera del hombre-peze, y lo llama Oscuro, lo que implica una relación opuesta con su imagen de luz en un inicio, al ser elevado como un faro. El Shumpall en ese sentido es demonizado, como un ser casi serpiente, tal como lo es Kai Kai Vilú la serpiente marina del mito de la creación Mapuche. La referencia al Shumpall como ser oscuro y serpiente, símbolo en las culturas mapuche y europea respectivamente, lo hacen ambiguo y perverso. Asimismo, se puede hacer un nuevo vínculo al “mal de ojo” denunciado previamente en la poética. La serpiente, además, en términos freudianos representa al falo. En oposición binaria están el falo de la luz, el que ilumina y seduce a la hablante, y el falo de la oscuridad, el que le ha engañado.

La hablante sigue despojándose de sí misma:

“Carne de mí que voy dejando.

Alimento de peces han sido mis cabellos (...)

No contestas,

es sólo el mar que suelta sus aullidos” (11).

Y no es sólo que se va convirtiendo una con el mar, se deja ir completamente, consumida por las fuerzas oceánicas. Sin embargo, el Shumpall no está con ella, se encuentra sola, disolviéndose por él y sin él. Este segundo oleaje es el de la espera, puesto que es necesario que la hablante se aleje de sí, para compenetrarse con el mar, y poder ser una posesión del Shumpall.

“Corona de espinas que a mis cabellos ato

hiéreme las orillas” (12).

Esta cita es una potente imagen que subvierte los signos cristianos. Fue evidentemente Cristo quien llevó una corona de espinas al momento de ser crucificado, a motivo de burla tras autoproclamarse el “Rey de los Judíos”, en el Evangelio según San Marcos “Entonces los soldados [romanos] le llevaron dentro del atrio (...) y le vistieron de púrpura y poniéndole una corona tejida de espinas, comenzaron luego a saludarle ¡Salve, Rey de los judíos! Y le golpeaban en la cabeza con una caña, y le escupían, y puestos de rodillas le hacían reverencias” (15:16-19). La hablante del poema tiene su propia corona de espinas, pese a no haber referencias a una crucifixión de ella, la corona que ella misma ata a sí le hiere. La mención de la corona de espinas también significa que es la antesala de los dolores, tomando en cuenta el relato bíblico. Esta referencia al imaginario judeo-cristiano es de carácter subversivo e irónico. Ella experimenta un “sacrificio” personal que parte como el deseo voluntario de internarse en el mundo del shumpall. El resultado es una aparente autonomía que luego, al disiparse el simulacro, muestra que el orden tradicional tiene a la hablante a su merced, en un estado de dependencia absoluta del Shumpall.

“Me afiebro de una ausencia
que nunca ha sido cuerpo (...)
Ya me sabes, Mi brujo” (13).

La misma ausencia que lleva a la hablante a atarse una corona de espinas que le haga sangrar, aquella que le hace descender a las profundidades del mar y despojarse de sí, es tal que pese a ser inmaterial se ha manifestado en toda la existencia de la hablante. Asimismo, se refiere al Shumpall como un Brujo, figura del imaginario pagano y condenado en el marco judeo-cristiano, como quien realmente la conoce. El delirio de la hablante en el segundo oleaje es evidente. De antemano, por la construcción de la leyenda del Shumpall se sabe que es en una tercera ola cuando este viene por la doncella, por lo que el segundo oleaje muestra la locura, la espera, la obvia ausencia del hombre-pepe, quien en una primera ola pudo hipnotizarla y enamorarla. La sujeto se siente parte de una maldición al tener que esperarlo, sabiendo que llamar es inútil, porque ella

misma sabe que puede verlo sólo en un tercer oleaje. No hay posibilidad de cambio, la estructura del relato original es invencible.

El final de la poética se desarrolla en la segunda parte del Tercer Oleaje. En esta sección final queda de manifiesto el destino de la hablante con respecto al Shumpall. El tercer oleaje también significaba que el hombre-pepe volvía a sus aposentos en el fondo del océano. La historia de amor entre la hablante y el Shumpall llega a su fin. Pese a que la leyenda plantea que el Shumpall lleva a las doncellas a vivir junto a él en el lecho marino, el Shumpall de Roxana Miranda Rupailaf es mucho más parecido a un hombre que a un pez, quien luego de disfrutar de placeres carnales con la mujer que lo espera aparecer, la deja sola y sigue con su vida. Esta sección final de la poética establece un quiebre entre ambos, claramente definitivo, pese que anteriormente ella quedó sola y estaba en la segunda ola, esperando como era el proceso en la línea narrativa de la leyenda del Shumpall.

“Cuando desapareciste un agujero se abrió en el centro de mi pecho” (20). La hablante nuevamente se encuentra sola y el Shumpall ha desaparecido probablemente para siempre.

“Mas mi mar miraba al mar y a la ausencia del espejo.

Mas mis conchas, caracolas

Se me huían enterrándoseme en la niebla” (20).

Aquello que hacía que la hablante fuera una sola con el mar, el hábitat del Shumpall estaba disminuyendo, todo el mundo marino en ella se alejaba y volvía a su humanidad:

“y de pronto

estaba sola en un océano (...)

sólo sé que las hojas te llevaron” (21).

La hablante está en una condición de soledad absoluta, en la inmensidad del mar, en la frustración de un amor que finalmente no floreció, y que en el oleaje posterior al clímax, el hombre-pepe escapa. A ella se le hace difícil enfrentar la situación:

“Porque la palabra entre nosotros es distancia
 es hundirse,
 deshacerse como barco de papel que no alcanza a zarpar.
 Olvidar que hubo vida y cuerpo blanco
 en la espesura del aceite” (21).

El barco que no zarpa es similar a una línea de Vicente Huidobro, en su poema “Éramos los elegidos del sol” (1948), donde el hablante enuncia: “Ahora somos una tristeza contagiosa / Una muerte antes de tiempo”. La idea de la muerte antes de nacer, de un amor muerto, abortado. La línea narrativa de la poética acerca el fin a través de la reflexión y el sufrimiento de una hablante que vuelve a sí, vuelve a ser mujer y se pierde en la imposibilidad de establecer una relación con el hombre-peze, quien en su naturaleza de Shumpall no podía ser de otra forma.

“Yo gemía por todas las orillas de un océano
 que no pude contener entre las manos” (22).

Su desesperación por no lograr que el Shumpall se quedase con ella demuestra una frustración infinita, como si aquello fuese el fin de la poética: captar al hombre y retenerlo.

El amor entre ambos, entonces, debía marchitarse:

“Dejó de saltar, respirar, latir
 entre mis brazos
 el niño pez corona de algas” (22).

En el imaginario de la poética, el niño pez crece en la hablante, es el amor entre ella y el Shumpall, quien posterior a su desaparición muere, coronado de algas, puesto que se gestó y pertenecía al mar, también como un embarazo interrumpido, abortado tal como su amor. Para soportar esta gran frustración, la hablante remite a Edipo, quien al darse cuenta de su sexualidad incestuosa se castra, sacándose los ojos como reacción ante esta terrible verdad. La hablante de este poema hace algo similar que el príncipe de la tragedia:

“Y sólo por no verte

clavé rocas, espinas y conchas a mis ojos” (22).

La hablante decide castrarse, a fin de evitar toda forma de tenerlo en mente, castigándose a sí misma por un amor imposible. Esta castración, desde una perspectiva psicoanalítica puede comprenderse en la relación del Shumpall, el océano y la hablante. El hombre vuelve a la madre, a la matriz original y deja a la hablante a su suerte. Cuando esta se da cuenta de su objetivación es que toma la decisión de dañar su propia vista, es ella quien toma un rol edípico.

La poética finaliza con un lamento sobre la imposibilidad del olvido:

“Ya ciega del mundo, de ti, del mundo, de ti.

No dejaron de venirme en oleaje las visiones” (22).

La hablante no pudo sacarse al Shumpall, el hombre vuelve a la madre, y con eso concluye la poética. Pese a la ceguera auto-generada, el efecto de la objetivación de la hablante se manifiesta en sus visiones con el hombre-peze, y en lo vivido con él.

2. El rol del erotismo y la pornografía en las poéticas.

En esta sección del análisis se profundiza el estudio de la importancia del uso del erotismo y la pornografía en el imaginario poético femenino. De la misma forma, lo que implica el uso de uno u otro, dependiendo del texto. Se vuelve a reiterar la idea que la escritura femenina es por esencia revolucionaria, sin embargo, cabe cuestionar cómo se lleva a cabo este componente de interpelación en las poéticas. Claramente, existe un mensaje que queda por decodificar, aquel que sobrepasa las limitantes del lenguaje, tal como fue expuesto en la sección anterior de este análisis.

Si bien las definiciones de erotismo y pornografía son claras, la gran interrogante es con respecto a su rol y su relación con lo revolucionarios que debiesen ser estos textos. Por lo tanto, a través del presente análisis también se estudia la validez de la premisa de la revolución, acaso el discurso femenino que integra al erotismo y la pornografía en su alzamiento logran derribar grandes estructuras.

En el caso del poema “Yo cactus” de Alejandra del Río, primeramente se analizó el lenguaje como la gran barrera al momento de expresar la subjetividad femenina. Del Río otorga a su hablante armas para subvertir los signos falocéntricos: “Yo no soy un cuerpo abandonado” (16). Dicho enunciado implica que ella se considera un sujeto, declara firmemente que ella toma posesión de sí, que su cuerpo no está botado, ni es abyecto. En este preciso punto, la poética toma un giro impresionante hacia la subversión. Desde la incertidumbre existencial, desde el vacío de la falta de espacio para crear su propia significación, desde los fragmentos y máscaras, la mujer-sujeto se instala y comienza a establecerse a sí misma, posterior a interpelar a la tradición de distintas maneras. Cuando la hablante toma sustancia en un sujeto corporal se niega o termina con el cerco de lo masculino como molde. Es la mujer quien se apropia de lo que le pertenece por derecho: su cuerpo.

En el contexto de un cuerpo con significado y contenido, la hablante

enuncia:

“Una muchacha tumbada
en un hueco de la noche se disfruta,
bandida se rastrea usurpadora” (16).

La alusión masturbatoria es claramente un signo erótico con respecto a la mujeridad⁴⁹ propia. La mujer dándose placer a sí misma, sin la necesidad de un falo, es un gesto subversivo que sobrepasa el ideal falocéntrico del sexo heterosexual y la importancia superlativa de la penetración a la mujer. La masturbación desestima la necesidad histórica y cultural del pene para alcanzar el placer sexual; también desafía el argumento psicoanalítico con respecto a la mujer castrada, envidiando al pene, este punto es completamente contrario a lo que se encuentra en la poética de Paula Ilabaca, donde se asienta que la mujer sí necesita del pene. Esta envidia, a nivel psicoanalítico, traería consigo una ansiedad que Irigaray cuestiona: “Might not castration anxiety be an unconscious memory of the sacrifice which sanctifies phallic erection as the only sexual value?” (42)⁵⁰. De esta pregunta, se desprende que cualquier tipo de actividad sexual que no incluya un falo, se instala como una interpelación simbólica a su significado absoluto histórico como la única posibilidad de sexualidad.

Lo erótico en la masturbación proviene de la posibilidad de llegar al orgasmo. Es más, las condiciones en las cuales se da esta masturbación es fuera de la “vida corriente”, como Bataille establece al erotismo en su libro del mismo nombre. La hablante describe la situación masturbatoria en un contexto nocturno, es decir, en esa parte del día donde reina la oscuridad y todo lo “prohibido” aflora. “Bandida se rastrea usurpadora”, en medio de la noche y la oscuridad la mujer se toca a sí misma y disfruta del placer, desde la

49

□ Mujeridad entendida como la traducción del concepto “womanhood” del inglés.

50

□ ¿No será que la castración es un recuerdo inconciente del sacrificio que santifica a la erección fálica como el único valor sexual? (mi traducción).

clandestinidad, es decir, fuera del marco de lo establecido. En esas condiciones, la masturbación femenina se da como un ejercicio sexual oculto, en separación de lo considerado común. La sexualidad femenina en general se comprende bajo esta perspectiva, en una “otredad” que no tiene cabida en la vida corriente. De lo contrario, la masturbación no tendría la característica subversiva que, en efecto, tiene en este caso.

Irigaray insiste en la importancia de la sexualidad propia, ajena al falo, al postular que “Woman has no reason to envy either the penis or the phallus. But the non-establishment of the sexual identity of both sexes (...) has transformed his penis into an instrument of power so as to dominate maternal power” (42)⁵¹. Siendo que la identidad sexual de la mujer ha sido históricamente soslayada, el pene ha sido elevado a un instrumento de poder cuya hegemonía abarca el potencial poder de lo femenino. Junto con ello, el psicoanálisis desarrolla sus estudios basados en la influencia del padre, oscureciendo la de la madre, dejándola en un segundo plano. El falo se instala como el signo del poder masculino en el desarrollo del sujeto y de la cultura. Asimismo, Irigaray hace hincapié en que la mujer no necesita ni tiene razones para envidiar al falo, por lo tanto, desde aquella perspectiva es posible dilucidar una salida a los prejuicios psicoanalíticos con respecto a la mujer y su subjetividad. El afán emancipador de la escritura de la teórica francesa responde a la gran estructura del psicoanálisis, centrada en lo masculino. Se hace necesario generar una psiquis femenina desde lo femenino, sin el punto de partida fálico, sino que desde una subjetividad diferente. La diferencia como concepto del feminismo también se presta para contestar a los argumentos psicoanalíticos que confinan a la mujer como un ser castrado.

51

□ La mujer no tiene razón para envidiar ya sea al pene o al falo. Pero el no-establecimiento de la identidad sexual de ambos sexos (...) ha transformado a su pene en un instrumento de poder a fin de dominar el poder maternal (mi traducción).

La masturbación y el sexo lésbico, al no necesitar falo, lo eliminan del imaginario de manera total, es el falo lo que se convierte en ausencia. La sexualidad femenina no necesita el componente fálico de manera exclusiva. Si la sexualidad es posible sin falo, esto confirma el planteamiento de Irigaray, lo que resta importancia y hegemonía a lo masculino como formador y elemento fundamental en la definición de lo femenino. A través de una sexualidad sin falo, la mujer se establece a sí misma de manera autónoma. En la poética, la hablante instala la masturbación como un ejercicio de auto-conocimiento, de auto-descubrimiento, es decir, una re-escritura del cuerpo femenino desde la mujer. Pese a que contextualiza este hecho en la oscuridad de la noche, simboliza que la mujer tiene la posibilidad de articularse sin la estructura patriarcal sobre ella. En este sentido, la manifestación de lo femenino puede superar la barrera del lenguaje, puesto que a través de él expresa que no necesita de un falo a nivel sexual ni en el imaginario de la psiquis.

“Yo cactus” va más allá de este punto y concluye victoriosamente:

“El Miedo lubrica la risa de su amante.

El Miedo a la Muerte besa sus joyas talladas
en el llanto de mi amiga” (17).

El juego erótico de palabras con el que concluye el poema es potente y afirma la idea de que es posible subvertir los signos falocéntricos. Es más, la muerte puede referirse al orgasmo, a *la petite mort*, y el miedo a ella es superado al lograr dicha muerte. El uso del lenguaje erótico en este fragmento muestra señales claras de un sexo lésbico, donde no hay falo, sino dos mujeres entregándose placer, el uso de la palabra “lubricar” es un indicio de la excitación sexual femenina. El paso de la risa al llanto también muestra la conclusión de un acto sexual con significado, el cual podría interpretarse como un despertar o un renacer.

A Del Río le tomó establecer a su hablante desde el encierro, interpelar a las grandes estructuras tradicionales para tomar control sobre la enunciación de

ella, culminando la poética con alusiones eróticas de tinte lésbico. El final del poema destruye paradigmas y establece a la hablante con un discurso propio, sólido y rebelde contra el sistema; enfatizando que la poética femenina latinoamericana es de carácter revolucionario. La poética se rebela contra los signos falogocéntricos y los supera. “Yo Cactus” logra, de manera magistral, demostrar cómo el erotismo femenino es capaz de hacerse camino entre todas las limitaciones que aparecen a la hora de articular una poética femenina, articulada desde la mujer, especialmente en términos de cómo lo plantean las teóricas francesas, especialmente Luce Irigaray.

El erotismo en la obra “Yo cactus” es el medio a través del cual la hablante puede enunciar su sexualidad, una sexualidad femenina, establecida desde la experiencia propia de la mujer, por lo que la poética concluye con esta articulación. En este sentido el erotismo efectivamente juega un rol preponderante a la hora de intentar subvertir signos masculinos tradicionalmente aceptados. La normatividad en este caso se pone en tela de juicio, dado que la sexualidad femenina no necesita de un falo para encontrar su plenitud, basta con ella misma, e inclusive con otro sujeto femenino. Se descarta, entonces, la preponderancia del falo y su existencia como condición para la posibilidad de la sexualidad femenina. De esta forma la poética de “Yo cactus” genera un terreno fértil para la reflexión en torno a la sexualidad femenina y su configuración desde un espacio netamente femenino.

En el caso de la poética de Paula Ilabaca, *La perla suelta*, la pornografía es el centro de la estética del discurso. Si bien se ha hecho un análisis previo con respecto al enfoque psicoanalítico en el uso del doppelgänger, la pornografía es la protagonista en esta obra literaria. Es más, esta obra se instala como el centro pornográfico de la presente investigación, puesto que su uso es mayor que en las otras obras, y porque además no se remite al erotismo. La sexualidad se expresa de manera heteronormativa, falocéntrica y explícita. Existen instancias en las cuales es posible proyectar un afán poético erótico,

pero aquellos intentos no van más allá de una idea que no se desarrolla en lo absoluto.

El imaginario poético femenino, dentro del espacio mínimo de su existencia material, comienza a develar la psiquis de la hablante a través de su sexualidad: “imagina que se quiere correr con el dorso de la mano. Imagina que le da flojera masturbarse sola” (15). En soledad, la hablante necesita del sexo masturbatorio. Esta manifestación de sexualidad indica la intención de llegar al placer sexual sin la necesidad de un falo, ni de un otro. La masturbación es una de las formas más concretas de autonomía sexual y amenaza a la visión conservadora de esta con fines netamente reproductivos. El fin de la masturbación es el orgasmo. Sin embargo, la referencia en la poética existe sólo a nivel mental en la hablante, dado que esto es algo que ella “imagina”, y no hay evidencia que se lleve a cabo, por lo que existe una simulación de autonomía en lo que la hablante fabula en su cabeza. La flojera además enfatiza que no requiere de otro.

Al leer y conocer esta obra se entiende que la hablante de *La perla suelta* es articulada por el joyero, quien la reinserta en un collar, es decir, en un orden donde todos los elementos (muchas perlas) son iguales una a la otra. El joyero la posee sexualmente para re-instalarla en dentro del paradigma falocéntrico, junto con otras perlas, estáticas, hiladas todas juntas, con fines ornamentales. Claramente, esta visión con respecto a la mujer es similar a aquella que se asume como natural, contra la cual el feminismo está constantemente luchando. La mujer pasiva, dependiente del hombre, que no logra superar el gran falo estructural que rige la vida de los sujetos y los modela de acuerdo a su hegemonía histórica.

En cuanto a las figuras fálicas en la poética, con las cuales la hablante se vincula emocional y sexualmente, es importante detallar cómo se desarrollaron esas relaciones. En primera instancia, la hablante se encuentra en un amorío

con un sujeto llamado 'amo', quien posteriormente también es referido como 'el eunuco'. El gran problema con el amo no era que tenía poder sobre la hablante y la atosigaba, sino que era su pene el cual no funcionaba. Por lo que el sujeto masculino está establecido de manera genérico-sexual a través del funcionamiento del falo en la relación sexual, reduciendo al máximo a su vez la figura masculina. La poética se refiere a este punto directamente: “Cuando el instrumento suyo se volvió flácido (...) cuando una vez la sentí blanda, desanimada, minusválida casi, y lloré y lloré” (28). La realización de la impotencia sexual del amo hizo que su visión de sí misma fuese la de la frustración. Aun así, la hablante replica: “es mucho dedicar líneas a uno que no se le paraba y que había que aguantarlo (...) su desprecio, su follón triste, sus idas rápidas” (ibid). Evidentemente esta mujer es un receptáculo del semen del hombre, donde la imposibilidad del placer hacía innecesaria una relación con el amo. Lo femenino se simplifica al sexo biológico y al coito, junto con un sentimiento de culpa. Lo que llama la atención es que pese a que ella no está satisfecha sexualmente con el amo, sigue junto a él en una relación sin sentido, por lo que se puede asumir que ella se encontraba en un posición de subordinación, al admirar al hombre aunque tenía un falo que no cumplía la función biológica.

Es el sexo coital el que forma el centro de la relación con el rey, el segundo sujeto con quién la hablante se vincula, donde ella es claramente el súbito: “Es en ese instante cuando el rey comienza a abrir lentamente los ojos (...) Imposible pensar que algo pase. Pero la suelta le dice que espera, bien quieta y con lo sentidos bien abiertos. Con todo bien abierto” (45). La suelta espera al rey lista para el sexo, para ser utilizada por el rey, quien parece no necesitarla para nada más. Este es un nuevo ejemplo de que la mujer está sin ninguna capacidad de decisión y que sigue encadenada a la voluntad de un hombre y literalmente a su falo. En esta cita también se evidencia el uso de la pornografía, puesto que la imagen de la mujer “abierta” llama a la penetración.

La hablante está dispuesta a dejarse moldear, cueste lo que cueste,

inclusive despojándose a sí misma: “Si modelar a la joya significa rajar, entonces que raje (...) Que no se vaya sin darnos, sin decirnos que somos, repetía la perla” (71). Es el hombre quien tiene control sobre la mujer y la establece, le dice quién es, porque ella misma no es capaz de hacerlo. El rol del joyero, entonces, es la sumatoria de todo lo que la mujer del poema buscaba: salirse de sí misma y ser manipulada. Este hecho, en vista de la discusión feminista, es un total retroceso en cuanto a la importancia que la mujer tiene en su propia libertad y liberación. La literatura femenina desde siempre ha tenido un rol de crítica y de subversión contra los signos fálicos que establecen a la mujer como un objeto.

La poética de Ilabaca muestra de manera equívoca a una mujer aparentemente independiente, que finalmente ruega por que le digan quién es, que en la penetración encuentra su lugar, que no existe sin el hombre. “El mismo joyero que la pulía y la pulía hasta terminar, hasta terminarla, hasta volverla regular, pero no ordinaria” (72). Pareciera que la única preocupación de la mujer era no ser “ordinaria”, es decir, igual que las demás, pero siempre siendo pulida por el falo, a través de la voluntad y el dominio del joyero. “Y el joyero la miraba entre las luces que hacían hervir el torso, los costados, la miel que le corría por los muslos, el pecho, el cuello. Nunca la vio más pulida. Nunca pudo entender qué se traía entre esa redondez, entre esa manera en que lo miraba media rendida, medio dispuesta a seguir, a seguir por él” (77). Es el semen, el símbolo último de la sexualidad fálica, el cual visto como miel, genera que la perla se pula y se vuelva joya, es el dominio sexual masculino el que controla todo el haber de esta mujer confundida, desdoblada, y despojada de sí. El joyero es la totalidad. La mujer nueva, la joya, pertenece a él.

La perla y la suelta fallan en su afán de demostrar una vida sexual abierta, puesto que es sólo a través del hombre donde vuelven a constituirse en una mujer. Este hecho está claro en la enunciación “que beba, que limpie, que reparta. (...) Muérdeme, le decía la perla al joyero” (71). El rol del joyero era armarla, dejarla pulida a través del sexo. El uso del lenguaje crea una ambigüedad interesante, específicamente porque quien resulta de la

penetración de la mujer en crisis es la perla, pero volviendo a la definición del término, una perla es una joya. La configuración de la mujer queda en una tríada: “Así es como la joya la perla la suelta son una en la madeja que recogida se sabe entera y dispersa” (63). La poética enfatiza la complejidad de la femeneidad, y a su vez las tres conforman un sujeto que está descentralizado y es incapaz de tomar sus partes y armarse a sí misma, razón por la cual recurre al falo como estructura modeladora.

El poema insiste en el nuevo rol de la mujer modelada como joya: “Y sí, la suelta cayó redonda en las aristas de la joya (...) entre la miel y el brillo de la joya, la perla se miró colapsada por lo sereno que tenía el rostro (...) Y así siguió posando y observándose entre la miel y la joya, posando; porque no sabía hacer otra cosa, porque era lo que más le gustaba hacer” (64). En primera instancia, se ve el cambio desde la suelta a la joya, es decir, aquella mujer que se encuentra fuera del marco de los roles asignados a la mujer dado su comportamiento sexual “libertino”; esa mujer que toma decisiones sobre su sexualidad pasa a ser un ente pasivo, y pese a que se alinea con las imposiciones que pesan sobre la mujer históricamente, celebra ella ser una joya, celebra ser exhibida. Finalmente, ella comprende su posición en el microcosmos de la poética: es un adorno. El imaginario alienado del principio de la poética es llevado a un centro fálico tradicional.

La poética rechaza la chance que la hablante tiene, y no aboga por una independencia ni una autonomía: “Ahí está acabada la perla, murmura la suelta, ahí está acabada, compleja, exasperada, tirante; amordazada por babas amplias y espesas. Alabada por ser una joya. Prendida por el recto, pulida por dejarse querer” (73). La metamorfosis entre la mujer en crisis, el desdoblamiento suelta-perla y la joya van en desmedro de la mujer y continúan enfatizando que la mujer simula fallidamente un control sobre sí. La configuración final de la joya es a través de una forma de sexo sodomita: la penetración anal, que establece el uso de la pornografía como el gran imaginario de esta poética. Este tipo de penetración es además el que somete a la mujer de manera hiperbólica, en

términos materiales y simbólicos. Las imágenes explícitas del sexo heterosexual, como alternativa única de sexualidad, donde la mujer es la dominada, concluye con su subordinación al convertirse en joya.

El clímax del poema, del imaginario pornográfico, es su final:

“Tuvo que ser penetrada la suelta. Tuvo que serlo. Se la tuvieron que meter para que en una de esas empalagosas tiradas, se constituyera la perla, se redondeara, se hiciera a sí misma. Así nomás, como las cosas que pasan a veces, como ese joyero que se la pudo con la suelta, el propio que le paró en seco el llanto, el que se internó en ella hasta que juntos en una relamida de gemidos y espasmos la engendraron, a ella, quién más, a la perla (79).

Desde un punto de vista feminista, que la poética finalice con el establecimiento de la mujer en un rol tradicional, asignado por un hombre, constituye un retroceso simbólico, dado que los fines por los cuales el feminismo ha luchado con tanta vehemencia durante el último siglo están siendo amenazados por el falo que constituye a la hablante. El hecho que la poética indique “Tuvo que ser penetrada la suelta” instala una vez más al falo como el gran dominador. La estética pornográfica es el gran espectáculo en el que se muestra cómo una mujer aparenta autonomía, cuando el resultado es el contrario.

El poema *Shumpall* de Roxana Miranda Rupailaf no es sólo una adaptación de la leyenda con el mismo nombre, sino que se abre a interpretaciones de tipo psicoanalítico, tal como fue descrito en el capítulo anterior, al relacionar al mar con la madre, o el gran útero donde el hombre-pepé habita. Es en el relato de la leyenda que se va develando el hilado del cuento, en cada oleaje. Este poema tiene la particularidad de traer a encuentro ambos, erotismo y pornografía, por lo que el análisis se enriquece en matices al identificar ambos elementos dentro de la misma poética.

Hay una breve introducción poética antes de comenzar con el Primer

Oleaje, desde donde se puede visualizar el punto de partida de la hablante, donde enuncia: “fue entonces cuando decidí arrojarme a un océano que se atoraba de visiones” (3). Llama la atención que la hablante es un sujeto que tiene voluntad propia, sin embargo, su deseo es el ser secuestrada por el Shumpall, arrojada en un mundo caótico como es el océano, desconocido para los demás. Aquella es la primera pista sobre el carácter “otro” del poema. La hablante se lanza a un mundo que no es comprendido desde donde se sitúa en un comienzo, decide volcarse a aquello que pertenece a lo misterioso, y lo mismo ocurre con el imaginario mapuche, aparece desde lo desconocido y comienza a develarse a través de conexiones con lo metropolitano. Evidentemente, la imposición cultural española y, posteriormente, de la cultura chilena, no están ajenas de la fronterización de la cultura e imaginario mapuche. Roxana Miranda incluye en su poética referencias a creencias populares, a La Biblia, tragedias griegas, etc. El poema es rico en mostrar un imaginario indígena mezclado con las grandes influencias “universales”, y así demuestra un proceso de heterogeneización evidente. La cultura “pura” y aislada no existe, lo que muestra la poesía de Miranda Rupailaf es la mixtura, la realidad y conflicto de una cultura en constante tensión con los embates del *mainstream* chileno y europeo.

El encuentro con el hombre-pez es logrado por la hablante, quien, siendo terrestre, sabiendo que no pertenece al mar:

“Yo comencé a correr por las orillas
y me arrojé a las sales
para buscar tu cuerpo plateado entre las algas” (4).

Se interna en el mar y lo busca incesantemente, al Shumpall, ser marino. Luego declara: “Voy a hundirme en esta ola que es tu nombre” (4). La hablante entra a buscarlo, en un giro erótico que demuestra una inversión de valores. Tradicionalmente es el hombre quien se hunde en la mujer, pero es ella quien se hunde en la ola que trae al Shumpall, ella penetra en la ola, ella penetra en la

matriz que representa el océano.

El concepto de “inversión de valores” fue teorizado por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche, el cual es comentado por Martin Heidegger en el libro *Nietzsche: The Will to Power as Art* (1981). Heidegger comenta que “Nietzsche not only avers that by means of reversal as a new order of values should originate: “of itself”. Nietzsche says: “If the tyranny of previous values has this been shattered, if we have abolished the 'true world' then a new order of values must follow of itself” (30)⁵². Abolir la tradición, en términos de Nietzsche, acarrea un nuevo orden de valores, el cual no necesariamente es contrario a lo que fue primeramente el 'deber ser', teniendo en mente un paradigma normativo.

La “inversión de valores” en *Shumpall*, preliminarmente, se remite a un sujeto femenino que va en busca de algo, no es ella el objeto del deseo de un hombre, sino que ella es quien desea y penetra el mundo en el que habita el Shumpall. En las siguientes secciones de análisis de esta obra poética se podrá indagar hasta qué punto la poética de Miranda Rupailaf logra invertir los valores de un orden genérico. En este sentido, la poética enfatiza la experiencia femenina y el erotismo, más que su origen mapuche.

En el mismo texto de Heidegger, se cita textual a Nietzsche, quien aclara que “when we talk of values we are speaking under the inspiration or optics of life: life itself compells us to set up values; life itself values through us whenever we posit values” VIII, 89 (32)⁵³. Lo que el filósofo alemán intenta decir es que los valores, a través de los sujetos, están siendo probados constantemente. Es claro que si existen anomalías con respecto a esos valores, debiese haber un cambio

52

□ En *La voluntad del poder como arte*: “Nietzsche no solamente postula que por medio de una inversión como nuevo orden de valores se podría originar un cambio de sí mismo. Nietzsche dice: 'Si la tiranía de valores previos ha sido destruida, si hemos abolido el “mundo verdadero”, entonces un nuevo orden de valores debe seguir a esto”.

53

□ “cuando hablamos de valores, estamos hablando bajo la inspiración o la óptica de la vida: la vida misma nos obliga a configurar valores; la vida misma se valida a través de nosotros cada vez que asumimos valores”

o un “reversal of values” para re-establecer un orden, dado que la vida en sí nos pide configurarlos. De este argumento se podría desprender que los sujetos están “programados” o tienen la necesidad de guiarse por valores, lo que en cuanto a ejercicio plantea necesariamente una exclusión, puesto que no todos están de acuerdo con ellos ni en su grado de aplicación ni en su existencia. La idea misma de una inversión de valores constituiría una meta-inversión de valores, los que se plantean a sí mismos como normativos, axiomáticos y verdaderos.

La poética mapuche se enfrenta constantemente a subvertir los valores impuestos por la cultura y la política chilena, asimismo desde la tradición colonial española y eurocéntrica. Sería interesante ver cómo la poética de *Shumpall* desarrolla a través de sí una inversión de valores, ya que preliminarmente como intento es de por sí subversivo e interpela a la tradición.

La hablante, posteriormente, se ofrece al Shumpall: “Para él abro este mar”, el mar como matriz a la cual el ser marino tiene permitido entrar. Ella se abre para él, volviendo al concepto de la inversión de valores. Se retorna a lo tradicional desde el quiebre al inicio de la poética. Ella lo busca, ella le da un espacio al Shumpall. Del mar, lugar concreto en el cual habita el hombre-pezu, este entra a las cavidades de la hablante, se interna a través de la penetración vaginal en otro útero, que secunda al gran útero materno que simbolizaría el océano. Este giro es erótico en cuanto la mujer decide darle entrada a su matriz, sin embargo, ocurre como resultado a la espera del Shumpall.

“Diez son las noches en que sacudes la sal
la espuma blanca de tus líquidos yo bebo (...)
Diez son las noches
en que tú sudas la sal” (6).

En esta cita es clara la alusión a los encuentros sexuales entre la hablante y el hombre-shumpall, así como la imagen pornográfica que provoca el imaginar el semen del shumpall en la boca de la mujer. La práctica sexual toma un protagonismo excesivo en esta sección del poema, en tanto que lo erótico es

barrido por lo pornográfico, y el imaginario mapuche queda en segundo plano. La pornografía se apodera del discurso poético, desplaza a lo demás para vaciarse de significado y ser un espectáculo explícito del sexo carnal.

Como si apareciera otra voz en la poética, desde el lado derecho de la página surge una voz que dialoga con la de la hablante:

“De esta orilla, conozco los gritos.
Los desgarros de las aguas que se avientan desde el fondo
como si de un abrazo explotaran las vísceras
y el cuerpo se esparciera por el agua” (6).

Esta voz da testimonio del orgasmo en el mar, entre la hablante y el Shumpall. El mar se regurgita a sí mismo, explota, se esparce por el agua el cuerpo luego de la plenitud sexual. En este sentido, si se piensa en el mar como una madre, la imagen del orgasmo en el medio acuoso es cercana al incesto. El esparcimiento también hace referencia a la eyaculación. Lo interesante, además, es que la hablante pudo obtener un espacio en el medio acuoso, a través un desarrollo de su sexualidad, para acceder al mundo marino.

A continuación de esa experiencia sexual, comienza el enamoramiento por parte de la hablante:

“Observo mis orinas y estás tu
en esa sal que hace mi cuerpo y que bebemos.
Es de esta orilla que conozco los gritos,
tu canto de sireno.

Melodía por la cual cuatro veces cruzo el mar con mis ofrendas” (7).

Queda la hablante impregnada de Shumpall, física y psíquicamente. Esta cita enfatiza parte de la leyenda del Shumpall, a quien hay que entregarle ofrendas, las ofrendas de la doncella que éste se roba, y que posiblemente el hombre-pez responde con bondadosas pescas y con grandes recolecciones de mariscos. La hablante necesita obtener su favor, su sexo, y se ofrece a sí misma. He aquí un vuelco simbólico, dado que el sacrificio de la mujer implicaría la superioridad del

hombre-pezu con relación a ella, que es necesaria la humillación para obtener su atención. Es más, la poética enfatiza la posición machista del Shumpall:

“Yo te amo con ese coro de ninfas que te canta (...)

con ellas tú entras en mis aguas (...)

La voy amando por contener tus líquidos.

Lamiendo estoy a mi doble

tanteando el calor de la mano que le anduvo” (7).

La interpretación de este pasaje es bastante compleja, dado que establece dos puntos contradictorios entre sí. Primeramente, se deja en claro que el hombre-pezu no es monógamo, sin embargo, ella sólo piensa en él. También se enfatiza que el Shumpall tiene relaciones carnales con distintas mujeres, y que la hablante está absolutamente al tanto de la situación. El Shumpall es el “macho semental” que tiene muchas mujeres a su haber y es quien reina. Su posición es de privilegio, pese a su constante vínculo psíquico con la matriz que representa el océano. El giro simbólico está en la segunda parte de la cita, cuando se sugiere una relación lésbica con una de las ninfas que también suele amar el Shumpall, donde se encuentra en una relación de desdoblamiento, al tener en común amar al mismo hombre-pezu, es a través de esa relación lésbica que ella sigue buscándolo. Se podría decir en primera instancia que una relación sexual de tipo lésbica es uno de los signos más subversivos a la hora de desestabilizar el orden genérico-sexual tradicional, pero al intentar encontrar al hombre-pezu en el lesbianismo, esta supuesta subversión se anula a sí misma. Y esta experiencia pierde toda su potencialidad contestataria. El hombre y la búsqueda de su falo continúa siendo el centro de la psiquis femenina de la hablante.

La hablante luego indica:

“Si quedarse contigo para siempre

es que tú quedes dentro mío

entonces mezclado vas con mis aguas” (7).

Ella necesita al hombre dentro de sí en una penetración constante. Sumergiéndose en ella, en sus aguas. En este sentido ella sería un receptáculo

de la penetración, donde se sitúa ahora como objeto. Se condiciona la relación entre ambos: mujer y shumpall, a través del coito. La mezcla de aguas en términos de la actividad sexual claramente se vincula con el líquido que lubrica la vagina de una mujer en excitación, el líquido preseminal y el semen propiamente tal. El vínculo sexual tiene una significación trascendente para la hablante.

“Ya te digo que es contigo
que soy yo
que estás en mí” (8).

La hablante demuestra patentemente que él la ha marcado su paso por ella, que ya no hay nadie más, independiente él pueda tener otras mujeres. Ella se guarda sólo para él. El imaginario mapuche en esta poética no descarta la tradición machista latinoamericana, donde el hombre puede tener un comportamiento promiscuo, mientras que la mujer lo tiene prohibido.

En términos de la espera y la ausencia después del encuentro sexual primero:

“Ya son tres meses de oscuridad en el puerto.
He albergado oleajes dentro de los ojos (...).
Me he asomado a todos los océanos
gritando tu nombre.
He descendido en los líquidos
buscando la placenta de las olas
tu cuerpo perfumado de atravesar la muerte cuatro veces” (12).

El número tres aparece de dos maneras. Primeramente, en la estructura de la narración de la leyenda del “Shumpall”, dado que este aparece en la tercera ola, tal como lo explica Bernardo Colipán. En segundo lugar, su espera ha sido de tres meses. La figura trinitaria puede también hacer referencia a la condición fronteriza de la hablante, entre contener en sí misma a la etnia mapuche, en un contexto chileno, culturalmente españolizado.

La hablante anhela y llora por el amor que no la viene a buscar, y se

remite al número cuatro por segunda vez. Eran cuatro ofrendas que ella tenía que hacer para tener su atención, y son cuatro muertes atravesadas por el hombre-pezu. Las imágenes representadas tienen un nexo claro, al estar ella ofreciéndose a él, y este experimentando el orgasmo, *la petite mort*, la pequeña muerte. En su permanente ausencia, ha preguntado por él en todas partes. Se reafirma la idea de la mujer que espera al hombre sin saber cuándo este volverá. Una Penélope del mar. La sujeto hablante se encuentra en una posición de dependencia del hombre-pezu, por lo que su metamorfosis a ser marino la dejó sin autonomía, lo que trajo consigo la constante búsqueda por él, para completarse.

La aclaración con respecto al carácter de este tercer oleaje traen un horizonte de expectativas específico: hablante y Shumpall estarían juntos, en el lecho del océano, disfrutando uno del otro. Esto se cumple, dado que en primera instancia, el Shumpall ya ha llegado a un lugar donde es posible percibir su presencia.

“Desde el fondo del mar
estás llamando” (15).

Es ella quien debe ir hacia él. Es ella quien desciende a encontrarlo, en la dinámica de que la mujer se somete al hombre y lo sigue donde sea este vaya, y lo espera lo necesario. La espera significa que la mujer es un ente pasivo. Como consecuencia, el principio de la búsqueda por parte de la mujer, que va a tomar aquello que desea, queda nulo.

“Llevo mucho tiempo en este vórtice
y la flor que guardo está sin pétalos” (16).

Un vórtice supone caos, catástrofe y la espera ha hecho que su ser se encuentre desgastado. De la misma manera, hablar de una “flor” podría referirse a su sexualidad, la cual ha estado sin actividad desde que el Shumpall desapareció al final de la primera ola, o la referencia cliché al amor como una flor.

Esto tiene una respuesta dentro de la misma poética, que un poco más adelante dice:

“Cuando miro las orillas de otras playas
que dentro de mí hacen su ruido
Las anulo si me muerdes los tobillos
y me mojas” (16).

Otras playas, otros hombres, otras sensaciones, sin embargo, la presencia del Shumpall y su excitación por él alejan todo tipo de tentación hacia cualquier otro sujeto. La hablante se encuentra absolutamente encaprichada con el Shumpall, quien sólo con seducirla tiene poder absoluto sobre ella, al punto de que ella no puede verse con ningún otro.

“Esta canción que contigo aprendí sobre las rocas
yo no he podido dejar de cantarla
yo la tengo metida en la cabeza (...)
Yo quiero que mi flor sea tu reino
Yo quiero que mi flor sea tu reino” (16).

El Shumpall le ha enseñado a amar, y está inmersa en un estado de enamoramiento. No puede dejar de pensar en él ni en todo lo vivido. Voluntariamente, a través de la enunciación desde un “yo”, vuelve a ser sujeto y se entrega a él. Que su cuerpo sea donde habite el hombre-pez. El hecho de repetir el verso también indica una voluntad de sometimiento y de entrega al Shumpall. Si el hombre-pez reina, necesariamente la hablante estaría en una posición de subyugación a él. Aquella imagen se refuerza en el siguiente pasaje de la poética:

“Dime una palabra que no sea una ola
tantas velas consumidas en espejo
que sólo me devuelven un cuerpo arrodillado
frente al tuyo
estoy cayendo en ti como suicida”(17).

Ella desea entregarse a él por completo, en un gesto de romance y amor. Sin embargo, la relación es asimétrica en términos de poder, dado que para que esta exista, la hablante debe ceder todo lo que posee, inclusive su voluntad,

puesto que el Shumpall reinaría sobre ella, y ella se constituye en el reino donde el hombre-peze tiene plena libertad para enseñorear. En esta cita también es posible identificar que la espera afectó a la hablante, y las olas parecen vacías, carentes de significado sin el hombre. Sin embargo, la imagen de sometimiento y humillación máxima, el arrodillarse, está presente nuevamente. La hablante se encuentra a merced de la voluntad del hombre-peze. Se ha hecho objeto para él. Rechazó su condición de sujeto para arrodillarse ante él.

La sexualidad, entonces, llena los espacios vacíos de la otrora sujeto:

“A montarte y a llenarme de espuma la boca

la boca

la boca

que se atora de tu nombre (17).

La pornografía se encuentra frente a nuestras narices, al ver la imagen de la relación sexual, el encuentro entre la hablante y el Shumpall, y las maneras por las cuales ella lo complace sexualmente. El sexo oral y el semen en su boca aparte de ser claramente pornográficos en cuanto a imagen, son simbólicamente obscenos porque muestran su absoluta entrega al Shumpall, la centralización en él. Esta imagen es obscena desde una perspectiva feminista, puesto que una mujer siendo objeto toma el semen del hombre en un acto de sumisión, más que de sexualidad consensuada, tomando en cuenta además el acto de arrodillamiento previamente expuesto en la poética, son distintas instancias de sometimiento al falo.

La poética insiste en estos puntos, repetidamente:

“No salgas de mí—te digo—

déjame la arena en ese fondo

desde ahora te llamarás océano” (17).

La hablante está sumida en la penetración, y es en la cúspide del placer donde

ella dota al hombre-pezu del poder absoluto sobre el mundo marino, al llamarlo océano, despoja el significado matriarcal del medio acuoso, lo adscribe ahora al falo. Y la sexualidad se instala como el centro en la relación amo-esclavo entre el shumpall y la hablante:

“Atorarme de sal es mi deseo.

Llenarme de la espuma y del aceite marino

que te envuelve” (18).

El tono de la poética cambia desde lo pornográfico a lo erótico, a través de un uso del lenguaje ligado al imaginario marino, y al propio de la leyenda del Shumpall.

La primera parte del tercer oleaje supone una terminación que es manifiesta así:

“El final,

el final,

el final

es un beso interminablemente frío,

en el cual perdemos el sentido,

los sentidos

la sensación del cuerpo que se acaba” (18).

Lo más interesante con respecto a esta cita es que denota que se terminan los límites entre un sujeto y otro, que la performatividad del cuerpo queda obsoleta, donde ambos se pierden en el otro, lo que increíblemente rescata a la hablante de su posición de objeto, y despoja al Shumpall de lo que lo hace sujeto dominante. Claramente ese momento fue el del orgasmo, donde ambos quedan fuera de sí, a través del otro. La belleza simbólica de este pasaje realza la calidad poética de Roxana Miranda Rupailaf y además demuestra su conocimiento en términos teóricos, dado que redime a la hablante-objeto, y somete al Shumpall-sujeto. Es en lo indecible e inexplicable del clímax sexual donde no hay uno más importante que el otro, ni tampoco tienen un rol definido.

Ella vuelve a tener una voz propia, ligada a su relación con el Shumpall,

claro, pero una voz donde lo interpela directamente:

“No

yo no puedo dejar de amar

si estás dentro mío” (19).

El amor de la hablante está sujeto a la penetración por parte del Shumpall, e insiste en este punto:

“Vas a matarme

de plenitud y agua

de un atoro blanco de cuerpo que me metes (...)

Vas a matarme de tus líquidos

temblores de la sangre” (19).

El énfasis en la penetración es evidente, es en el orgasmo, en aquella “pequeña muerte” que nuevamente es mencionada, con la diferencia que no es él solamente quien la disfruta, sino también ella en la realización orgásmica; la muerte por penetración y eyaculación en su interior. En este pasaje nuevamente la hablante sume un rol de receptáculo, sin embargo, la importancia del placer en ambos hace que la sumisión de la hablante esté condicionada a amar y sentir un orgasmo, no es meramente una mujer al servicio del placer del hombre, como era posible identificar en la imagen obscena de ella en el acto de sexo oral previamente estudiado.

3. Una aproximación a los textos desde la perspectiva postmoderna de Fredric Jameson.

El teórico norteamericano Fredric Jameson, en *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, resume los grandes argumentos que justifican la existencia del postmodernismo. Primeramente, con el desarrollo del capitalismo de corporaciones se termina por sepultar cualquier posibilidad de individualidad, de la misma forma se cuestiona si alguna vez existió aquello denominado 'sujeto autónomo' (6). Este punto es de gran relevancia, dado que aquel es un cuestionamiento que se topa con el reclamo femenino por la autonomía. Esto significa que los alcances del capitalismo, en términos de una superestructura, subyugan todo lo demás, incluyendo al sujeto masculino, relegando de manera doble a la mujer, en casi completa negación simbólica.

El arte postmoderno, en palabras de Jameson “is going to be about art itself in a new kind of way; even more, it means that one of its essential messages will involve the necessary failure of art and the aesthetic, the failure of the new, the imprisonment in the past” (7)⁵⁴. Este postulado genera ciertas suspicacias con respecto a los textos analizados en el presente estudio. En términos de la poética de Alejandra del Río, “Yo Cactus”, el fracaso no se ve en el arte propiamente tal, ya que es a través de este que la hablante del poema logra instalar una autonomía en su cuerpo y su sexualidad mediante la masturbación y el lesbianismo. Sin embargo, el gran fracaso está en el lenguaje, y este sí obedece a presupuestos históricos, contextuales y de orden económico. Es la nomenclatura, la semántica, la abyección estructural de lo femenino por parte del lenguaje lo que fracasa. En este sentido, no es que fracase lo nuevo, sino que a través de la presión a lo tradicional se da un giro

54

□ “será el arte en sí mismo en una forma nueva; es más, significa que uno de sus mensajes esenciales comprenderá el necesario fracaso del arte y de la estética, el fracaso de lo nuevo y del aprisionamiento del pasado” (mi traducción).

importante, y a través del mismo lenguaje se logra expresar aquello que ha estado silenciado.

Existe una salvedad que debe ser clarificada y reiterada. El teórico estadounidense postula sus reflexiones durante los ochenta y los noventa, tomando en cuenta observaciones de lo que venía ocurriendo durante todo el siglo veinte en un contexto como el de Estados Unidos y Europa, por lo que tomar el pensamiento de Jameson como un aparato teórico para ser implementado directamente sería caer en un error. Hay muchos aspectos de su teoría que vale la pena comentar a fin de profundizar el presente análisis, pero siempre con la distancia del tiempo en que Jameson hizo sus observaciones, puesto que en ese preciso momento Chile estaba en dictadura, y el sistema neoliberal de orden capitalista estaba siendo impuesto de manera forzosa. Es más, durante los primeros gobiernos de 'transición a la democracia' posteriores a la dictadura de Pinochet aún no se constataban las consecuencias de este sistema, las que se encuentran patentes el día de hoy en diversas áreas. En este sentido, el capitalismo tardío o avanzado al que se refiere el teórico tiene su apogeo el día de hoy en la realidad chilena, y es la literatura actual la que da más fe del fracaso de un arte gobernado por el mercado.

La poética de Alejandra del Río en "Yo Cactus" (1994) es parte de la 'transición', es decir, de la época en que aún no se sentían los grandes efectos del neoliberalismo. La poesía de Del Río en este trabajo tiene más vínculos con el tono contestatario y de denuncia que caracterizó a la obra de los '80, centrada en interpelar a la dictadura, la que se constituyó como un frente artístico muy importante.

La hablante de "Yo Cactus" denuncia y reclama contra el lenguaje, las palabras y la imposibilidad de expresarse, para finalmente sobrepasar esas vallas y proponer una vía alternativa a los supuestos tradicionales, dejando entrever que es necesario hacer que la figura del falo desaparezca por completo para recién articularse. Si bien esta poética se aísla de un contexto, es un texto centrado en la individualidad de la subjetividad femenina que lucha, le abre un

espacio a ella, por lo que la poética de Del Río se encuentra más cercana a la tradición modernista que a la práctica de lo postmoderno. Es por esta razón que en su obra se cumple el fracaso del lenguaje, pero no el del arte, el cual es posible de dar cuenta en un contexto postmoderno propiamente tal.

Las obras de Paula Ilabaca (2009) y Roxana Miranda Rupailaf (2011) respectivamente se encuentran sumidas en un contexto en el cual el capitalismo ha sido plenamente instalado, y sus devastadoras consecuencias son tangibles. Si bien durante la transición, el modelo económico recién estaba siendo puesto en marcha, es posterior al año 2000 que se comprenden y se perciben los resultados de la imposición del neoliberalismo. Estas percepciones, en efecto, se encuentran explicadas en los textos de Fredric Jameson, sean *Postmodernism* (1991) o *The Cultural Turn* (1998).

Una de las grandes características del postmodernismo, para el teórico norteamericano, es el afán de escapar de la realidad, y el arte se hace cargo de esa necesidad, al frustrarse dado que no logra superar su situación de subordinación al orden capitalista. Según el teórico, en *The Cultural Turn*, “what is essential is that the culture-ideology in question articulates the world in the most useful way functionally” (46)⁵⁵. En conclusión, los grandes discurso dominantes tienen influencia en la cultura, y generan una visión del mundo de una manera que les favorezca, es decir, que no atente contra el propio modelo. En este sentido, la falta de contexto y vínculos con el entorno material/social logra articular trabajos que no atacan al capitalismo. Asimismo, en la espectacularidad de sus manifestaciones interpelan a otros discursos, mas el sistema económico-social imperante permanece impertérrito.

El caso más claro de lo expuesto previamente es el poema *La perla suelta* de Paula Ilabaca, puesto que esta poética eleva la figura de una mujer en crisis,

55

□ “lo que es esencial es que la cultura-ideología en cuestión articule el mundo de la manera más útil desde una perspectiva funcional” (mi traducción).

la que se vuelve objeto a través de la penetración y la sodomización. Si bien el texto aparenta interpelar al discurso falocéntrico, falla en esto y lo ensalza, pero desde una perspectiva extra-textual esa misma alabanza al pene y el sometimiento de la mujer crean suspicacias, particularmente al momento de la recepción del texto.

El texto de Ilabaca utiliza técnicas exploradas en la teoría postmoderna como medio para conectar las diferentes secciones, a modo de hilar el poema, y de la misma forma adelantar el contenido de la sección que precede. El punto de partida es comprender el término pastiche, acuñado por Fredrick Jameson en su libro *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991). Sin embargo, hay en su teoría otros conceptos atinentes a la presente investigación, tales son: collage y simulacro. El pastiche, en *Postmodernism* se instala como una práctica necesaria dada la desaparición del sujeto individual, el cual ha sido aniquilado, gracias a los procesos que han tomado lugar en la sociedad del capitalismo avanzado, lo cual en el arte ha tenido como consecuencia “the increasing unavailability of the personal *style* (...) by a linguistic fragmentation of social life itself to the point where the norm itself is eclipsed: reduced to neutral an reified media speech” (65)⁵⁶. Lo que Jameson explica en estos pasajes es la falta de norma y la intromisión del discurso de los medios de comunicación en el estilo de los nuevos escritos.

Este fenómeno es claro en el caso de *La perla suelta*, dado que el texto va hilado a través de citas de canciones que remiten, semánticamente, al poema, pero que a nivel de signos dirigen el significado a otros temas y contextos, por ejemplo, al usar la canción “Duel” (“Duelo”), un éxito del año 1985. En palabras de Jameson, esta práctica es pastiche, dado que “is the

56

□ “la creciente falta del *estilo* personal(...) por una fragmentación lingüística de la vida social misma al punto donde la norma misma es eclipsada: reducida a un discurso mediático neutral y concreto” (mi traducción).

imitation of a peculiar mask (...) blank parody, a statue with blind eyeballs” (65)⁵⁷. Finalmente, se cumple el propósito de esta práctica, estar en sí misma siendo un vacío, dado que las canciones en sí, no tienen relación alguna con el poema, y tan sólo las citas que aparecen como antecedente a cada sección se instalan como advertencias bastante obvias de lo que viene.

Un aspecto importante en la teorización del pastiche como práctica tiene que ver con lo azaroso que es, en palabras del norteamericano, “it becomes difficult enough to see how the cultural productions of such a subject could result in anything but 'heaps of fragments' and in a practice of the randomly heterogenous and fragmentary and the aleatory” (71)⁵⁸. Claramente, en este caso habría que tomar una decisión, si lo libre en la asociación postmoderna es una característica necesaria para constituir pastiche, o si existe la posibilidad de encontrar intentos de pastiche que en sí mismos no logren lo aleatorio. El texto de Ihaba está articulado de manera muy racional y estructurada, por lo que concluir que su uso del pastiche corresponde a la teorización postmoderna sería un error. Sería posible, entonces, dar una nueva lectura a las prácticas postmodernas, y tal vez sólo sugerir lo aleatorio a sí mismas, puesto que sin acudir a términos como “esquizofrenia”, no se podría justificar la necesidad de este componente.

La relación nula entre las canciones citadas en el poema y el mismo, pueden caer en la categoría de collage, dado que “[they] tend to fall apart into random and inert passivity, into a set of elements which entertain purely external separations from one another” (Jameson, 75)⁵⁹. Si esto fuese así, la reflexión en

57

□ “es la imitación de una máscara peculiar (...) parodia vacía, una estatua con los ojos ciegos” (mi traducción)

58

□ “se vuelve lo suficientemente difícil visualizar cómo las prácticas culturales de un sujeto tal puedan resultar en algo que no sean 'un montón de fragmentos' y en una práctica de lo heterogéneo azaroso y lo fragmentario y lo aleatorio” (mi traducción).

59

torno a la estética de dicha práctica queda en duda, puesto que sólo se encuentran separadas, y el factor de “diferencia”, del cual habla Jameson con respecto al collage no se cumpliría. Por el contrario, en el apartado “The Hysterical Sublime” (“Lo sublime histérico”), Fredric Jameson se refiere al simulacro, el cual claramente tiene cabida en el discurso poético de *La perla suelta*. Particularmente, porque dicho simulacro corresponde a “the ultimate fetishization of the human body (. . .) what I have already called the simulacrum, whose peculiar function lies in (. . .) the *derealization* of the whole surrounding world of everyday reality” (76)⁶⁰. En este sentido, el escrito de Ilabaca se instala bajo el simulacro desde un comienzo: “En un territorio básico, en una cama, en un colchón naranja, ella sueña con yeguas blancas que lamen y buscan dónde parir” (15). El mundo circundante queda anulado, reducido al mínimo en el espacio minúsculo del departamento, el lugar donde habita la hablante, y desde donde se articula. Ajena a toda exterioridad.

El individualismo y el egocentrismo del texto también se establecen en la lógica del simulacro, a fin de, en palabras de Jameson, “replicate the logic of late capitalism; it reinforces and intensifies it” (85)⁶¹. La lógica del capitalismo se ve de manera clara en este texto, al analizar la figura de la hablante, una mujer encerrada en sí misma, víctima de su propio deseo y ciega en cuanto a sí misma como sujeto. El sujeto que no es capaz de articularse, sino depende de la superestructura falocéntrica que finalmente la ordena, la vuelve al orden al llevar a la perla suelta a su lugar: al collar. Es el hombre quien se establece como el gestor y el articulador del sujeto femenino en este poema, por lo que la noción

□ “tienden a caer en lo una pasividad azarosa e inerte, dentro de un grupo de elementos que sólo convienen separaciones puramente externas entre unos y otros” (mi traducción).

60

□ “la máxima fetichización del cuerpo humano (...) lo que ya he denominado el simulacro, cuya función peculiar recae en (...) la *desrealización* de todo el mundo circundante de la realidad cotidiana” (mi traducción).

61

□ “replicar la lógica del capitalismo avanzado; la refuerza e intensifica” (mi traducción).

de orden estructural se refuerza, y de esa forma el simulacro vuelve a tener la acepción que da Jameson. En un inicio nos invita a conocer un imaginario alienado que finalmente es llevado hacia un centro falocéntrico.

En el caso de las letras en inglés, la relación entre la cita musical y la sección del poema que precede es clara, por lo tanto, no podríamos hablar de un pastiche bien logrado en el texto de Ilabaca, puesto que se presupone un elemento azaroso en la relación entre las partes. Sin embargo, vale la pena conocer por qué:

La primera sección de *La perla suelta* se titula *¿Era yo? ¿Esa era yo?*, y la cita musical correspondiente era parte de la lírica de la canción “Feed Me”, del compositor británico Tricky, del álbum *Maxinquaye* del año 1995, una de sus producciones más exitosas:

“Feed me when I'm hungry

Drink me till I'm dry...

No one's free from love for one master”⁶²

El cuestionamiento con el que parte su texto, da luces acerca de un pasado en el cual la hablante no se reconocía a sí misma. Si a eso se suma que la cita de Tricky indica que existe un sujeto dominado por un “amo” (master), que recibe comida y bebida de él, evidentemente se anticipa que la hablante se encontraba en una relación amorosa con un sujeto que la tenía sometida. En las primeras líneas del escrito, declara: “Pero al despertarse, piensa en él, en su amo, en un brusco querer que permanezca” (15). La poética, sin embargo, trata demostrar que existe una dinámica sexual de amo y esclavo; más que amor, eros, la relación entre ambas figuras es a través del sexo. En este sentido, el énfasis en el coito da a la poética una estética ligada a la pornografía.

La siguiente sección del poema se titula: “Primera persona singular o la

62

□ “Aliméntame cuando tenga hambre
Béeme hastasta dejarme seca
Nadie está libre del amor a un amo” (mi traducción)

configuración la voz de la suelta”. Desde el punto de vista de la teoría de la recepción, es evidente que el horizonte de expectativas con respecto a este apartado tiene que ver con la articulación del “yo” de la hablante. A esto se suma la cita de “Duel”, un éxito de la banda alemana Propaganda, incluida en el disco *A Secret Wish* del año 1985:

“The first cut won't hurt at all
the second only makes you wonder
the third will have you on your knees
You start bleeding I start screaming”⁶³

Una vez más, la cita musical anticipa la poética a desarrollarse posteriormente. Dado que la canción habla de cortes y sangramiento, queda de manifiesto que la primera persona singular se realiza a sí misma a través del dolor y los gritos, y continúa el énfasis en el coito, al decir: “Me veo a mí misma en el polvo del baño, el polvo de la pieza y el polvo que me gustaría en el sillón. Esta casa está llena de desidia” (23). La primera persona singular, el yo de la hablante se articula desde el sexo, desde la penetración.

La sección “Ya que venga otra cosa” contiene la cita de “The Killing Moon” de Echo & The Bunnymen, del álbum homónimo lanzado el año 1984, una de sus canciones más conocidas:

“Fate
Up against your will
Through the thick and thin
He will wait until
You give yourself to him”⁶⁴

63

□ “El primer corte no dolerá nada
El segundo te hace preguntarte
El tercero te tendrá de rodillas
Tú comienzas a sangrar y yo a gritar” (mi traducción).

64

□ “El destino
Alzado contra tu voluntad

Ambos, el título de la sección, más la cita de Echo & The Bunnymen indican que habrá algún cambio, dado que se espera que ocurra algo más. Aquello “otro” que ocurre posterior a estas señales es la aparición de un nuevo actor, llamado el rey. Siendo que anteriormente la hablante se articulaba a través del coito con un “amo”; este es reemplazado por la figura del “rey”, por lo que la dinámica amo-esclavo; rey-súbdito se mantiene en el imaginario. El destino, mencionado en la cita de “The Killing Moon” (1984), se mantiene y se cumple la profecía de que ella se entregaría a alguno, en este caso al nuevo penetrador: el rey.

Posterior a la aparición del rey, el texto vuelve a cortarse, y la sección siguiente se titula “Y la perla tomó todos esos polvos viejos y a la basura los tiró”. La canción que precede a esta parte del poema se llama “Grey Gardens”, escrita, compuesta y cantada por el cantante norteamericano Rufus Wainwright y que se encuentra en su disco del año 2001 titulado *Poses*. Wainwright se vio inspirado en un documental de 1975 del mismo nombre para escribirla. Además, en la letra de la canción apela a un Tazio, que hace referencia al protagonista de la novela *Muerte en Venecia* de Thomas Mann (1912), y que además indica una relación homoerótica entre el hablante y al sujeto a quien apela. Todas estas referencias no tienen ninguna relación con la poética de Ilabaca, sin embargo, sirven para ejemplificar el uso del pastiche en su texto y que, tal como lo teoriza Fredric Jameson (1991), carece de contenido y es supuestamente azaroso, en este caso aquello se cumpliría, pero de manera casual.

El pastiche presente en el uso de la lírica de Rufus Wainwright fue sin intención, y obviamente al tener todos los antecedentes previamente mencionados claros, hubiese sido interesante ver un uso consciente de la herramienta postmoderna. La cita de Wainwright dice:

A través de lo grueso y lo delgado
Te esperará
Hasta que te entregues a él por completo” (mi traducción).

“Honey won't you hold me tight / get me through grey gardens tonight”⁶⁵

La hablante anticipa acerca de un olvido, y una posible disociación entre el sexo y el sujeto. Necesita moverse, salir del entuerto en que se encuentra, y como dice la cita de “Grey Gardens”, ir por los jardines, ver un nuevo paisaje. La hablante declara: “Ya verán cuando esto se me pase, dice la perla mientras se arregla en secreto, en un ritual repetido, malvado, interno. O en todas esas pajas que se pega sola” (54). Se advierte en un inicio, que el uso de la masturbación sustituye la penetración de los sujetos que la dominan, ya sea el amo o el rey. Dejó atrás esos “polvos”, no obstante lo que venía era nuevamente caer al círculo vicioso de la dominación masculina. La poética nos muestra un nuevo actor: el joyero.

La última sección del poema de Ilabaca se titula: “Y mientras tanto lo hacían una y otra vez”, nuevamente evidenciando la centralidad de la actividad sexual explícita al momento de que se articule a la hablante. La canción que antecede la sección se titula “Lounge” (1998), del álbum *Breath from Another Year* y es interpretada por la canadiense Esthero:

“Sweet caress and tender mouth
Kissed her breast, and then he found
Forty days and forty nights, before this day...
Said that she would always be the man, until she found herself
You can't stop her now”⁶⁶

Si se une el título de la sección más la cita musical, es posible determinar que el realizar el acto sexual era lo necesario para que ella se encontrase a sí misma.

65

□ “Amor tómame fuerte
Llévame por jardines grises esta noche”

66

□ “Dulce beso y boca tierna
Besaron su pecho, y luego él descubrió
Cuarenta días y cuarenta noches, antes de ese día...
Dijo que ella siempre sería el hombre, hasta que se encontró a sí misma
No puedes detenerla ahora” (mi traducción)

En la canción de Esthero: “decir que ella siempre sería el hombre, hasta que se encontró a sí misma” habla de un término, de un círculo completo. Sin embargo queda claro que esto no se realiza de la forma en que se plantea en la canción. Queda demostrado que a través de la poética—tomando en cuenta además estas citas musicales—se instala y establece la figura de la mujer como aquella que necesita de la penetración para configurarse como sujeto.

A fin de concluir el comentario general de la obra de Ilabaca y la importancia de comentar el uso de citas musicales, cabe mencionar que dado que estas se encuentran en lengua inglesa y sin traducción, se asume que quien lea la obra es letrado en esta lengua y podrá encontrar la relación entre la cita y el texto. Asumir esto confirma que la audiencia del texto de Ilabaca sería una que está constituida por hombres y mujeres que tienen un alto grado de educación, en comparación con el chileno promedio. Para Jameson en el apartado “The Place of Cultural Production”⁶⁷ en *The Cultural Turn*, esta audiencia no es cualquiera, sino que forma parte de “a whole new class fraction (...) labelled as a new petty bourgeoisie, a professional-managerial class, or more succinctly the 'yuppies'” (45)⁶⁸. En vista de este hecho, la cultura está disponible para una clase social aspiracional, con poder económico, pero con un afán poco profundo con respecto al arte. De esta manera, el capitalismo encapsula el arte y lo sitúa en vacío de significado, fuera además del alcance del resto de la sociedad. He ahí otra prueba del fracaso del arte en el contexto del postmodernismo. El arte no sería más que una moda, un discurso que no prevalece, un permanente simulacro de significación.

En relación a *Shumpall* (2011) de Roxana Miranda Rupailaf, hay un principio del postmodernismo necesario a desarrollar. De acuerdo a las

67

□ “El lugar de la producción cultural” (mi traducción)

68

□ “una nueva fracción de clase (...) denominada como la nueva burguesía superficial, una clase profesional-gerencial, o de manera más sucinta los 'yuppies'.

reflexiones de Fredric Jameson en *The Cultural Turn*, mientras cuestiona el vínculo entre 'el fin del arte' y 'el fin de la historia' ('End of Art' or 'End of History?') menciona un punto de gran importancia: “economics has come to overlap with culture: that everything, including commodity production and high and speculative finance, has become cultural; and culture has equally become profoundly economic or commodity oriented” (73)⁶⁹. Claramente, Jameson sospecha de la totalidad del sistema capitalista y cómo este ha desterrado por completo al arte por el arte. Además se hace hincapié en cómo la cultura se ha vuelto un bien de mercado, intercambiable como cualquier otro producto. En consecuencia, las producciones artísticas caen en el círculo de la producción capitalista, cuyo fin siempre ha sido y será la plusvalía, el lucro.

En el contexto previamente descrito pareciera difícil instalar una obra poética mapuche. Roxana Miranda Rupailaf desarrolla su poética instando al lector a conocer una leyenda mapuche, desconocida para una mayoría aplastante de la población de Chile. Sin embargo, más allá de los oleajes que en sus vaivenes nos cuentan la historia de la hablante con el hombre-pepe, existe un creciente interés por aquello conocido como lo 'étnico'. La misma clase aspiracional que es quien accede a la cultura ha mostrado interés y ha ayudado a desarrollar instancias en las cuales las voces subalternas indígenas tengan cabida. Cabe señalar que este hecho no es sinónimo que el texto no tenga significación en sí mismo, sino que el mercado que lo forman los consumidores de la cultura han generado oportunidades para que escritos de la llamada etno-poesía⁷⁰ estén disponibles en librerías.

69

□ “la economía ha logrado superponerse a la cultura: que todo, incluyendo la producción de mercancía y la alta y especulativa esfera financiera se han vuelto culturales; y la cultura se ha igualmente convertido en algo profundamente económico u orientado a la mercancía” (mi traducción).

70

□ Término desarrollado por el estudioso Hugo Carrasco en su texto “Discursos y metadiscursos mapuches” del año 2008.

El sujeto, la hablante de la poética, también pasa por procesos que pueden ser analizados desde la perspectiva postmoderna. Guardando diferencias con los análisis del texto en términos feministas y psicoanalíticos, la característica fronteriza y fragmentada del texto (en oleajes) lo hace inabarcable y heterogéneo. El Shumpall pertenece al imaginario mapuche, de los mapuche de las cercanías de Temuco, como logró descubrir el etnólogo Helmut Schindler, en su búsqueda por los orígenes de la leyenda. Mas este hombre-pezu no trasciende a la realidad chilena, si no es a través de este poema la figura del Shumpall no logra llegar a la cultura hegemónica.

Bernardo Colipán se pregunta qué hay después de la tercera ola. Es difícil de responder. La complejidad de la poética y de su imaginario indígena en mixtura con las culturas europeas y chilenas la dejan en suspensión. Pese a que existe un hilo conductor en el 'relato' que se desarrolla, la poética está suspendida en el vacío de la heterogeneidad, que es todo y es nada al mismo tiempo. Por lo tanto, la hablante como sujeto se encuentra en la situación de tensión constante, donde no puede trascender al texto, puesto que no lograría encontrar un lugar donde situarse. Es posible que la ceguera auto-inflingida sea una imagen de esta imposibilidad de trascender, tomando en cuenta los factores que afectan la identidad de la hablante, la encrucijada étnica en que vive.

La globalización y el afán de universalidad que trajo consigo la revolución tecnológica del último siglo—centrando la atención en el desarrollo de computadoras e internet—han terminado por generar un interés en lo 'único' o lo diferente y lo transforman en *mainstream*. Así también ha hecho de figuras importantes como Ernesto “Ché” Guevara, por ejemplo, la imagen de una camiseta, sin trascender a lo que él significó en el contexto de la historia de la Revolución Cubana, entre otras cosas. El “Ché” está muy presente en las imágenes icónicas de la sociedad actual, pero completamente vaciado de significado. En este marco, el texto de Miranda Rupailaf prevalecerá como es, un texto mapuche fronterizo, pero eminentemente mapuche, pese a estar escrito en español. Es bastante difícil que llegue a una banalización, tan característica de la

superficialidad cultural de los tiempos actuales. La misma razón que no permite que la hablante, la sujeto, no pueda escapar del texto, es la que protege la poética de *Shumpall* de cualquier trivialización. Es decir, el significado de la poética se mantendrá intacto, dentro del caos propio de su existencia heterogénea, puesto que al ser inabarcable no puede reducirse a una mera imagen.

Conclusiones

Las tres poéticas analizadas ponen de relieve importantes puntos, los que confirman las conclusiones del presente estudio. En primera instancia, confirman y reafirman el planteamiento de las teóricas feministas francesas y latinoamericanas, en cuanto a la necesidad y posibilidad de expresar y representar de manera independiente “lo femenino” a través del erotismo. En segundo lugar, se desprende que el rol de lo explícito en lo pornográfico ahonda en una visión pasiva y tradicional de la mujer, lo que permite tener una reflexión opuesta en la recepción de dicha pornografía. Finalmente, insistir en la relevancia de una lectura postmoderna de las poéticas, puesto que acusan la imposición forzosa del modelo neoliberal y sus efectos en la escritura poética de mujeres, desde los '90 hasta la actualidad.

En la reflexión en torno al erotismo queda de manifiesto que este trae a la luz aquello que se esconde, y dado que históricamente la mujer ha sido excluida de la categoría de sujeto, se concluye que en el discurso poético es posible sugerir una muestra de lo oculto a través del erotismo. En consecuencia, lo erótico es un componente fundamental a la hora de intentar subvertir el paradigma tradicional falocéntrico. Lo erótico es eminentemente femenino, es propio de la mujer y necesario en su escritura para generar discurso autónomo.

Siguiendo con lo anterior, *El Yo Cactus* de Alejandra Del Río se enmarca en una poesía erótica con tintes de denuncia. La poética de Del Río se apropia del silencio que la oprime y logra exitosamente sobrepasar la barrera del lenguaje para acusarlo: el lenguaje está manejado por ciertos discursos que excluyen a la mujer y hacen muy difícil su articulación como sujeto en una poética. Pese a que se entiende que a través de la literatura se hace posible la configuración de escenarios que no lo son en la vida común, es que las mujeres poetas lidian con el uso del lenguaje que, más que un arma para interpelar a los signos falocéntricos, se convierte en su propio enemigo que derrotar. Del Río verbaliza la problemática de la propia verbalización y rebasa la limitante,

proponiendo cierta autonomía a nivel simbólico. La propuesta de Del Río, en su denuncia, no es nueva, por lo que en ella se insiste en la abyección de la mujer en el ámbito de la representación. Siguen mediando formas de representación masculinas. El paso lógico a seguir es lidiar con ellas hasta destruirlas e ir en pos de representaciones que tengan, en un inicio, cierta flexibilidad, y para ello el discurso de la denuncia en lo erótico propone una vía de escape.

La propuesta poética de Alejandra Del Río sostiene tres puntos: establecer un punto de partida desde el no-espacio, acusando al lenguaje; en segundo lugar, instalando la cuestión de una mujeridad⁷¹ propia, ajena a los preceptos culturales morales que dicta la tradición, es decir, saliéndose del molde, reventando el receptáculo de lo femenino; y finalmente, configurar una posibilidad sin falo, en el lesbianismo y en la actividad masturbatoria, lo cual compromete una subversión completa frente a lo establecido. Desde un punto de vista simbólico, la mujer que no desea al falo tiene infinitas posibilidades de articularse autónomamente, por lo que pareciese que el paso a seguir, desde Del Río, es atreverse a comprender la denuncia y proponer.

En el caso de *La perla suelta* de Paula Ilabaca opera la dinámica del intento y fracaso. El sujeto femenino en su poética intenta fallidamente articularse, y termina siendo un objeto de exhibición, en el marco de una escritura pornográfica que apela a la penetración como la única forma a través de la cual la mujer puede llegar a tener conocimiento de sí misma, y localizarse en el marco de una sexualidad heteronormativa. La poética establece una visión de la mujer como sujeto que deviene en objeto, que se somete a la penetración formadora de sujetos masculinos dominantes, como lo son los tres que penetran a la Perla/Suelta: el Amo, el Rey y el Joyero. La obviedad en el rol de ellos con respecto a la figura de la mujer en crisis y en desdoblamiento muestra que en Ilabaca la mujer no tiene control de sí misma, pese a aparentar o simular hacerlo

71

□ Recordar que dicho término es la traducción del concepto “womanhood” en inglés.

en un principio. El momento del clímax del fracaso es cuando el Joyero penetra analmente a la hablante, y en el orgasmo de ambos se configura la mujer. Es en el sexo animal, básico, donde ella es sodomizada-modelada, armada por el falo. Esta penetración anal es la imagen última de la dominación masculina.

La poética de Ilabaca no deja un espacio para especular acerca algún tipo de emancipación femenina, puesto que la necesidad de la penetración anula toda posibilidad de cuestionamientos al orden tradicional; algo que, en efecto, ocurre en la poética de Del Río en la sexualidad material a través de la masturbación y el lesbianismo. El sujeto femenino en *La perla* se desintegra por completo, y sólo queda la imagen de una perla siendo exhibida en un collar. La mujer como una joya es el claro signo del re-establecimiento de los roles normados de los sexos, donde queda visiblemente estipulado cuáles son los cuerpos que importan. La mujer que en un inicio intenta comprender y superar la crisis del sujeto en su propio ser termina convertida en un mero ornamento, ese es el gran fracaso de la mujer en esta poética.

En el caso de la poética de Roxana Miranda Rupailaf a primera vista se comprende que *Shumpall* es, sobre todas las cosas, un poema de auto-identificación femenina. La historia de amor que trata el poema se encuentra en contacto permanente con la voluntad de la hablante, en su intento por vivir y adentrarse al mundo del Shumpall. Es decir, es la hablante quien desea “penetrar” el mundo del Otro. Esta primera instancia de mujer “penetrando” el mundo marino desde donde proviene el hombre pez es un signo de la inversión de valores. Sin embargo, esta no queda más que como un intento, puesto que no logra hacerlo, sino que el rol pasivo de la mujer, en la espera, es lo que caracteriza las siguientes secciones del poema.

La hablante, mientras espera el acercamiento del shumpall en la orilla, es quien se presta para compartir su lecho con otras amantes del hombre-peze. El lesbianismo presente en la poética no tiene otro fin más que acercarse a quién la mujer busca, que es el Shumpall. La hablante es capaz de modificar su

sexualidad, en un intento de sobrepasar las limitaciones que dictan la norma de los roles de ambos sexos en un contexto tradicional falocéntrico. En este sentido, la poética invierte la inversión de valores que implica el lesbianismo, desde el punto de vista de la ausencia del falo, y es en ese lesbianismo simulado donde ella lo busca, en la mujer que estuvo con el Shumpall.

La historia que cuenta la poética en *Shumpall* termina con la hablante dejada a su suerte, ya que el hombre-pez no acudió a ella para llevársela al fondo del mar, como dicta la leyenda. El Shumpall la toma como objeto sexual, pero no le permite acceder a su mundo, lo que quiere decir que ella no “penetra”; es en ese momento donde ella toma conciencia de lo ocurrido, y en un gesto edípico queda “ciega del mundo”, reprimida a sí misma y a su interior. Ese es el estado primero para comenzar a articularse, desde ella y hacia afuera, la ceguera como la secuela de su sometimiento.

La dualidad erotismo/pornografía en Miranda Rupailaf contribuyen a centralizar la poética en la mujer, más allá de la leyenda mapuche en que esta se basa. Ambos componentes generan una poética potente que instala a la hablante en una posición donde existe la esperanza de una articulación propia, fuera de la poética. Por otra parte, la sumisión de la hablante ante la espera del hombre-pez también proponen que esta mujer recapacite, lo cual puede ser logrado en el intento de combatir la ceguera, eso iría más allá del relato desarrollado a través de la poética, es una posibilidad a nivel de especulación. En este sentido, la falta de visión sería la oportunidad a través de la cual se puede acceder a una auto-identificación y configuración como sujeto fuera del mundo, como ser abyectado que irrumpe súbitamente y transforma los signos.

Se puede concluir que el uso del erotismo es determinante para articular el discurso poético subversivo, o al menos para interpelar a la estructura casi inamovible del paradigma masculino. El erotismo, por lo tanto, se instala como un camino propio en pos de la expresión del discurso femenino, en el cual la mujer explora su subjetividad y su cuerpo; de esta forma ella se reconoce en su propia individualidad y potencial, despojándose del marco tradicional falocéntrico

y heteronormativo, del cual se ha visto presa por milenios,

En consecuencia, existe una relación estrecha entre el discurso femenino poético y la expresión de la propia sexualidad de la mujer. El uso del erotismo es un camino que permite una articulación autónoma. Desde el establecimiento de una vez propia que genere una identidad desmarcada de la definición desde lo masculino, y a su vez eliminando su hegemonía histórica, la literatura femenina chilena y su discurso poético logrará configurar un discurso propio desde la mujer, y proponer alternativas al paradigma que ha logrado superar, no sólo a nivel discursivo ni simbólico, sino también sumándolo a una agenda activista, que en términos concretos actuaría en pos de cambiar los paradigmas sociales que imponen roles fijos a los sexos, para comenzar a tener un comportamiento con respecto a los “géneros” mucho más consensuado, basado en el respeto a la diversidad.

La pornografía, por su parte, resulta útil para intentar mostrar de manera potente a la mujer dominada, y cómo se perpetúa su rol de objeto. El uso de la pornografía tiene valor a nivel de generar desconfianza en las lectoras, lleva a la necesidad de articular propuestas para revertir la objetivación de la mujer y crea conciencia acerca de la importancia de la autonomía femenina y su proceso de autoidentificación. Si bien la pornografía no subvierte los signos tradicionales, los ilustra y exagera de una manera tal, que en su recepción e interpretación llama a la revolución.

Con relación al postmodernismo, las tres poéticas confluyen en aspectos muy importantes, los cuales fueron descritos detalladamente por el teórico Fredric Jameson. El marco de lo postmoderno, para este autor, se configura por varios factores: la falta de historicidad, espacio y tiempo; el eterno presente; y el perpetuo aislamiento.

En primera instancia, la falta de historicidad se identifica en las tres poéticas en cuanto se encuentran suspendidas en una falta absoluta de cronotopo, por lo que la disociación entre el sujeto con algún principio

identificadorio queda en una situación de ambigüedad, lo que genera una búsqueda constante e infructuosa, como sucede en las tres poéticas. La falta de historicidad también presume un corte entre los procesos histórico-sociales del contexto en que los textos fueron escritos, y los textos mismos. Las poéticas se contienen a sí mismas, en aislación.

Junto con la falta de historicidad, es importante hacer referencia al eterno presente en las tres poéticas. Dado que no hay contexto, no existe un pasado ni una proyección a futuro literal en los escritos. Todos se inician en un presente poético, vaciado de historia, y concluyen llevando a la hipótesis del cambio y la rebelión contra los signos tradicionales masculinos, sin estar las poéticas mismas comprometidas con sus propuestas, a excepción de Alejandra Del Río, quien en efecto logra subvertir los signos y declarar a través de sus líneas que la articulación sin falo es posible.

El perpetuo aislamiento de los sujetos en las poéticas, es decir, de las hablantes es evidente. En Del Río se destaca claramente la lucha contra el lenguaje excluyente, contra la abyección del sujeto femenino en literatura. El título de la poética "Yo Cactus" también hace eco de un aislamiento y una defensa. En el caso de Ilabaca, el aislamiento existe en términos de espacios físicos y la claustrofobia que vive la hablante, la cual la lleva al desdoblamiento y a la futura desaparición, que es el caso más extremo de las tres poéticas analizadas. Finalmente, en la poética de Miranda Rupailaf el aislamiento queda al descubierto cuando la hablante se inflinge heridas en los ojos que causan su ceguera.

Se han desarrollado tres tipos de aislamiento, dados los análisis de las poéticas: el aislamiento por rechazo (pensando en el lenguaje); el aislamiento como antecedente de la desaparición del sujeto; y el aislamiento como ceguera. En los tres tipos, si se vinculan con la teoría feminista francesa y los enfoques latinoamericanos, es posible visualizar la "oportunidad" de generar espacios para combatir el aislamiento, pero no de manera de acercarse a lo establecido, sino de generar un espacio propio, paralelo, inclusivo, sin las grandes estructuras

binarias que crean exclusión inmediata, sin tener que determinar qué cuerpos son los que importan, batallando contra la hegemonía del falo.

El capitalismo neoliberal impuesto a la fuerza en Chile, junto con todas las medidas que favorecen al sistema, aprobadas en dictadura y perpetuadas en los gobiernos electos tras el retorno a la democracia, crearon un escenario difícil para la poesía chilena. Pese a que se diga que “Chile es un país de poetas”, es en efecto el género lírico el menos leído en Chile. Esto significa, a nivel de “consumo” que la poesía no genera ganancias. Gracias al capitalismo, el arte se ha convertido en otra industria más, la que está regulada por factores económicos y de mercado. Este fenómeno aísla la creación poética y la relega a un plano en el cual la “competencia” con los Best Sellers escritos en narrativa es una batalla de antemano perdida.

Si bien durante los ochenta la creación fue más unificada, dada la necesidad de interpelar el orden del dictador, se logró iniciar proyectos artísticos y editoriales exitosos. En términos de las creaciones poéticas de la década posterior, el poeta y teórico Andrés Morales toma en cuenta la poesía de aquellos que son denominados de la “Generación de los Noventa”, donde comenta que las poéticas de los '90 están desconexas, y ocurre lo mismo con las producciones del nuevo milenio. Cada poeta toma su camino en la absoluta individualidad, y la poética se suspende ajena a toda historicidad, lo cual es una característica patente del postmodernismo.

Se confirma que el capitalismo ha penetrado la escritura poética y, finalmente, este discurso cuenta con mayores dificultades para interpelar a este sistema; inclusive crea un escenario de imposibilidad y pesimismo si se incluye que las poéticas fueron escritas por mujeres. Además vale reiterar que no es sólo que el arte se vuelve una mercancía más, sino que aquella masa que forma el público o la audiencia de los textos pertenecen a una nueva clase social, nacida del establecimiento del modelo neoliberal, una clase aspiracional de profesionales-gerenciales, como los denomina Fredric Jameson, quienes “consumen” cultura, por lo que se hace doblemente más difícil situar los textos.

Se ha concluido que a través del erotismo y la pornografía es posible subvertir signos masculinos, mas este hecho no ataca bajo ninguna circunstancia al modelo económico, por lo que la reflexión en torno al vínculo clave entre la escritura poética y la política (tan obvio en las creaciones durante la dictadura) no existe, puesto que los textos sólo se contienen a sí mismos y lo que se encuentra fuera de ellos, la sociedad, y el modelo neoliberal no forman parte del imaginario poético, y por ello no se lidia con otra cosa que no sea la escritura femenina misma y la articulación del sujeto femenino aislado. Las obras, al encontrarse ajenas a todo contexto, en negación a él, son un ejemplo claro del triunfo del modelo capitalista.

Otro punto importante de mencionar en esta sección de conclusiones es que las tres poetisas seleccionadas forman parte de una élite intelectual, a la cual es posible acceder sólo a través de medios formales de educación de calidad, los que en este momento se encuentran bajo cuestionamiento gracias al potente movimiento estudiantil que paralizó al país durante el año 2011, y que continúa hasta el día de hoy, aunque debilitado. La lucha de los estudiantes chilenos, en el grueso de ellos (ya que inclusive se adhirieron estudiantes de colegios pagados y universidades privadas), ha llevado a preguntarse cómo es posible que la educación en Chile sea un privilegio sólo para quienes pueden pagarla. En este contexto, las élites intelectuales debiesen hacerse cargo de interpelar al estado en cuanto a condenar el lucro en la educación superior, y al mismo tiempo terminar con la endogamia que caracteriza a los grupos intelectuales poéticos, que incluye a la clase que “consume” sus producciones, puesto que este factor también afecta al número de lectores potenciales, fuera de la nueva burguesía, que tiene la poesía chilena actual en estos días. Evidentemente este hecho además implica que hay un ejercicio de exclusión al todo de la sociedad si las poéticas sirven el propósito de llenar las expectativas de una clase.

Mientras que la gran conclusión al presente estudio es que, en efecto, el erotismo juega un rol protagónico en la representatividad de la mujeridad en literatura, es necesario comprender la importancia de establecer lazos entre las

poéticas y las demandas más allá del género, comprometiéndose con grandes temáticas, dado que entonces, la subversión ocurriría a nivel poético y además trascendería un imaginario porque aportaría a la discusión y avances en distintas agendas, tal como ocurrió en los '80. Este planteamiento no busca generar obligatoriedad en un compromiso político ni social en la poesía, pero sí llamar la atención en el sentido que las poéticas estudiadas no trascienden su propio imaginario, y su interpelación al falocentrismo es simbólica. Finalmente, para llegar a una revolución en términos concretos, es necesario atacar también al modelo que impone la desestabilización del sujeto hablante, en este caso particular, la dispersión de la subjetividad de las hablantes en las poéticas.

Bibliografía

A. Bibliografía Básica de las Autoras

1. Del Río, Alejandra. *El Yo Cactus*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1994.
2. —. *Material Mente Diario*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2008.
3. Ilabaca, Paula. *La Perla Suelta*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009.
4. —. *La Ciudad Lucía*. Santiago de Chile: Mantra, 2006.
5. Miranda Rupailaf, Roxana. *Shumpall*. Santiago: La Cizarra Cartonera, 2011..
6. —. *Hilando en la Memoria: Epu Rupa. 14 mujeres mapuche/poesía*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009. Editado junto a Soledad Falabella y Graciela Huinao.

B. Bibliografía Teórica y Crítica

1. Anderson, Bonnie y Zinsser Judith. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Madrid, Editorial Crítica, 2009.
2. Arrate, Marina. “El Brazo y la Cabellera (Algunas disquisiciones sobre la poesía escrita por mujeres en Chile)”. Discurso leído en el marco de la 17 FERIA Internacional del Libro de La Serena, año 2002.
3. Bello, Javier. “La Angustia de las Influencias: Enigma Tornasol” en *Revista Chilena de Literatura*. Noviembre 2000, número 57, p 188 – 197.
4. Berkowitz, Eric. *Sex and Punishment*. Croydon, UK. The Westbourne Press, 2012.
5. Bianchi, Soledad. “La Exclusión como Gesto Repetido” en *Revista de Crítica Cultural*. Santiago de Chile, 2002: 88-89.

6. Bloom, Harold. *El Canon Occidental: La Escuela y los Libros de Todas las Épocas*. Barcelona: Anagrama, 2009.
7. Bourdieu, Pierre. *La Dominación Masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
8. Brewster, Claire. "Women and the Spanish-American Wars of Independence: an Overview" in *The Feminist Review* (2005) 79, 20-35.
9. Briones, Guillermo. *Epistemología de las Ciencias Sociales*. Bogotá: ICFES, 2002.
10. Brito, Eugenia. *Campos Minados (literatura post-golpe en Chile)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994.
11. Brooksbank, Anny and Catherine Davies. *Latin American Women's Writing : Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
12. Butler, Judith. *Cuerpos que Importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
13. Cárdenas, María Teresa. "El Otro Alumbramiento: Mujeres Escritoras en la Literatura Chilena" en *Revista Universum* N°23 Vol. 1, 2008.
14. Carrasco, Iván. "Procesos de Canonización de la Literatura Chilena". Ponencia
leída en el XIV Congreso Internacional SOCHEL, Arica, 9-11 agosto de 2006.
15. Castro-Klarén, Sara. "La crítica literaria feminista y la escritura en latinoamérica" in *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed by González and Ortega. San Juan: Ediciones Huracán: 1985, 27-46.
16. Chopin, Kate. *A Pair of Silk Stockings and Other Stories*. Mineola, New York. Dover Publications, 1996.
17. Del Río, Alejandra. "Las Palabras son como los Pájaros" *Revista Chilena de Literatura*. Noviembre 2000, número 57, p 175 – 178.
18. Doll, Darcie. "Desde los Salones a la Sala de Conferencias: Mujeres Escritoras
En el Proceso de Constitución del Campo Literario en Chile" en *Revista Chilena de Literatura*. Noviembre 2007, Número 71, p 83 – 100.

19. Errázuriz, Pilar. "Lo de-generado y lo obsceno (off-scene). *Cyber Humanitatis*, Primavera 2005.
20. Ferreira Pinto, Cristina. *Gender Discourse and Desire in Twentieth-Century Brazilian Literature*. Indiana: Purdue University Press, 2004.
21. Foucault, Michel. *El Orden del Discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2008.
22. -. *El Pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
23. Fowler, Roger (Editor). *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London, Routledge: 1987
24. Freud, Sigmund. *Interpretación de los sueños*. Buenos Aires, Ediciones Libertador, 2004.
25. Gaviola, Jiles et al. "Queremos votar en las próximas elecciones" *Historia del movimiento femenino chileno 1913-1952*. Chile, Arancibia Hermanos, 1986.
26. Gramsci, Antonio. *Política y Sociedad*. Santiago, Editorial Centro Gráfico, 2006.
27. Heidegger, Martin. *Nietzsche: The Will of Power as Art*. Routledge, London: 1981.
28. Irigaray, Luce. *Ser Dos*. Buenos Aires, Paidós, 1998.
29. Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. United States of America, Duke University Press, 1991.
- 30.-. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso New Left Books, 2009.
31. Jehenson, Myriam Ivonne. *Latin American Women Writers: Class, Race and Gender*. New York: State University of New York Press, 1995.
32. Kristeva, Julia. *Poderes de la Perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1988.
33. Lacan, Jaques. "El Estadio del Espejo como Formador de la Función del Yo [Je] Tal Como Se nos Revela en la Experiencia Psicoanalítica" *Escritos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.

34. Martínez, Elizabeth. "Preface" in *Women Writing Resistance: Essays on Latin America and the Caribbean*. Edited by Jennifer Browdy de Hernández. Massachusetts: South End Press, 2005.
35. Masiello, Francine. "Estéticas y Lecturas". *Revista de Crítica Cultural*. No 24 (junio 2002):83.
36. Mateo del Pino, Ángeles. "La literatura erótica frente al poder: el poder de la Literatura erótica" *Cyber Humanitatis*, Verano 2001.
37. Moi, Toril. *Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
38. Molineux, Maxine. "Mobilization without Emancipation: Women's Interests, the State and Revolution in Nicaragua" in *Feminist Studies* (1985: Summer) p. 227.
39. Olea, Raquel. *Lengua Víbora. Producciones de lo Femenino en la Escritura de Mujeres Chilenas*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.
40. Oyarzún, Kemy. "Estudios de género: saberes, políticas y dominios" *Cyber Humanitatis 1*: Verano 1996.
41. -. "Literaturas Heterogéneas y Dialogismo Generico-Sexual" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 19, No. 38, p 37-50, 1993.
42. Pacheco, Carlos. "Trastierra y Oralidad en la Ficción de los Transculturadores" En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 15, No. 29, p 25-38, 1989.
43. Park, James. "Discursos y Poética Mapuche-Huilliche Actual: Cambio Generacional Diferencia Territorial" en *Centro de Estudios del Desarrollo Local y Regional*. Osorno: Universidad de Los Lagos, 2007.
44. Richard, Nelly. *Residuos y Metamorfosis (Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.

45. –. *La Insubordinación de los Signos (Cambio Político, Transformaciones Culturales y Poéticas de la Crisis)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994.
46. Ritzer, George. *Teoría Sociológica Contemporánea*. Madrid, mcgraw-Hill, 1993.
47. Rycroft, Charles. *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*. Second Edition. London, Penguin Books, 1995.
48. Salomone, Alicia. “Poesía, memoria y comunidad nacional Chile y Argentina en postdictadura” en *Rev. Sociedad&Equidad* N°1. Enero de 2011, p 1-20.
49. Schindler, Helmut. “Shumpall: ¿Nombre Propio o Término Genérico? Acerca de los Dioses Mapuche de las Aguas”. Fuente Web, archivo PDF.
50. Shayne, July. “Feminist Activism in Latin America” in *The Encyclopedia of Sociology*. Edited by George Ritzer. Blackwell Publishing. Vol no. 4: 1685-1689. 2007.
51. Showalter, Elaine. “Toward a Feminist Poetics” *Women's Writing and Writing About Women*. Ed. Mary Jacobus. London: Croom Helm, 1979. Rpt. in *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter. 2nd ed. Boston: Bedford, 1998:1375-86.
52. Valenzuela Puelma, Alfredo. *La Perla del Mercader*, 1884. Museo Nacional de Bellas Artes.
53. Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires: Editorial Península/Biblos, 1977.
54. Whitford, Margaret and Irigaray, Luce. *The Irigaray Reader*. Oxford, UK. Blackwell Publishing, 1991.
55. Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Women*. London, Barnes & Noble, 2004.

56. Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London, Penguin Books, 2004.
57. Zárate, Patricio M. "El Cuerpo del Arte, entre el Pudor y el Desacato" en *Centenario Santiago de Chile*: DIBAM Editores, 2010.