



UNIVERSIDAD CATÓLICA
SILVA HENRÍQUEZ

FACULTAD DE EDUCACIÓN
ESCUELA DE PEDAGOGÍA EN CASTELLANO

SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
PROFESOR DE EDUCACIÓN MEDIA EN CASTELLANO

EL TRATAMIENTO DE LO ERÓTICO
EN TRES POETAS CHILENAS DE LA DÉCADA DE 1980:
CECILIA VICUÑA, SOLEDAD FARIÑA Y MARINA ARRATE

ESTUDIANTES:

MARCELA BARRIENTOS CARO

CAROLINA FIERRO CEBALLOS

CARLA VILLENA RIVEROS

PROFESOR GUÍA:

DOCTOR JORGE RICARDO FERRADA ALARCÓN

DICIEMBRE DEL 2013

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a los profesores que han colaborado en el desarrollo de esta tesis, especialmente al profesor Jorge Ferrada, por ser nuestro guía y apoyar constantemente la investigación. También a las profesoras informantes Fernanda Moraga y Marcela Medina, quienes han apoyado con sugerencias muy elocuentes. Por otra parte, agradecemos a las poetas Cecilia Vicuña y Marina Arrate, quienes nos ayudaron a comprender su poética, que es la base de este trabajo.

Agradezco a la poeta Marina Arrate, quien nos acogió en su taller-oficina, y nos explicó con precisión el contexto, y el motivo de su poética, la cual es de mi total agrado. Además, agradezco a mi familia y a mi pololo, que me han apoyado en la escasez de tiempo y falta de ánimo que produce el exhaustivo trabajo investigativo. Por último, agradezco a mis compañeras de tesis, por colaborar activamente en este trabajo, ser un fehaciente soporte emocional y el compartir mi afición por lo erótico en la poesía.

CAROLINA FIERRO CEBALLOS

Principalmente quiero agradecer a mi familia, amigos y mis queridas compañeras de tesis, por el apoyo constante y gran esfuerzo para esta etapa, la cual será el comienzo de innumerables proyectos y logros en mi vida. De manera especial, quiero agradecer a mi maravilloso hijo por su paciencia, apoyo y su entusiasmo constante para el término positivo de esta etapa universitaria; quiero decirle que todo este esfuerzo es para ambos y que cada tiempo destinado a esto será recuperado en nuestros caminos juntos y de la mano como ha sido siempre.

CARLA VILLENA RIVEROS

Quisiera destacar y agradecer a todos quienes me apoyaron constantemente de manera incondicional, no sólo en esta última parte de esta etapa de la carrera, sino a quienes me animaron permanentemente a continuar, pese a todas las dificultades que se presentaron y me motivaron a salir siempre adelante. Sin duda, todos los frutos obtenidos serán aprovechados por mí y todas esas importantes personas. Ellos saben quiénes son.

MARCELA BARRIENTOS CARO

RESUMEN

La presente investigación de Seminario de título aborda el análisis y descripción de algunos poemas de tres poetisas de la década de 1980: Cecilia Vicuña, Soledad Fariña y Marina Arrate, en las obras *Luxumei o el traspie de la doctrina* (1983), *El primer libro* (1985) y *Este lujo de ser* (1986).

El problema que se aborda es el empoderamiento del cuerpo por parte de los textos de estas poetisas, donde se considera el tratamiento de lo erótico como fuente de ruptura y formación ideológica, dilucidando los preceptos culturales que transgreden las obras de las autoras.

El objetivo planteado es interpretar la producción poética de las obras mencionadas, considerando la visión de lo femenino que estas proponen, y cómo se constituyen temáticamente, en vínculo con el contexto de producción, asimismo, las estrategias de enunciación utilizadas a través del lenguaje poético y los componentes culturales que se discuten.

La importancia de este tema radica en establecer sus obras como un producto estético, que trasciende en lo ideológico, y que posiciona a la mujer como una sujeto con opinión en distintas temáticas de la sociedad.

Para esto, el método de análisis se proyecta mediante el análisis semántico, es decir, se considera el tópico de lo erótico a través de diversos motivos, hablantes y oyentes, y la observación de algunas figuras literarias.

Finalmente, a partir de los resultados del análisis, se interpretan los aspectos transversales de la producción poética de las tres autoras y se plantean algunos hallazgos y proyecciones de esta investigación.

PALABRAS CLAVE: lo erótico -poesía -empoderamiento -cuerpo femenino -crítica -ideología.

ÍNDICE	PÁGINA
PRIMERA PARTE	7
CAPÍTULO I	7
1.0. PRESENTACIÓN	7
1.1. ANTECEDENTES SOBRE EL TEMA	9
1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
1.3. APROXIMACIÓN A LO ERÓTICO EN LA POESÍA CHILENA	12
1.3.1. LO ERÓTICO EN LA POESÍA DE MUJERES CHILENAS	16
1.4. RELEVANCIA DE LA INVESTIGACIÓN	19
1.4.1. ÁMBITO DE LA DISCIPLINA	19
1.4.2. ÁMBITO DEL QUEHACER PEDAGÓGICO	20
1.5. HIPÓTESIS	21
1.6. OBJETIVOS DEL SEMINARIO	22
1.6.1. OBJETIVOS GENERALES	22
1.6.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	22
CAPÍTULO II	23
2.0. MARCO TEÓRICO	23
2.1. INTRODUCCIÓN AL MARCO TEÓRICO GENERAL Y CONCEPTUAL	23
2.2. MARCO TEÓRICO GENERAL	24
2.2.1. LA TRADICIÓN POÉTICA Y LO ERÓTICO	24
2.3. MARCO CONCEPTUAL	28
2.3.1. HACIA LA DEFINICIÓN DE LO LÍRICO	28
2.3.2. EL HABLANTE LÍRICO: SUS SIMILITUDES Y DIFERENCIAS CON EL AUTOR	30
2.3.3. EL OYENTE LÍRICO: ¿REAL O FICCIÓN?	31
2.3.4. MOTIVOS LÍRICOS O POÉTICOS	32
2.3.5. TÓPICO LITERARIO	34
2.3.6. ESPACIO POÉTICO	34
CAPÍTULO III	36
3.0. MARCO METODOLÓGICO	36
CAPÍTULO IV	38

4.0. ANÁLISIS	38
4.1. SOBRE CÓMO ENTENDER LA PRODUCCIÓN POÉTICA FEMENINA CHILENA DE LOS AÑOS 80	38
4.2. LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE CECILIA VICUÑA	45
4.2.1. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN	45
4.2.2. VISIÓN DE LO FEMENINO	47
4.2.3. HABLANTE LÍRICO EN POEMAS DE CECILIA VICUÑA: MUJER RUPTURISTA Y MÍSTICA	48
4.2.4. OYENTE LÍRICO EN POEMAS DE CECILIA VICUÑA: PASIVO Y DÓCIL	51
4.2.5. MOTIVOS DE LO ERÓTICO EN POEMAS DE CECILIA VICUÑA: VIDA, NATURALEZA Y CUERPO	52
4.2.6. EL ESPACIO POÉTICO EN POEMAS DE CECILIA VICUÑA: SENSUAL E ÍNTIMO	57
4.3. PRODUCCIÓN POÉTICA DE SOLEDAD FARIÑA	60
4.3.1. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN	60
4.3.2. VISIÓN DE LO FEMENINO	61
4.3.3. HABLANTE LÍRICO EN POEMAS DE SOLEDAD FARIÑA: ¿SUJETO CONCRETO O DESDOBLADO?	63
4.3.4. OYENTE LÍRICO EN POEMAS DE SOLEDAD FARIÑA: DINÁMICO E INCIERTO	70
4.3.5. MOTIVOS DE LO ERÓTICO EN POEMAS DE SOLEDAD FARIÑA: DESEOS, LENGUAJE Y NATURALEZA	71
4.3.6. ESPACIO POÉTICO EN POEMAS DE SOLEDAD FARIÑA: NUEVOS SÍMBOLOS Y SIGNOS QUE SE DESPLIEGAN EN LA ESCRITURA	73
4.4. PRODUCCIÓN POÉTICA DE MARINA ARRATE	76
4.4.1. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN	76
4.4.2. VISIÓN DE LO FEMENINO	78
4.4.3. HABLANTE LÍRICO EN POEMAS DE MARINA ARRATE: LA ESCRITURA COMO SIGNO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DOBLE DE MUJER	80
4.4.4. OYENTE LÍRICO EN POEMAS DE MARINA ARRATE: EL ENMASCARAMIENTO PARA SITUARSE DE FORMA SIMBÓLICA	83
4.4.5. MOTIVOS DE LO ERÓTICO EN POEMAS DE MARINA ARRATE: CÓMO EL LENGUAJE SE APODERA DEL CUERPO	85

4.4.6. ESPACIO POÉTICO EN POEMAS DE MARINA ARRATE: FENÓMENO DE LIBERACIÓN DEL CUERPO FEMENINO	88
5.0. CONCLUSIONES: CONCEPCIÓN DE LO ERÓTICO, ASPECTOS TRANSVERSALES EN LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE LAS AUTORAS, HALLAZGOS Y PROYECCIONES	91
6.0. PROPUESTA PEDAGÓGICA	96
6.1. HACIA LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL AMOR EN LA LITERATURA	97
6.2. PROGRAMACIÓN DE LA UNIDAD DIDÁCTICA	100
6.3. PLANIFICACIONES DE CLASES	103
6.4. TABLA DE ESPECIFICACIONES EVALUACIÓN SUMATIVA	105
6.5. UNIDAD DIDÁCTICA	106
6.6. EVALUACIÓN SUMATIVA	122
7.0. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129
7.1. POESÍA	129
7.2. ESTUDIOS GENERALES	130
7.3. TEORÍA GENERAL Y CRÍTICA LITERARIA	130
7.4. DOCUMENTOS PEDAGÓGICOS	131
7.5. DICCIONARIOS	132
7.6. DOCUMENTOS EN LÍNEA	132

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

1.0. PRESENTACIÓN

La presente investigación aborda el tratamiento de lo erótico en las poemarios publicados en la década de 1980 de tres poetas chilenas, Cecilia Vicuña, Soledad Fariña y Marina Arrate, en las obras *Luxumei o el traspie de la doctrina* (1983), *El primer libro* (1985) y *Este lujo de ser* (1986) respectivamente. A partir de las mencionadas obras, se pretende establecer cómo en esa producción literaria se genera una propuesta a partir del tratamiento de lo erótico, en relación a la sexualidad, la sensualidad y el amor, donde ellas se posicionan como sujetos, estableciendo con su lenguaje una poética propia.

La expresión de lo erótico se observa en toda la historia de la humanidad, en el arte y en la literatura. De acuerdo a Georges Bataille en *El erotismo* (1957; 1997), este forma parte del conjunto de elementos que conforman la vida humana, contribuyendo así a su “cohesión”, es decir, a una unión perfecta que dota de significado la existencia del ser humano (p.10). Teniendo en cuenta la afirmación anterior, es que este elemento se transforma –a su juicio–, en una unidad del arte y de la contemplación poética.

Para delimitar una definición sobre lo erótico, se hace necesario abordar el elemento más básico, desde donde emana el erotismo: la sexualidad. Según el mismo Bataille, “la actividad sexual reproductiva la tienen en común los animales sexuados y los hombres [sic], pero al parecer sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica” (p. 12).

Por su parte, Octavio Paz, en *La llama doble* (1993), también comparte esta concepción sobre el vínculo entre sexualidad y erotismo, cuando manifiesta lo siguiente:

Aunque las maneras de acoplarse son muchas, el acto sexual dice siempre lo mismo: reproducción. El erotismo es sexo en acción pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad de la función sexual. En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción (p. 12).

La sexualidad, es decir, el proceso de reproducción, puede presentarse de dos maneras: la bipartición, que es el tipo de reproducción que comparten algunos tipos de

microorganismos y que consiste en la duplicación de la información contenida en el ADN; y la reproducción concretamente sexual, donde los progenitores entregan determinada información a sus descendientes por medio de sus gametos.

Dada la coherencia entre las delimitaciones de los autores mencionados anteriormente, acerca de cómo debe entenderse el erotismo, es posible determinar que, efectivamente, el erotismo es un fin en sí mismo, ya que este busca el placer, mientras que la sexualidad, actividad única de animales y seres humanos, tiene como fin último y único la reproducción.

El ser humano, en su complejidad, ha sido capaz de tomar este elemento tan misterioso como es el erotismo y llevarlo al plano estético. De este modo, se excede el nivel de la manifestación erótica concreta, traspasándose al ámbito de la expresión, donde domina el arte. En el momento en que el ser humano se ha empoderado del tratamiento de lo erótico en el arte, es que este último se ha manifestado en todas sus expresiones posibles, desde el arte pictórico hasta la escritura, es decir, la literatura, en sus diferentes expresiones.

En *La llama doble*, Paz establece la relación existente entre erotismo y poesía, donde el primero corresponde a una poética corporal y la segunda es una erótica verbal (p. 12), de tal modo que la relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad, en cuanto en el poema el lenguaje se desvía de su fin natural que es la comunicación, de tal modo que la poesía secunda a la comunicación como el erotismo a la reproducción, es decir, a la sexualidad (p. 13).

1.1. ANTECEDENTES SOBRE EL TEMA

En *Antología de la Nueva Poesía Chilena* (1985), Juan Villegas plantea que en las décadas de 1970 y 1980 se ha presenciado el comienzo de la revaloración de la poesía escrita por mujeres. Hasta no hace mucho tiempo, esta poesía no formaba parte de las historias literarias, sino que se concebía como una especie de apéndice, en los cuales los criterios de valoración o análisis tendían a juicios subjetivos, referidos especialmente a una imagen emotivizada de la mujer. Pese a la importancia que la mujer ha adquirido en el plano político, su poesía se ha mantenido como un discurso marginal, que no merece una atención en profundidad por parte de los escritores (p.15). Asimismo, señala que el nuevo discurso lírico femenino chileno es un fenómeno cultural, vinculado a las condiciones históricas y sociales del país y a las diversas opciones de códigos estéticos.

Villegas, en *Antología de la Nueva Poesía Chilena*, muestra que las productoras del nuevo discurso lírico femenino en Chile han tendido a encontrarse con un mundo cerrado, tanto en lo ideológico como en lo literario, desde el cual se vislumbra la presencia de movimientos poéticos. La existencia de talleres literarios, como por ejemplo, los Talleres Literarios del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, tan dinámicos entre los años 80 y 81, especialmente, ha permitido establecer contactos más activos entre las mismas autoras, abrir el diálogo con las poetisas jóvenes y utilizar la motivación, la experiencia y la variedad de lecturas de poetas consagrados que han servido de directores (p. 17). Esto implica el despertar de la conciencia social de la mujer y sus consecuencias, tanto para la apertura de nuevas posibilidades profesionales, como la interpretación de sus actividades y de sus productos culturales, conduciendo necesariamente a una revaloración de la poesía escrita por mujeres. También presenta el tipo de lenguaje recurrente en la poesía escrita por mujeres, destacando los tópicos utilizados por estas, el tipo de emotividad, visión de mundo y motivos.

En específico -señala Villegas-, el tipo de lenguaje que utilizan las poetisas de la llamada “poesía femenina”, se caracteriza por la intensidad afectiva o la explosión emotiva. En contraste con la tradición, las autoras del nuevo discurso lírico chileno tienden, predominantemente, a un lenguaje menos exaltado que el modo tradicional, con cambio de tono, de adjetivación, de estructuras lingüísticas y de selección de vocabulario. Algunos de

los aspectos que parecen significativos en la modernización del discurso lírico femenino joven en Chile son, por ejemplo: la presencia de lo ausente (el lenguaje de lo silenciado), mundanización del yo y los toques de ironía que insertan a este discurso dentro de la tradición de la llamada antipoesía (p. 26).

Los críticos que han examinado el lenguaje literario femenino, apuntan que la tradición literaria femenina ha tendido a marginar de la experiencia literaria y del lenguaje literario ciertas clases de experiencias, como las zonas del cuerpo que, en la moralidad vigente y hegemónica, no resultaba de buen gusto mencionar. A tono con los movimientos de liberación femenina y las nuevas tendencias de la literatura femenina, varias de las poetisas plasman en el mundo poético experiencias anteriormente silenciadas. Una de ellas es, obviamente, la vida sexual. Otros, en cambio, presentan la insatisfacción de los hablantes que se funda en la presencia de la violencia, la comercialización y la transformación de los valores nacionales (p. 28).

Por otra parte, una de las principales características es la vinculación a una de las vanguardias del siglo XX, como lo es el surrealismo y la herencia antipoética. Por medio del primero, predominan imágenes oníricas o de simbolismo universales. El segundo trae el lenguaje cotidiano, áreas de la realidad que anteriormente no resultaban “poéticas”. El efecto, en general, es de la desfamiliarización de la existencia o de la circunstancia (p.30). Esto se evidencia con la producción poética de Nicanor Parra, cargada de recursos como los mencionados, que es posible ejemplificar con la obra *Hojas de Parra* (1985).

1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Lo erótico, en tanto línea de escritura, se manifiesta de distintas maneras, entendiendo por lo erótico el objeto del erotismo, es decir, aquellos elementos que se asumen en tanto medios de erotización y objetos del deseo, lo cual es posible reconocer como motivos de lo erótico en obras específicas, en este caso, la producción poética de Cecilia Vicuña, Soledad Fariña y Marina Arrate.

En términos generales, se observa que las poetas utilizan lo erótico como un medio para abrir conciencia de la violencia recibida en el contexto de su época, proponiendo distintos motivos de lo erótico en sus respectivas obras literarias, a través de la propuesta de diferentes hablantes, oyentes líricos y el espacio poético.

En ese contexto general, se formulan las siguientes interrogantes: ¿cómo logran las poetas desarrollar el tópico de lo erótico? ¿Por qué eligen lo erótico como foco de ruptura? ¿Qué significado tiene haber roto con las antiguas concepciones de lo erótico? ¿Qué visión cultural de la mujer se desprende de los poemas?

Desde la experiencia de lectura, puede anticiparse que para Cecilia Vicuña algunos de los motivos de lo erótico en su producción, se traducen en la liberación de la sexualidad, que no modifique la realidad del antes y el después de la relación; el placer erótico y el amor furtivo, que se manifiesta entre la hablante y el destinatario del poema.

En Soledad Fariña, los motivos más relevantes son el placer o goce que siente la hablante durante la relación con otro; la importancia de estas sensaciones y la descripción de la pareja que la ayude a sentir ese goce; finalmente, la exaltación de la sensación orgásmica, por medio de sus manifestaciones físicas.

Algunos motivos de lo erótico presentes en Marina Arrate son la autoerotización en el acto ritualístico del maquillaje, la autocontemplación, la autoapreciación, creando y proponiendo una nueva imagen de mujer, empoderada de su cuerpo.

Dado lo anterior, la elección de estas tres poetas y sus obras radica en que ellas son las más representativas del tratamiento de lo erótico en la década de los 80, que corresponde a una

época marcada por la represión y la censura, tanto a nivel cultural, político y escritural. De este modo, la producción literaria se vuelve un complejo tema para el momento, donde la libertad de expresión fue erradicada casi por completo, debiendo los escritores buscar distintas formas de decir lo indecible, o derechamente, exponerse a las formas de represión instaladas, autoexiliarse en el mejor de los casos o el exilio interior.

En definitiva, la presente investigación pretende hallar cómo esta nueva mirada de lo erótico, propuesta por mujeres en época de dictadura, ha generado un cambio en lo establecido poéticamente y una visión distinta de su desarrollo en la cultura chilena.

1.3. APROXIMACIÓN A LO ERÓTICO EN LA POESÍA CHILENA

La historia de Chile ha estado marcada por distintas manifestaciones y corrientes poéticas, entre las cuales puede agregarse el erotismo como un tema recurrente dentro de la producción literaria del país, tanto en narrativa como en drama y poesía.

Con respecto a la última, un panorama general sobre los poetas que han trabajado sobre el tema permite identificar a Pablo Neruda (1904), Eduardo Anguita (1914), Gonzalo Rojas (1917), Armando Uribe (1933), Óscar Hahn (1938), Jaime Gómez Rogers (1940), Claudio Bertoni (1946), Gonzalo Millán (1947) y Tomás Harris (1956), como algunos autores más representativos de este tópico en Chile. De todos modos, cabe mencionar que la forma en que se aborda lo erótico no es siempre la misma, pues la subjetividad de quienes escriben, sus formas de pensamiento, ideologías, creencias, etc., influyen en qué es lo que plantean en sus obras y desde dónde se enuncia.

En muchos aspectos, la poesía de Pablo Neruda se caracteriza por abordar temáticas como el amor, el erotismo y la sexualidad, además de otras, como la exaltación de la identidad hispanoamericana, a partir de *Canto General* (1950). Sin embargo, pese a que en muchos de sus poemas exalta la figura femenina, tiende a ser desde la visión de mujer como objeto de contemplación. Tal es el caso del “Poema I” en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), donde es posible apreciar el tópico del amor y el desamor por la pérdida de la mujer amada. Sin embargo, el poema se construye desde los códigos

culturales masculinos, donde la mujer no tiene una voz propia dentro del poema, idealizándola como la amada objeto, como se muestra a continuación:

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos/te pareces al mundo en tu actitud de entrega (Neruda, 2008: 6).

Eduardo Anguita (generación literaria de 1938), ganador del Premio Nacional de Literatura en el año 1988. En su poemario *Venus en el pudridero* (1967), se presenta una poesía erótica, pero mucho menos explícita que otros poetas, en la cual no sólo existe amor sensual, sino también romántico. Se trata de una poesía cubierta de ternura:

Ella tomó mi boca con su boca -llenar un hueco con otro hueco-/para partir unidamente exhaustos./Sus labios se reflejaron firmemente en mis labios./Mis labios son yo que salgo; los suyos son yo que entro/Y nos reconocimos íntimos y temblorosamente obvios.(Anguita, E. 1967: 10).

En la poesía de Gonzalo Rojas se encuentran poemas más bien explícitos, que desarrollan o muestran las relaciones sexuales a través de metáforas. Un ejemplo de esto es el poema “Pareja Humana”. Se señala el acto sexual con total naturalidad, dando énfasis al goce, al éxtasis:

Hartazgo y orgasmo son dos pétalos en español de un mismo/lirio tronchado/cuando piel y vértebras, olfato y frenesí tristemente tiritan/en su blancura última, dos pétalos de nieve /y lava, dos esplendidos cuerpos deseosos. (Rojas, 2000: 46).

También liga ese erotismo con la vida en los burdeles, donde se ve al hablante como un sujeto nostálgico frente a la vida bohemia y que ha perdido luego de un tiempo. Esto es descrito en el poema “Perdí mi juventud”:

Me acostaba contigo,/mordía tus pezones furibundo,/me ahogaba en tu perfume cada noche,/y el alba te miraba/dormida en la marea de la alcoba,/dura como una roca en la tormenta. (Rojas, 2000: 31).

En *Te amo y te odio* (2005) de Armando Uribe, se desarrolla una poesía plenamente erótica. En ella alude a la poesía clásica desarrollada por Catulo, impulsor del tópico del amor-odio. En su prólogo, la obra es descrita de la siguiente forma:

Casi todo poeta es capaz de expresar intensamente algún tipo de erotismo, pero Uribe comete la proeza de sostener la mayor intensidad en todo el espectro del sentimiento erótico, al punto que le resulta natural romper y traspasar sus difusas fronteras: el erotismo anhelante, el insatisfecho, el negado, el reprimido, el desplazado, el sublimado; el erotismo en pleno curso de acción, el extasiado, el saciado, el agónico, el asqueado; el erotismo de la ausencia irremediable y aquel finalmente extinto; y un largo etcétera (Méndez, en Uribe, 2005: 7).

Así, es posible hallar en este libro una serie de poemas sueltos, los cuales carecen de título. Todos abordan los tópicos del romance, el amor fallido, exitoso, fugaz, y lo propiamente erótico. Esta representación surge a través del ensalzamiento de la figura de la mujer, cuyo cuerpo es puesto como fuente del éxtasis del hombre; es así como se encuentran múltiples descripciones de ellos, sobre todo sus zonas más erógenas:

Tus pechos resaltan/Como corderillos pastando/Esto lo dijo Salomón/Y yo lo repito con gusto/Espero que me des/Esos corderitos para acariciarlos./Yo tengo la mano suave y soy/Un lobo con piel de oveja. (Uribe, 2005: 16).

En cuanto a las alusiones al acto sexual, se encuentran metáforas sutiles, como la siguiente:

Me detuve un instante en los tobillos./No pestañeé. Le quebré las varillas /De los huesos del vientre, huesecillos/Frágiles. La comí de nuevo con yema y clara./Todo el huevo con cáscara. (Uribe. 2005: 28).

Por otra parte, Óscar Hahn, trata diversos tópicos, pero con respecto a lo erótico, es posible afirmar que también es bastante explícito, pero lo asume desde diversas perspectivas. Se aborda de manera sacrílega, rescatando íconos del erotismo literario, como *Justine de Filosofía en el tocador* (1795) del Marqués de Sade, o de forma furtiva e irónica. También se revela de manera romántica, como en el poema “Cita”, donde la mujer pasa a ser un objeto estético junto a la cama, la cual tiene una cubierta roja, así la mujer sería el elemento que completa esta pieza, al igual que en un poema de Góngora:

Las compré de color rojo/Para que tu cuerpo blanco/Tendido sobre las sábanas/Fuera el verso de Góngora:/"O purpura nevada o nieve roja. (Hahn, 2008: 27).

Por otro lado, en su poemario *Mal de amor* (1981:2009), Hahn muestra lo erótico de manera más sutil, y en conjunto con lo mágico, como por ejemplo en “Sábana de arriba”, donde el hablante lírico se vuelve sábana para cubrir a su amada.

En el poema “El ángel de la orilla” de Jaime Gómez Rogers (Jonás), la voz poética realiza poco a poco una descripción de un lugar que le provoca satisfacción, invitando a su amada a aquel lugar para hacerse compañía mutua. Luego de esto, habiendo mencionado el escape de la ciudad hacia ese lugar, el sujeto comienza a describir desde fuera cómo él percibe el cuerpo de la mujer, comparándolo con los árboles al temblar, como cuando se acerca una tormenta.

A diferencia de otros poemas, éste funde el placer erótico con el amor, pues describe que todas estas sensaciones provocan sentir amor, concluyendo su poema al decir “Es el amor. Es el ángel de la orilla que pasa” (p. 50).

En *No faltaba más* (2005), Claudio Bertoni expone una serie de poemas que abordan tanto lo erótico como la sexualidad del hablante lírico, predominando el segundo, manifestándose como una sexualidad directa, grotesca y descarada. Un ejemplo de esto se halla en “Hoy día es jueves”, donde despliega un espacio poético en que el hablante enuncia la satisfacción que le provoca sentir aún la presencia de su amante en su sexo.

El poema “El mandarín de Sibaris” de Gonzalo Millán describe cómo el sujeto masculino se erotiza a partir del juego con los pezones de la mujer, tomándolos con dos palillos chinos y acercándolos a sus labios. A partir de este poema, es posible distinguir un rol totalmente pasivo de la mujer, pues su única acción es entregar su cuerpo, en este caso, sus senos, para que este hombre juegue con ellos y se provoque a partir de ellos la excitación erótica.

En “Fotografía de la Amada” de Tomás Harris, el hablante lírico describe las imágenes eróticas que le provocan la contemplación de la fotografía del rostro de la amada, pues relaciona su rostro con su “pubis, culo, vientre y todo el cuerpo a la vez” (p. 251). El sujeto se sirve de la fotografía de la amada para autoprovocarse placer por medio de la masturbación, expresando las sensaciones eyaculatorias que le provoca la abstracción en este acto.

La mujer ni siquiera está presente, pues el sujeto se provoca placer a partir de un acto imaginario, lo que puede asumirse como la casi no necesidad de la presencia física de ella.

1.3.1. LO ERÓTICO EN LA POESÍA DE MUJERES CHILENAS

La lista de poetas mujeres chilenas es una cifra ínfima, en relación a la lista de hombres poetas que se articulan en las antologías, según afirma Juan Villegas en *El discurso lírico de la mujer en Chile en el periodo 1973-1990* (1993), afirmando que, en relación al discurso del hombre, la poesía femenina cae dentro del área de prejuicios sociales que atienden a desvalorizar las actividades relacionadas con la mujer. A partir de esto, destaca que uno de los logros de los discursos feministas de los últimos años, ha sido demostrar que la exclusión de los discursos culturales producidos por la mujer, corresponde a una de las manifestaciones del discurso patriarcal en la cultura de occidente, aunque, sin embargo, esta respuesta no da abasto para la complejidad de los problemas del discurso lírico de la mujer -señala Villegas (p. 27).

En algunas antologías, la poeta más nombrada es Gabriela Mistral (1889-1957), quien destaca por ser casi absolutamente la única que aparece permanentemente, aunque no puede negarse su importancia, pues abre el camino a otras poetas que también han sido desatendidas. Luego surge la figura de Teresa Wilms Montt (1893-1921), y la de Winett de Rokha (1892-1951). Estas escritoras generan cambios importantes a nivel ideológico, pues muestran una nueva imagen de mujer, manifestando lo que realmente piensan y sienten.

La poesía de Mistral es considerada de excelencia desde que emerge, lo que genera una ruptura, pues se trata de la entrada de la mujer en la poesía, un terreno que le era vedado. Con respecto a esto, Adriana Valdés explica que existe en su obra un travestismo, es decir, lo que hace la poeta es entrar como mujer en el discurso, pero como el discurso -a su juicio- es fálico, se produce una sexualidad ambigua: “[...] la mezquindad del discurso teórico acerca de la sexualidad de las mujeres, proviene de este *punto de vista*, de esta centralización del discurso, en torno al falo [...]” (Valdés, 1996: 190).

El discurso poético que Mistral despliega en el poema “La otra”, publicado en *Lagar* (1954), se erige contra un pensamiento de ‘Lo uno’, que coarta la posibilidad de lo múltiple, de la diversidad del yo. Asimismo, rompe el binarismo de las oposiciones que encierra la representación de una pseudoidentidad femenina en imágenes excluyentes, que

encasillan a la mujer en la una aceptada, la otra rechazada por las normas de un sistema y un discurso del que ella no ha sido agente, pero al que se somete.

Susana Munnich en *Gabriela Mistral, soberbiamente transgresora* (2005), nos presenta *Lagar* como el último libro que Gabriel Mistral publica antes de morir. A diferencia de otros, que fueron publicados en su primera edición en el extranjero, para éste prefirió su país de origen (p. 129). En ese libro, el dolor aparece nuevamente, se convierte en el eje central donde ocurre todo lo humano. El yo textual no olvida jamás que habita en un mundo injusto, donde todos sufren aislamiento, soledad, incompreensión. Por su condición de poeta, por prestar su voz al dolor de los demás, ella es absolutamente sufriente (p. 256):

Una en mí maté/ yo no la amaba./ Era la flor llameando/ del cactus de montaña;/ era aridez y fuego:/ nunca se refrescaba.(Mistral. 1954: 29).

De acuerdo a Munnich, las imágenes de personajes femeninos abundan en la poesía de Mistral. Si a eso le agregamos la soledad del oficio del poeta, tema que encontramos repetidamente en sus textos, podemos decir que contribuía a su ánimo melancólico el hecho de que se sintiera diferente e incomprendida, y no encontrara un lugar en la cultura de su tiempo donde establecer con alegría su proyecto central (p. 236).

Desde otra perspectiva, la propuesta literaria de Teresa Wilms Montt muestra de manera autobiográfica lo que implica ser mujer en la sociedad patriarcal de principios del siglo XX, es decir, la opresión recibida por la familia, la cual busca eliminar contrayendo matrimonio con su amado. También es posible hallar en su obra el empoderamiento del cuerpo del amado muerto, de alguna manera, asimilable a lo propuesto por Mistral en los *Sonetos de la muerte* (1952).

Otra importante figura en la producción literaria a comienzos del siglo XX es Winnet de Rokha, quien irrumpe en la poesía chilena con su libro *Formas del sueño*, publicado en 1927, con el que se ganó el espacio publicando con dicho nombre -anteriormente publicaba como Juana Inés de la Cruz-. Po se vincula con el advenimiento de las vanguardias literarias, especialmente con el surrealismo, lo cual alentó a la poeta a la explotación de otras formas de lenguaje y expresiones poéticas, asimismo, produce una poesía de gran compromiso social y político, considerando el contexto de guerras y la influencia de la

revolución rusa. De este modo, de acuerdo a Javier Bello en el prólogo a *El valle pierde su atmósfera* (2008), de Winnet de Rokha la autora inicia su militancia ideológica, integrándola también en el ámbito estético en su poesía, mediante una expresividad simbólica, presentes en *Cantoral* (1936) y *Oniromancia* (1943); es el caso del poema “Cabeza de macho” (*Cantoral*) dedicado a su esposo Pablo de Rokha, en que se aprecia una escritura surrealista e impresionista, donde su rostro se describe como si se pintara; y “Moisés”, donde se despliega una suerte de sutil y delicada erotización bajo una mirada surrealista, donde la hablante se posiciona como figura que complace a su pareja.

Finalmente, surge además en esta época otra importante figura, como lo es Stella Díaz Varín, quien con su original propuesta poética, plasmó su fuerte personalidad creativa y bohemia desde una perspectiva femenina, desmitificando la idea tradicional del ser poeta, como es posible apreciar en su obra *Sinfonía del hombre fósil* (1953), aunque fue reconocida tardíamente por parte de la crítica literaria.

1.4. RELEVANCIA DE LA INVESTIGACIÓN

1.4.1. ÁMBITO DE LA DISCIPLINA

El cambio de visión acerca de la imagen de la mujer tiene vital importancia alrededor de los años 80. Este cambio estaba ligado al momento social y político. Mediante la literatura, se deja entrever el sentimiento imperante en ese tiempo, relacionado con las representaciones de las personas y que se plasman en la escritura, compartiendo sus sensaciones y pensamientos, los que iban más allá de lo impuesto por la sociedad y la tradición, en el contexto de la dictadura militar.

En aquella época, las autoras se caracterizan por romper con esquemas establecidos, específicamente en la poesía, manifestando sus inquietudes y anhelos, a la vez que buscan expresarse por medio de la palabra, abarcando temas que antes jamás se pensó tratar, tales como el sexo, las aspiraciones personales femeninas, el erotismo y la autoerotización.

En el área disciplinar de este Seminario, que es la lengua, la comunicación y la literatura, esa carga histórico-literaria nos hace utilizar la poesía como medio de expresión de las distintas perspectivas presentadas; como por ejemplo, política, sociedad y sexualidad. Se cuestiona la posición de la mujer en el contexto social en el que están inmersas, proponiendo una nueva visión de la erotización, la sexualidad, la sensualidad y el amor. De esta manera, distintas formas de expresión son muy recurrentes en la poesía, por lo que la imagen femenina sigue cobrando importancia con el paso de los años, escribiendo a la par con los hombres, abordando diferentes temáticas y posturas político-sociales que no habían sido tratadas desde la voz femenina, porque ellas mismas, presas de su contexto, no se atrevieron a quebrar radicalmente las reglas del sistema que se les imponía.

Investigar sobre cómo las poetas Cecilia Vicuña, Soledad Fariña y Marina Arrate tratan el erotismo en sus obras poéticas, contribuye necesariamente a la ampliación del campo literario en que se acuñan distintos y distintas poetas de Chile, ya que la crítica vigente tiende a exaltar la figura masculina como productores de poesía, marginando a aquellas mujeres que no aceptan regirse por las leyes establecidas que dominan la sociedad chilena, como es el caso de las poetas mencionadas, según afirma Juan Villegas en *El discurso lírico de la mujer en Chile en el periodo 1973-1990* (1993).

En conclusión, en nuestra área disciplinar, es importante trabajar la poesía femenina como medio de expresión, tanto a nivel de crítica sociocultural, como a nivel de aquello que no era aceptado para las mujeres, como era el tratamiento de lo erótico en la poesía. Esto promueve la formación de sujetos con poder de análisis, críticos y con opinión frente a la diversidad de temas posibles, a su vez se enfatiza en el desarrollo de las competencias comunicativas y valores como la convivencia y la tolerancia.

1.4.2. ÁMBITO DEL QUEHACER PEDAGÓGICO

En los Programas de Educación del Ministerio, se ha establecido el tratamiento de la poesía en los distintos niveles de escolaridad, que van desde el análisis a partir de la determinación de la voz poética o hablante lírico, la métrica y estructura de determinados poemas, hasta los distintos tópicos que engloban determinadas formas de entender los textos.

Uno de aquellos tópicos es el amor en la literatura, que históricamente está muy presente en la producción literaria; y no podría ser de otra forma, pues constituye una dimensión altamente significativa en la vida humana y en la sociedad en tanto experiencia.

Como tópico en la producción poética, hay distintos subtópicos sobre cómo se manifiesta el amor, tales como la sensualidad, la pasión, la idealización del ser amado, la muerte, la trascendencia, la búsqueda de la unidad y la completación del ser (MINEDUC, 2000: 101).

En el *Programa de Estudio de Lenguaje y Comunicación de Tercer Año Medio* (2000), se establece en la subunidad 1 *El tema del amor en la literatura*, tal como fue descrito anteriormente. De este modo, el tratamiento de lo erótico en la poesía de Cecilia Vicuña, Soledad Fariña y Marina Arrate, puede establecerse en el contenido 3 de Tercer Año Medio “Temas asociados al amor y algunos tipos de relaciones amorosas en la tradición literaria occidental: amor y libertad: amor como privación de libertad (amor tirano, prisión, cadena), y amor como liberación, plenitud, trascendencia, salvación” (MINEDUC. 2000: 102).

Asimismo, la inclusión de estas tres poetisas como parte del contenido del amor en la literatura, permitiría ampliar la visión de mundo de los estudiantes, con respecto a cómo se concibe el amor y cómo este forma parte de la liberación del sujeto; en este caso, del sujeto

femenino, pues propone –de alguna forma– el despojo de la concepción uniforme de la mujer como complemento del hombre.

1.5. HIPÓTESIS

Habiendo delimitado el tema y las obras respectivas de las poetisas a trabajar, se plantea la hipótesis de que la poesía de Cecilia Vicuña, Soledad Fariña y Marina Arrate cumple una función ideológica y tiene una intencionalidad definida, que excede el ámbito estético, al integrar elementos sociales y culturales mediante el tratamiento de lo erótico en sus obras.

De este modo, se entiende que las poetisas son capaces de empoderarse de sus cuerpos a través de su escritura, donde ya no se constituyen como un complemento del hombre, sino que son por ellas mismas y para ellas mismas.

La importancia de la función ideológica radica en cómo se entiende este concepto en la escritura de estas tres poetisas. De acuerdo a la Real Academia Española (2001), ideología se entiende como el “conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.” (RAE. 2001: 206).

A diferencia de la definición anterior, Teun van Dijk en *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria* (2000), señala que la ideología no comprende las denominadas prácticas ideológicas o las estructuras sociales basadas en ellas, como se da en iglesias o partidos políticos, sino que la ideología alude, principalmente, a “la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo” (21), en otras palabras, un determinado sistema de creencias socialmente compartido, que definen la identidad social y cultural de un grupo y que define su actuar colectivo.

Por otra parte, de una forma u otra, la ideología alude a cómo se establecen las relaciones de poder en el sistema y entre los sujetos, entendiendo que cada sujeto posee de por sí una ideología, que puede ser o no ser concreta, pero es con la que se sitúan en sociedad y frente a otros. De acuerdo con esto, es posible apreciar una ideología en las poetisas que emana desde su empoderamiento como sujetos femeninos, conformando una poética personal.

A partir de todo esto, se advierte que las obras de las tres poetisas cumplen una función ideológica, se alude a que cada una de ellas manifiestan un pensamiento poético determinado, ya que más allá del sentido estético que pueda entreverse en cada uno de sus poemas, se pretende criticar la sociedad por medio de la palabra, entendiendo esta última como la posibilidad de crear lo que no se ha dicho y desplazar aquello que se ha establecido como moral.

1.6. OBJETIVOS DEL SEMINARIO

1.6.1. OBJETIVO GENERAL

Interpretar la producción poética de cada una de las autoras, en función del sentido que entrega la visión sobre el cuerpo femenino asociado a lo erótico, delimitando estrategias de lenguaje poético y los componentes culturales que ponen en discusión.

1.6.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Analizar el tratamiento de lo erótico en *Luxumei o el traspié de la doctrina* de Cecilia Vicuña (1983), observando cómo el (o los) hablante(s) lírico(s), desde la apropiación de su cuerpo, construye(n) una relación mística con la naturaleza en que subyace una propuesta ética y una relación entre amor y muerte.
2. Observar en Soledad Fariña la particularidad de su lenguaje metafórico en *El primer libro* (1985), en tensión con sus referentes, que construye una poética desde el inicio al fin del poemario.
3. Demostrar cómo lo erótico, en la poesía de *Este lujo de ser* (1986) de Marina Arrate, se constituye como una forma de autoerotización, donde los hablantes líricos resignifican y reconstruyen su propia imagen femenina, apropiándose de sus cuerpos.
4. Diseñar una propuesta pedagógica, en la cual se integre la poesía de mujeres y la visión de la realidad que se entrega en sus poemas.

CAPÍTULO II

2.0. MARCO TEÓRICO

2.1. INTRODUCCIÓN AL MARCO TEÓRICO GENERAL Y CONCEPTUAL

La tradición poética tiene muchos momentos significativos, en los cuales distintos productores y productoras de poesía han plasmado literariamente sus pensamientos, en relación al contexto que les rodea y sus propia vivencias, cuestión determinante en la riqueza particular de su escritura.

Al respecto, esta sección presenta, en primer lugar, un breve recorrido por algunas manifestaciones de la tradición poética de lo erótico. En segundo término, al hablar de poesía, inevitablemente ha de remitirse a los elementos que la constituyen, como al espacio de lenguaje donde el autor plasma su interioridad, su pensamiento, sus ideas, el contexto referido. De este modo, se hace absolutamente necesario abordar componentes teóricos que aborden los elementos que constituyen el poema en tanto texto literario.

Es relevante aclarar que, por el momento donde se sitúan las poetas a estudiar, no aparece el poema altamente estructurado (estrofa, verso, rima), de modo que la teorización conceptual no se abordará en esa dirección, pues tienden más bien al verso libre; por lo tanto, lo significativo para el estudio es delimitar cómo el poema se abre a este espacio mencionado anteriormente, es decir, desde su contenido, en vínculo con su contexto de producción, lo cual es congruente con algunas tesis de la teoría de la recepción. Las categorías que delimitan el análisis se orientan entonces a definir lo lírico, el hablante y el oyente, motivos, tópicos y espacio poético.

2.2. MARCO TEÓRICO GENERAL

2.2.1. LA TRADICIÓN POÉTICA Y LO ERÓTICO

Según Alexandrian, en su texto *Historia de la Literatura Erótica* (1990), ya en el antiguo Egipto, se redactaron tratados acerca del sexo, en ocasiones meras recopilaciones de posturas sexuales, como por ejemplo en el papiro de Turín (encontrado en 1822 por Bernardino Drovetti), fechado en la época de Ramsés, donde se detallan las variantes del acto amoroso. Aunque poco se conserva de la época, sí se han salvado algunos fragmentos, como por ejemplo en el papiro de Leide (fue traducido por A.H. Gardiner en 1909), donde se propone la "confección de una imagen del amor".

La literatura antigua relativa al erotismo se caracteriza principalmente por la unión entre lo divino y lo terrenal. Son frecuentes las alusiones a los dioses y los cultos a la fecundidad y al falo. Las obras se encuadran habitualmente en manuales de posturas sexuales, poesía y obras de teatro. Aparte de tratar la heterosexualidad, son frecuentes también las referencias al sexo oral y al lesbianismo. Las hetairas, mujeres que elevan la práctica del amor a la categoría de arte, fueron autoras de tratados sobre dichas prácticas, no en pocas ocasiones, el erotismo literario va asociado a la comedia o se asocia con la sátira y la crítica social.

Los primeros escritos de literatura erótica se remontan a la antigua Grecia, en torno al año 400 a. C., cuando el dramaturgo Aristófanes escribió su obra *Lisístrata* (411 a.C.). De alrededor del año 300 a. C. datan los obscenos poemas satíricos de Sotades, que llegaron a acarrearle la prisión por las críticas hacia la unión de Ptolomeo con su hermana Arsinoe. Durante un tiempo se identificó incluso como literatura sotádica a la propia literatura erótica. Hacia el siglo II a. C. se atribuye a Luciano la escritura del libro pornográfico más antiguo, *Los diálogos de las cortesanas*. Es Luciano, precisamente, quien emplea por primera vez el término lesbianismo para definir la homosexualidad femenina. (Alexandrian, 1990: 398).

La Edad Media fue una época compleja para el erotismo y la sexualidad en general, y la literatura se vio también influenciada por ese hecho. En el siglo XII surge el ideal del amor cortés, o amor cortesano, basado en un amor servicial y desinteresado que idealiza a la mujer amada. Algunas obras de este estilo son *Lancelot* de Chrétien de Troyes, *Tristán e*

Isolda de Gottfried von Strassburg, el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meun y *Vita nuova* y la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. (Alexandrian. 1990: 398). Manuel Fernández, en su artículo "El amor cortés" (2010) señala que el nombre de "amor cortés" ("amour courtois") no aparecerá hasta bien avanzado el siglo XIX, y debe atribuirse este neologismo a Gaston Paris, quien lo emplea por vez primera en 1883. Sin embargo, esta denominación no llegó a ser empleada por los hombres -caballeros, poetas y enamorados- que vivieron dicho "amor cortés", como una experiencia amorosa que se implantó tempranamente en los círculos más refinados de la sociedad medieval, desde el siglo XII.

El "amor cortés" es una modalidad de amor que se plasmará literariamente en varios géneros. Por un lado, serán los trovadores provenzales; pero también será significativa su presencia en la narrativa ya mencionada de Chrétien de Troyes (1135-1190). Se ha señalado que al comienzo de "El caballero del León" (1170-1181), el autor francés constataba que "... Amor tiene ahora muy pocos seguidores, pues casi todos le han abandonado y Amor ha decaído mucho y si antes los que amaban eran llamados cortesos, nobles, generosos y honorables, ahora Amor se ha convertido en mentira, porque los que nada sienten dicen que aman pero mienten y van diciendo falsedades los que se envanecen de ello sin tener ningún derecho." (Alexandrian, 1990: 398-410). También se puede detectar el "amor cortés" en los cancioneros españoles y en otros de diferentes latitudes; en la obra de Dante Alighieri y los poetas toscanos (Guido Cavalcanti, Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca). También será el "amor cortés" el que acapare la atención de algunos tratadistas como Andreas Capellanus en su libro *De Amore o Tractatus amoris et de amoris remedio*, compuesto a finales del siglo XII.

En el romanticismo, ya desde fines del siglo XVIII hasta gran parte del siglo XIX, se sitúa lo erótico en la poesía (*Santillana Literatura*; 2008: 79). En esa tendencia estética, aparecen los temas y ambientes que caracterizan al movimiento, tales como el amor, la soledad, los motivos sobrenaturales, el erotismo, la libertad.

Durante el siglo XX aparecen en Europa varios movimientos literarios de carácter rupturista, las vanguardias históricas, las cuales intentan brindar a la poesía nuevas formas de expresión y nuevos significados. Entre los distintos movimientos vanguardistas,

encontramos el surrealismo, en el cual se expone de manera clara y explícita el erotismo en la poesía. (*Santillana Literatura*. 2008: 89).

En el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924), se presenta el acercamiento por parte de Bretón a las teorías freudianas de los sueños y del inconsciente, ya que se reconoce en el trabajo de Freud un punto de partida para el estudio de esa otra parte de la experiencia humana, es decir, aquellas fuerzas ocultas en el mismo ser humano, las que pueden manifestarse a través de esos procesos mentales. Bretón se pregunta qué tan reales son los sueños, si se trata de un flujo continuo o si se presentan a las personas sólo como se les recuerda, espaciados y fragmentados; qué relación mantienen con la realidad de la vigilia, si son paralelos. Sitúa los sueños como el medio que tiene el ser humano de transmitir sus más profundos deseos, por lo cual se pregunta por qué no otorgar al sueño aquello que a veces se niega a la realidad, el valor de certidumbre, que en el tiempo en que se produce, no queda sujeto al propio escepticismo, o por qué no se podría buscar en el sueño las respuestas a los problemas fundamentales de la vida (Bretón, 2002: 39). Así, él se centra en los sueños, ya que es a través de ellos que el ser humano transmite sus emociones, deseos o sensaciones que se ocultan a la realidad, pero que de igual modo, forman parte de ella. A su vez, muestra la poesía como “el ritmo consciente de mi pensamiento” (p. 19), lo cual quiere decir que a través de la de poesía es posible transmitir pensamientos, emociones y sensaciones que sólo se enfrentan en los sueños, ya que la realidad censura al sujeto, de acuerdo a lo que le es posible expresar y lo que no.

A partir de lo anterior, se entiende que la corriente surrealista, iniciada con el manifiesto de Bretón, propone también el tratamiento de lo erótico desde la manifestación de las ideas del inconsciente a través de los sueños. Según Aldo Pellegrini en *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961), se afirma que todo lo que el surrealismo piensa del arte se resume en su concepción de la omnipotencia de la poesía. Esta constituye el núcleo vivo de toda manifestación de arte y ella le da su verdadero sentido, donde la poesía no es un elemento decorativo o que sólo busque belleza, sino que es el lenguaje del hombre como esencia, es el lenguaje de lo inexpresable en el ser humano, siendo el amor y la libertad los pilares de la concepción surrealista, donde el primero es la pasión que exalta todos los mecanismos de la vida y la función de vivir adquiere todo su sentido (p. 29).

El erotismo es el encuentro de los cuerpos como es el encuentro de las palabras en la poesía, donde se crea una comunicación bajo el deseo de los cuerpos y el significado de las palabras. La poesía erótica es una erotización del deseo y la palabra deseada. El encantamiento del lenguaje frente a los cuerpos desnudos es el encantamiento de los cuerpos frente a la palabra erotizada. A través del lenguaje se erotiza el deseo de los cuerpos como transfiguración de la libido. La poesía canta el deseo de los cuerpos amorosos que se aman también en las palabras. El oficio de la poesía asume el oficio de los cuerpos como materia prima para su maravillosa creación poética. (Acevedo, 2007: 1).

En definitiva, puede afirmarse que el erotismo y el sexo han estado ligados a la sociedad y a la cultura del ser humano desde los inicios de los tiempos. Por lo mismo, la presencia de ese tópico en literatura no es la excepción, a pesar de que a menudo se ha visto sometida a la censura por considerarse un tema reprobable o pecaminoso. Para justificar esto, en el *Primer manifiesto surrealista* Bretón señala que a través del inconsciente, específicamente mediante los sueños, se revelan los más profundos deseos, se concretan y se llevan a la realidad a través del lenguaje, ya que todo lo escrito toma veracidad.

Puede agregarse, finalmente, que a lo largo de la historia se observan variedad de amores y vínculos amorios, en que algunos se enfocan netamente en el amor, como por ejemplo el amor cortés, otras aluden a la búsqueda del placer a través del deseo e incluso al nexo de eros y experiencia mística. Entonces, para referir a esos deseos aparece la poesía erótica, que es una erotización del deseo y la palabra; por lo mismo, el lenguaje es importante para construir una realidad y contextualizar un modo imaginario de lo erótico. Octavio Paz en *La llama doble* (1993), indica que la relación erótica y mística viene dada desde la experiencia del mismo nombre, que va más allá de la piedad¹ como el amor filial, fraternal, paternal y maternal (p. 105-106). Así, él expresa sobre ese nexo:

Los poetas místicos han comparado sus penas y sus deliquios con los del amor. Lo han hecho con acentos de estremecedora sinceridad y con imágenes apasionadamente sensuales. Por su parte, los poetas eróticos también se sirven de términos religiosos para expresar sus transportes. Nuestra poesía mística está impregnada de erotismo y nuestra poesía amorosa de religiosidad (p. 106).

¹Es el sentimiento de devoción que se profesaba a los dioses en Roma, que viene de *pietas*, y significa también misericordia; para los cristianos es un aspecto de la caridad.

2.3. MARCO CONCEPTUAL

2.3.1. HACIA LA DEFINICIÓN DE LO LÍRICO

De acuerdo a Juan Villegas en *Teoría de historia literaria y lírica* (1984), los críticos de la actualidad tienden a definir lo lírico a partir de la emotividad que se presente en el poema (p. 43), donde predomina el lenguaje afectivo, señalando a Wolfgang Kayser y Félix Martínez como algunos de los críticos que definen la poesía como emotividad.

Según Kayser, en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1961), “en lo lírico se funden el mundo y el yo, y esto se lleva a cabo en la agitación de un estado de ánimo que es el que realmente se expresa a sí mismo” (Kayser, en Villegas: 43).

Por otra parte, señala que Félix Martínez concibe a la lírica como un modo de comunicar algo indecible, donde predomina la función expresiva del lenguaje (Martínez, en Villegas: 43). Citando a Martínez, lírica sería “el predominio de la función expresiva, de lo puesto de manifiesto sin ser dicho, por sobre lo dicho o lo apelado. En otros términos, lírica sería la obra poética en que el estrato sustancial es el estrato del hablante ficticio en cuanto ‘expresado’ [...] entendiendo por dimensión expresiva del lenguaje la revelación del ser del hablante en el acto lingüístico” (p. 43).

Sin embargo, Villegas señala que algunos de los estudios actuales sobre lírica proponen un nuevo intento de entenderla, que dependen de la descripción de los recursos lingüísticos utilizados en cada poema, donde uno los primeros estudiosos en delimitar esta orientación, que se origina desde el formalismo ruso,² fue Samuel Levin, indicando que existen algunas estructuras que son peculiares al lenguaje de la poesía y que ejercen una función unificadora sobre el texto donde aparecen, que se nominalizan como apareamientos (p. 43).

Para Villegas, todas las definiciones que pueden atribuirse a qué debe entenderse por lírica, proponen un espectro demasiado amplio de significados, pues no es posible encontrar un concepto que sea tan abarcador, que incluya todos los elementos que posee el lenguaje lírico. En relación a lo anterior, propone unir las dimensiones de la expresividad con el concepto musical, centrándose en el sentido del enunciado, delimitando la expresividad

²Movimiento intelectual que estudió el nacimiento de la teoría y crítica literaria de forma autónoma y su influencia en la evolución de los estudios lingüísticos.

como la que origina una tonalidad emotiva del lenguaje, fundada en la actitud del hablante lírico y en la expresión de la afectividad virtual del emisor del discurso (p. 44).

Si atendemos a que cada poeta, en tanto escritor, tiene una determinada intencionalidad en su producción literaria, señala que son los críticos e historiadores quienes deben establecer qué concepción funda el poetizar del escritor individual o del grupo en el cual se inserta, si fuera el caso, investigando las opciones del individuo o del grupo en el cual se inscribe –de ser así–, las semejanzas y diferencias que comparten y de qué modo aquella concepción manifiesta la aceptación o transformación del código poético dominante. De acuerdo a esto, Villegas manifiesta que se tiende a pensar que el poeta o los integrantes de una agrupación poética comparten una determinada visión de mundo, donde el temple de ánimo o sensibilidad colectiva es determinante de su sentido (p. 49). Sin embargo, señala que la intención del autor o su importancia en lo comunicado es secundaria a la recepción que se tenga sobre un determinado poema u obra poética, donde sí importa la “intención puesta de manifiesto en el poema en sí” (Villegas, 48-49), que se evidencia en la visión de mundo que sustenta el poema y en el temple de ánimo estructurante. Por otro lado, señala como otro factor importante la dimensión emotiva del poema, disminuyendo el significado de la visión de mundo (p. 49).

Avanzando por las distintas concepciones sobre la visión del mundo que se establecen, a partir del concepto de hablante lírico, Villegas señala otra de las concepciones sobre estos elementos, la cual es mucho más radical, pues explica que, desde Emil Staiger en *Conceptos fundamentales de poética* (1966), el autor, en cuanto creador lírico, existe fuera del tiempo y del espacio, es decir, que el texto literario no puede revelarse por la interpretación, pues el autor se inscribe dentro de un contexto determinado, donde sólo él sabe qué es lo que quiso decir en sus poemas, y eso no puede relacionarse con una interpretación posterior que pueda realizar el lector, ya que no estuvo en el contexto de producción del poeta.

2.3.2. EL HABLANTE LÍRICO: SUS SIMILITUDES Y DIFERENCIAS CON EL AUTOR

Se entiende que el hablante lírico corresponde a una entidad diferente de la del autor, sin embargo -a juicio de Villegas-, este último condiciona la forma en que se constituye el hablante lírico, de acuerdo con las circunstancias histórico-literarias que afectan la historicidad de las mismas en las obras literarias.

Ahora bien, él afirma que, aunque son entidades diferentes y que, por lo tanto, enuncian desde distintas perspectivas, existen algunas similitudes afines que realza la explicación entre ambos, ya que el hablante está influido por el autor, pues comparten una actitud frente a la vida (p. 57). Sin embargo, afirma que realizar esta relación de forma automática entre ambos corresponde a una visión ingenua de este fenómeno literario, pues la plasmación del autor en el hablante está condicionada -de alguna u otra forma- por factores como la tradición poética, el género, la función de la poesía en la época en la que se inscribe el autor, la forma entregada a la estructura del poema (p. 57).

Señala, además, que aunque la dicotomía autor-hablante es innegable, es necesario realizar la ejemplificación para efectos de clarificación; esto lo hace por medio de la poesía galaicoportuguesa, como lo son las *cantigas de amigo*³, donde el hablante lírico corresponde a una voz femenina que se lamenta por el amado ausente, pero los autores de las obras son varones (p. 57).

A partir de las sentencias anteriores, Villegas advierte que existe, de todos modos, un hablante lírico o voz poética ideal, señalando lo siguiente:

Muchos *libros* de poesías no se forman por la simple acumulación o yuxtaposición de poemas individuales sino que constituyen un conjunto cuya organización y unidad es posible detectar. En ocasiones, esta unidad no es de índole temática sino que viene de la configuración de la voz poética.

La serie de hablantes de los poemas individuales pueden conformar un personaje que viene a ser la integración de los parciales. A este personaje o voz poética unificante la calificaremos de *hablante lírico ideal o yo poético ideal*. No hay que confundir este personaje con el que Félix Martínez denominó hace años *autor ideal*. (Villegas, 1984: 59).

³Composición poética de entre los siglos XII y XIV que se caracterizaba por la presencia de una voz femenina que sufre por la ausencia del ser amado.

En consecuencia, el hablante lírico no es estrictamente diferente del autor quien lo creó, pues a partir de la subjetividad de este último es que ha sido creado, sin embargo no son completamente iguales. Los casos varían dependiendo de la intencionalidad del autor y lo que intenta transmitir o representar, el contexto en el cual se sitúa y desde qué pensamiento, idea o sentimiento está hablando. A partir de esto, se entiende que la voz poética puede tener influencias respecto de su autor, dando huellas de cómo ha construido finalmente la imagen que se tiene de un determinado poeta, tal como lo ejemplifica Villegas con la poesía machadiana en *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), donde la voz de algunas de sus producciones poéticas poseen ciertos rasgos que han contribuido a la constitución de la imagen que se tiene de Antonio Machado.

En conclusión, según Villegas, lo significativo de la voz poética es la captación del yo poético y del hablante lírico como entidades de raíces históricas, ya sea en su dimensión individual, la dimensión de mundo que funda sus rasgos o las características que adquiere por la estructura poética a que pertenece (p. 63). De acuerdo a esto, se hace preciso caracterizarlo tanto en su función particular como personaje del poema, como en su actitud frente a lo cantado o dicho y en relación con el oyente ficticio, que se tratará a continuación.

2.3.3. EL OYENTE LÍRICO: ¿REAL O FICCIÓN?

Usualmente, como tiende naturalizarse, la existencia de un autor real implicaría la existencia de un oyente real, sin embargo, la verdad es que, así como existe una diferencia entre autor y hablante lírico, también la hay entre oyente real -es decir, lector- y oyente lírico.

Según Villegas, existe un oyente explícito y un oyente implícito. En muchos casos, hay poemas en que el enunciado de la voz poética no tiene un destinatario evidente o esta voz no es consciente de su existencia y que se dirige a alguien. Suponiendo entonces que debe existir un oyente, se le denomina oyente cero u oyente implícito, muy diferente del monólogo lírico o el diálogo interior, donde el oyente es el mismo hablante. Sin embargo, el oyente lírico muchas veces aparece mencionado. El oyente lírico puede presentarse como un ser humano, sentimientos personificados, aspectos personificados de la naturaleza, etc.,

(p. 65-66) y es por esto que no debe entenderse al oyente lírico como un sinónimo del oyente real (lector).

2.3.4. MOTIVOS LÍRICOS O POÉTICOS

En su *Teoría*, Villegas cita a Sophie Irene Kalinowska como una crítica que propone el análisis del concepto de motivo lírico en su libro *El concepto de motivo en la literatura* (1972). En primer lugar, la autora realiza un recorrido sobre las distintas concepciones sobre este término, citando a Goethe como uno de los primeros en utilizar el término “motivo” en la literatura, aunque luego se le criticó el haberlo tomado desde las artes plásticas. Pese a la crítica, durante el siglo XIX este concepto se convirtió en uno de los más importantes para la literatura de este periodo.

A partir de las múltiples concepciones que se tienen acerca del motivo, Kalinowska aclara que, producto de la polisemia heredada, el concepto se complejiza mucho más, pues es durante el periodo anteriormente mencionado a inicios del siglo XX que el concepto comienza a utilizarse tanto en las bellas artes, música, letras, sicología, criminología, industria del encaje, etc. (p. 11), por lo que los críticos del siglo XX en adelante comienzan lamentándose por este fenómeno, de modo que proponen otras terminologías o simplemente el no abordarlo. En cualquier caso, el concepto continúa siendo empleado en los cuatro dominios tradicionales: sicología, música, bellas artes y letras.

Desde la autora, se entiende el motivo lírico literario como:

1) un componente estructural del texto de toda obra literaria, 2) donde su componente ideal es un esquema conceptual típico, 3) tiene una naturaleza esencialmente dinámica, 4) en un motivo concreto se halla por la fusión íntima, en un todo indisociable, de su esquema conceptual (elemento designado) y de su forma verbal (elemento designante), 5) gracias a su componente formal, se convierte en el factor capital de la estilización estética de los materiales y de la idea conductora en una estructura artística” (Kalinowska, 1972: 52).

A partir de esto, Villegas señala que todo lo que pretenden los autores, desde distintas ramas de la literatura, es encontrar las unidades mínimas estructurantes, que de una manera u otra, se vinculan con las situaciones básicas del motivo.

Respecto de la maduración de la crítica literaria a través del tiempo, se han concebido distintas definiciones para los motivos en una obra poética. Sin embargo, según Villegas, se acepta su carácter de unidad mínima dentro del área correspondiente (p. 71).

Kalinowska lo define como un “[...] elemento estructural-límite completo y autónomo, es decir, lo suficientemente desarrollado como para tener un sentido significativo y una expresión característica” en el poema (Kalinowska, en Villegas, 1984: 71).

Es decir, el motivo tiene la función de estructurar un texto, por ende, es un vestigio de la cosmovisión que caracteriza una obra poética. Su análisis depende de su relación con el objeto del que se enuncia en el poema, el hablante y su actitud. Por lo tanto, si el objeto en el poema es aquello de lo que se enuncia, el motivo lírico será el qué se dice de aquello de lo que se enuncia.

Por otra parte, Villegas señala que el motivo implica tres posibles niveles de análisis e interpretación:

- a) La funcionalidad del motivo en la estructura del texto literario.
- b) La remisión de la cadena de motivos de un texto al sistema de motivos definidores de géneros o estructuras generales.
- c) La actualización de los motivos abstractos en circunstancias históricas particulares. (Villegas, 1984: 71-72).

De acuerdo a esto, indica que el más significativo de los tres es el tercero, ya que

[...] la actualización del *esquema*, su hacerse presente en una situación concreta dentro del texto, lo impregna de un aspecto de la visión de mundo que sustenta el todo. De este modo, el motivo adquiere un carácter de indicio de la visión de mundo y de la sensibilidad colectiva que caracteriza a un creador o grupo de poetas. Por otra parte, la recurrencia de una serie de motivos en un momento histórico dado o en un conjunto de textos de una época permite definir la visión de mundo. (Villegas, p. 72).

2.3.5. TÓPICO LITERARIO

Desde la tradición retórica y literaria, los tópicos refieren a ciertos conceptos o expresiones lingüísticas de gran contenido semántico, que sirven como formas para designar hechos o acciones particulares y que son recurrentes en la literatura. De este modo, y como un conjunto, es posible encontrar tópicos que aluden a distintas temáticas, según aquello de lo que trate una determinada obra literaria, que abordan la vida humana, la sabiduría, la inteligencia, la poesía, la muerte, el existencialismo, el erotismo, entre otros.

El tópico de lo erótico -en cuanto a la investigación- tiene diferentes subtópicos, que se relacionan estrechamente con los motivos dentro de las obras de las poetisas seleccionadas, entendiéndolos entonces como motivos de lo erótico, como lo son la autoerotización, el amor y autovaloración del cuerpo, el amor lésbico, lo erótico y la naturaleza, etc.

2.3.6. ESPACIO POÉTICO

El espacio poético se constituye como un elemento importante en la construcción del poema, por lo que representa una apertura para la aprehensión de la visión de mundo, donde el hablante comunica el espacio como parte de su mundo, espacio que se empapa con la interioridad que estructura el poema (Villegas, p. 79).

Por lo tanto, se trata de un espacio creado en la intimidad, en la interioridad, es decir, el entorno físico en que se encuentra el hablante, espacio en el que habita el yo poético y en el cual se despliega en el poema.

Al tratarse entonces de un espacio (imaginario) que manifiesta la intimidad del hablante en el poema, el espacio poético despliega imágenes poéticas en su construcción. Según Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (1965), la imagen poética es un “resaltar súbito del psiquismo” (p. 7), relacionada con un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente, entendiéndola como no causal, que no está sometida a un impulso, donde resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea necesariamente hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse (p. 8).

Por otra parte, Demetrio Estébanez Calderón en el *Diccionario de términos literarios* (1996), define el espacio poético no sólo como el ámbito del desarrollo de la acción, sino, también, el condicionante de determinados rasgos psicológicos de los personajes (p. 362).

En definitiva, el espacio poético remite a un ámbito de significación en el que se conecta la experiencia de escritura y la visión de mundo que se construye mediante la palabra, tensionado por el horizonte cultural de producción.

CAPÍTULO III

3.0. MARCO METODOLÓGICO

Todo proceso de construcción de conocimiento requiere de establecer los criterios metodológicos con base en los cuales se realizó. En este apartado, como su nombre lo indica, retoma dichos elementos que determinan la validez en el proceso de la investigación.

Un primer momento en la fase de análisis, consistió en desarrollar la contextualización del momento en que se inscribe la poesía de las escritoras en estudio. En este campo, se sigue una orientación histórico-cultural, de modo que se recogen elementos de historiografía y crítica literaria. En la práctica, esto se traduce en el trabajo con fuentes secundarias (artículos, libros y otros documentos), que describen el estado pasado y actual de conocimiento sobre el objeto de estudio, que ayudan a validar la investigación. Además, se exponen y analizan las distintas teorías e información relacionadas con la problemática de investigación, por lo tanto, se realiza una revisión de la literatura correspondiente.

En relación al análisis, considerando que hay distintos sistemas o enfoques, se ha optado por recoger los aportes de Juan Villegas. Así, primero que todo, se pretende identificar en los poemas los elementos básicos que lo constituyen, que van desde quién es la voz poética que enuncia en el poema, quién es el oyente lírico a quién se dirige el poema, cuál es el motivo por el cual se enuncia, el espacio poético que se abre en el interior del poema, etc.

Villegas realiza un estudio de las distintas concepciones de los textos literarios, que van desde un enfoque historicista, que se mantuvo desde fines del siglo XIX a principios del XX, hasta la llegada y asentamiento de propuestas, que a partir del surgimiento y cambio de intereses culturales y artísticos, desplazaron los estudios extrínsecos hacia los valores intrínsecos de las obras de arte en general, propiciados por la preocupación por el ser humano como ente social; asimismo, por el reconocimiento de que las ciencias de la cultura, se encuentran condicionadas por el modo de estar en el mundo del propio investigador, junto con un sinnúmero de factores de índole social y, finalmente, el nacimiento del marxismo, que propuso la renovación de los estudios sociales e históricos, en cuanto al examen de las obras literarias.

A partir de la identificación de estos elementos, se realiza el análisis interpretativo de los poemas, desde los motivos eróticos que se exponen en cada uno de ellos, hablante lírico, oyente lírico y espacio poético, entendiendo por interpretación la lectura que realiza el lector de los poemas, para así llegar a conclusiones que permitan llegar a un consenso entre qué es lo que quiso transmitir la autora en su producción poética, y cuál o cuáles son las interpretaciones que se le atribuyen dentro del contexto actual, es decir, treinta años después de que fueron escritos.

Para lograr el consenso interpretativo entre lo que intentaron transmitir las autoras con sus producciones poéticas, es necesario considerar elementos como las figuras semánticas que presentan los poemas, de acuerdo a ambos contextos –esto es, el de producción y el de recepción–, la visión crítica que se realiza al mundo sociocultural, la política; los motivos de lo erótico, los objetos de erotización.

El análisis comienza con la lectura completa de cada obra de las poetisas elegidas, para luego centrarse en los poemas más representativos de lo erótico, siendo este el tópico transversal a las tres autoras.

Los poemas de cada autora se analizan en cuanto al contexto de producción, visión de lo femenino, hablante lírico, oyente lírico, motivos de lo erótico presentes en cada poema y el espacio poético.

A modo de conclusión, se interpretarán los motivos y elementos poéticos comunes entre los poemas analizados, los espacios de intersección y diferencia, donde se integra el tópico transversal del Seminario, esto es, el tratamiento de lo erótico.

Finalmente, a partir del análisis planteado, se realizará una propuesta pedagógica que contemplará un módulo didáctico para Tercer año de enseñanza media, vinculando el tema del tratamiento de lo erótico a la subunidad el amor en la literatura, donde los estudiantes podrán conocer y analizar algunos de los poemas de las autoras, para entender y comprender cómo se desarrolla lo erótico en la poesía, y cómo esto conforma una poética.

CAPÍTULO IV

4.0. ANÁLISIS

4.1. SOBRE CÓMO ENTENDER LA PRODUCCIÓN POÉTICA FEMENINA CHILENA DE LOS AÑOS 80

Lo público y lo privado entraron en crisis a finales del siglo XIX en Chile, pero su arraigo significativo se manifestó durante el siglo XX. Según Ana Baeza Carvallo en *No ser más la bella muerta* (2012), la entrada de las mujeres en los diferentes espacios del ámbito público es la manifestación de la crisis mencionada anteriormente. Baeza indica que las autoras que escriben en esta época lo hacen en un contexto de cambio, marcado por el conflicto y las contradicciones, intentando articular literariamente las transformaciones de las subjetividades femeninas y los problemas simbólico-culturales que conlleva ese contexto. (p. 40).

Sin embargo, el cambio no fue absolutamente radical. Las mujeres no se rebelaron completamente por medio de la escritura, puesto que, si bien es cierto, algunas comenzaron a publicar con sus nombres propios o pseudónimos femeninos, otras, por el miedo al rechazo y señalamiento social que implicaba publicar explicitando su autoría, continuaron haciéndolo con nombres masculinos, según indica Baeza:

Pero esto no es fácil, el orden tradicional de valores está internalizado. Las mujeres que escriben durante este período lo hacen de muy distintas maneras desde las más radicales que adhieren a movimientos feministas y revolucionarios (Mirta Aguirre, Clara Lair) hasta las que como Ema de la Barra escribieron hasta el fin de sus días con un pseudónimo masculino para evitar ser objeto de burla social. Así, unas confrontan la tradición heredada de manera explícita, mientras que otras reelaboran esta herencia de manera más solapada, pero no menos profunda (p. 40).

En *Lengua Víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de Mujeres Chilenas* (1998), Raquel Olea plantea que el espacio de escritura es una imbricación de textualidades, desde donde surgen espacios de sentidos múltiples y se manifiestan en flujos de subjetividades, corporalidades y espiritualidad. Esto se manifiesta en una escritura poética de las transformaciones, en la que el sujeto que escribe se deja invadir por sueños de distintas mutaciones que materializan una energía de cambio expresada en la forma del deseo. El sujeto de la escritura está centrado en una conciencia de sí, que le retorna una

multiplicidad de respuestas. Esta multiplicidad disemina su identidad al hacer de su cuerpo un espacio continuo, abierto, sin límite y sobre todo dinámico (p. 195-223).

De acuerdo con sus planteamientos, el escribir en el período de los años 80 en Chile, para las mujeres significó un doble esfuerzo; primero, porque debían eludir el machismo hegemónico de la época (última veintena del siglo XX); y segundo, poder publicar siendo mujeres, ya que ha sido uno de los sujetos más subalternizados en la cultura occidental por la hegemonía patriarcal, provocando que la literatura escrita por mujeres se vea significativamente diezmada por la sociedad y los valores por la que ésta se rige (Olea, 1998: 11).

En *Seminario multidisciplinario* (2004), José Emilio González explica que la literatura de mujeres designa un conjunto de obras literarias cuya firma tiene valencia sexuada, sin que estas obras internalicen necesariamente la pregunta de cuáles son las construcciones de lenguaje que textualizan la diferencia genérico-sexual. La categoría de “literatura de mujeres” se moviliza para delimitar un corpus en base al recorte del género sexual, y para aislar ese corpus en búsqueda de un sistema relativamente autónomo de referencias-valores que le confiera unidad a la suma empírica de obras que agrupa. Es decir que la “literatura de mujeres” arma el campo sociocultural que contiene y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta “escritura femenina” (p. 31-33).

Adriana Valdés en *Composición de lugar. Escritos sobre cultura* (1996), plantea que al entrar en el lenguaje, las mujeres se presentan con matices de dificultad que tienen mucho en común con las tareas de subversión en este, donde caerían en la trampa de creer hablar y hablarse, pero que en verdad serían objetos de esa acción, donde el sujeto sería el lenguaje que se vale de ellas para repetir una estructura implícita en ese mismo lenguaje (p. 187). De este modo, se da cuenta de una suerte de condicionamiento del lenguaje para las mujeres, que deben, de alguna u otra manera -porque no es posible generar un nuevo lenguaje-, diseñar estrategias de enunciación, de modo tal que lo escrito no sea dominado por el lenguaje que se ha establecido desde la hegemonía del sujeto masculino, sino que a partir de ese lenguaje que ya se ha establecido, se generen nuevas estrategias de enunciación, nuevas formas de decir algo, lo que no se había podido expresar.

En *El discurso lírico de la mujer en Chile en el periodo 1973-1990* (1993), Juan Villegas manifiesta que el discurso lírico de la mujer en Hispanoamérica ha sido considerablemente mermado por la crítica oficial, siendo excluidas por el discurso patriarcal, hegemónico; en este contexto,

Los valores estéticos con que se juzga a las obras literarias en la tradición literaria dominante en Occidente se sustenta en las obras consideradas “maestras” escritas por hombres dentro de una tradición cultural. Este discurso crítico hegemónico desvaloriza a los discursos marginales, aquellos no producidos dentro de su código estético y cultural. El crítico es portador de una serie de prejuicios, conscientes o inconscientes, que le impiden valorar adecuadamente el discurso lírico del Otro. Pese a la importancia que la mujer ha adquirido en el plano político, su poesía se ha mantenido como un discurso marginal que no ha merecido una atención en profundidad por parte de los críticos. (Villegas, 1993: 28).

De acuerdo con eso -según Villegas-, se debe entender que el discurso femenino, dominado por los códigos masculinos, se ha mantenido al margen en relación a que la mujer y su discurso han sido considerados como parte del discurso del Otro, del que está al margen, lo cual repercute directamente en la producción escrita -del tipo que sea- por parte de las mujeres, estableciendo una visión androcentrista⁴ del mundo y sus componentes.

Según el autor, si bien es cierto los poetas tienden a ser estudiados dentro de parámetros históricos, agrupándolos en periodos, movimientos o generaciones, con las poetas pasa absolutamente lo contrario, agrupándolas en secciones especiales, donde tanto en la información proporcionada como en los criterios de evaluación se aureolan de subjetividad evidente, explicando esta producción literaria sólo por la emotividad o subjetividad de la autora (p. 29).

Así, determina que una de las tareas más importantes y significativas del discurso crítico feminista, ha sido mostrar cómo parte de la exclusión de los discursos culturales de la mujer provienen del predominio del discurso patriarcal, por sobre los criterios de evaluación y selección (p. 30).

La inclusión o exclusión de las historias literarias se sustenta, esencialmente, en procesos de legitimización o deslegitimización de los objetos por parte de quienes ejercen el poder

⁴Atribución consciente (o no) hacia varones o puntos de vista masculinos, para generar una posición central en la visión de mundo y el modo de organizar la sociedad.

en el sistema cultural dominante. Este, a su vez, condiciona los modos de escritura válidos en determinados momentos históricos (p. 31).

Finalizando con esta delimitación, Villegas señala lo siguiente:

Es necesario entender el discurso lírico femenino como un discurso subyugado o un discurso marginado, para el cual el discurso crítico del discurso lírico hegemónico no siempre es válido y, generalmente, es esencialmente distorsionador y descalificador por no usar medidas adecuadas al objeto a ser medido. (Villegas, 1993: 38)

Pese a los esfuerzos realizados por las mujeres en la producción poética, éstas deben establecer su escritura desde los códigos que impone la sociedad en su conjunto y que, como ya se ha mencionado con anterioridad, responden al dominio del lenguaje por parte de un sujeto masculino, lo cual tiene importantes consecuencias para la producción de sus textos (p. 36), pues su escritura debe establecerse a partir de un lenguaje que es propiamente masculino.

En el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* de Mónica Szurmuk y Robert McKee (2009), se expone el problema de la territorialización, desterritorialización y reterritorialización en distintos ámbitos, tanto como para dar cuenta de la relación de los sujetos con el territorio (físico) en el acto del desplazamiento, como para plasmar la idea de movimiento y cambio, tanto en la relación de los seres humanos con referencia a bienes, símbolos e imaginarios (p. 81-82).

De este modo, en el contexto de la producción de escritoras, se entiende que el lenguaje ha sido territorializado por la cultura de signo masculino, mediante el cual muchos autores, a través de la historia literaria chilena, se han servido para manifestar su interioridad. Sin embargo, dada la marginación que ha sufrido la mujer en el campo literario (Villegas, 1993), estas han hecho operar el fenómeno de la reterritorialización del lenguaje para producir una literatura que no esté cargada del lenguaje hegemónico, desterritorializándolo, y así construir una obra cargada de significado femenino:

[...] la desterritorialización va seguida de la reterritorialización, que es el resultado de la resistencia a la pérdida de la territorialidad, a la pérdida de conciencia del territorio. La idea de territorialidad y desterritorialización está entonces íntimamente unida a la memoria (Vilanova, en Szurmuk y McKee, 2009: 83).

María Angélica Illanes en *Nuestra historia violeta. Feminismo social y vidas de mujeres en el siglo XX: una revolución permanente* (2012), expresa que desde septiembre del año 1973 comienza un periodo absolutamente nuevo en la historia chilena, extraño a toda la tradición republicana del país, en el cual “se gobierna sobre la base del terror institucional con el fin de barrer tanto con el sistema democrático como con el proyecto de desarrollo capitalista tradicional” (p.106).

A su juicio, las mujeres de la oposición al gobierno de Allende jugaron un importante papel en el momento en que el proyecto democrático anterior fuera interrumpido por vía violenta, protagonizado por las fuerzas armadas, ya que movilizadas con sus cacerolas y lanzando maíz a los “gallinas-machos-militares” (p. 106), pretendían provocar en los militares cierta efervescencia en contra de los simpatizantes de la Unidad Popular y militantes de izquierda. Esto demostró que las mujeres no constituyen una categoría puramente genética, sino que están atravesadas por factores de interés, como los de sus propios proyectos culturales y de clase, que se expresó claramente en ese entonces: si bien era sabido que se perseguía, violaba, mataba, desaparecía y exiliaba a cientos de mujeres, por el “pecado” de su compromiso con el gobierno democrático prosocialista de la Unidad Popular” (p.106), a pesar de todo esto, hubo mujeres que simplemente no hicieron nada por defender o proteger a sus congéneres de esa violencia.

El contexto de Chile en los años 80 está cargado de la opresión que se desprende del Gobierno Militar. Las mujeres buscan un espacio para hacerse respetar, donde la figura de Julieta Kirkwood, socióloga, que viene de vuelta del exilio, cobra relevancia, al participar del movimiento Círculo de la mujer, bajo el alero de La Academia del Humanismo Cristiano. Este grupo se une con el MEMCH⁵, integrado por Elena Caffarena y Olga Poblete. La importancia de unirse con esta última organización radica en que -se recuerda- logró instaurar el voto femenino en Chile.

⁵El MEMCH (Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena) fue una organización feminista en pro de los derechos de la mujer, vigente durante la primera mitad del siglo XX, entre los años 1935 y 1953. En su acción, logró que en 1935 pudieran participar en las elecciones municipales; en 1949 se extendió el derecho a las parlamentarias y presidenciales. Recién en 1952 las mujeres participan por primera vez en la elección de un presidente.

Las mujeres chilenas vivían en una evidente desigualdad respecto a los hombres, por lo que Kirkwood acuña un lema que se vuelve muy popular: “democracia en el país y en la casa”, aludiendo a la escasa libertad que tenían las mujeres frente a la sociedad y a sus maridos en sus hogares, quedando como sujetos minoritarios.

De esta forma es que las chilenas comienzan a organizarse, instalando variadas Ong y movimientos de defensa de sus derechos, con la ayuda de las mujeres que vuelven del exilio cargadas de conocimientos políticos y cívicos.

En el libro *¿Tiene sexo la Literatura?* (2004) José Emilio González estudia la realización del *Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*, realizado en agosto de 1987, evento autogestionado por un grupo de mujeres escritoras chilenas, que convocó múltiples voces en torno a preguntas sobre la especificidad y diferencia de la escritura femenina. El encuentro se desarrolló en torno a distintas preguntas, contextualizadas en la situación del Congreso por su doble marca de enunciación, tales como la violencia y la censura política del Chile de la dictadura, la marginalidad de la cultura latinoamericana respecto al discurso institucional y académico metropolitano. Si bien la primera de estas marcas ha sido transformada por la reapertura democrática, la segunda de ellas sigue vigente, para ubicarnos en los desafíos de una reflexión local, que debe reajustar las claves teóricas del saber importado -la crítica femenina internacional- en función de lo que desde aquí provocan y demandan las poéticas y narrativas emergentes (p. 31).

El primer saldo favorable del Congreso parece haber sido una toma de conciencia más extensivamente compartida por las escritoras chilenas, de cuáles son las precariedades y ambigüedades de inscripción que afectan a la literatura de mujeres, en el marco de la institucionalidad literaria (p. 32). De esta forma, Raquel Olea, Eugenia Brito, Kemy Oyarzún, Adriana Valdés, Soledad Bianchi, Eliana Ortega y otras, van conformando el espacio de la crítica literaria feminista en Chile (p. 32), que consolida desde ese discurso la producción poética de mujeres, y que se proyecta también hacia otros ámbitos estéticos, como la narrativa, que se carga de significado social y político; aquí se destaca y suma a las anteriores escritoras la figura de Diamela Eltit, fundadora del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) en la Escena de Avanzada.

En síntesis, los párrafos anteriores ayudan a entender cierta parte del proceso que ha implicado para la mujer ser escritora en Chile, especialmente por lo que significó el Golpe de Estado de 1973; no obstante, eso se enmarca además, en un ambiente de cuestionamientos entre lo público y lo privado, asentado durante la segunda mitad el siglo XX, un contexto de cambio que se da por la entrada de las mujeres en los múltiples espacios de lo público, desestructurando la configuración cultural regida por los códigos masculinos.

Por lo mismo, se destaca el mérito de las mujeres escritoras de todo este periodo, por el ya señalado doble esfuerzo que, según Raquel Olea, implicó tanto escribir en una sociedad donde se transgredieron considerablemente los valores y derechos humanos, como publicar siendo mujeres, lo que sirvió además para poder ejecutar uno de los hitos más significativos para la historia literaria femenina: el Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana.

4.2. LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE CECILIA VICUÑA

Cecilia Vicuña es una artista multifacética, pues realiza poemas, pinturas e incluso *performances*. Su producción se remite a su estancia en la universidad, donde comienza a relacionarse con otros artistas, los cuales se unen por su descontento frente al Golpe Militar, y las represiones que trae consigo este periodo histórico.

Sus obras poéticas publicadas son *Sabor a mí* (1973), texto reeditado el año 2007 en Chile, que reproduce la gráfica original del libro, hecho a mano en Inglaterra; *Siete poemas* (1979), *Luxumei o el traspié de la doctrina* (1983), *PALABRARmas* (1984), *La Wik'uña* (1990), *El Zen surado* (2013).

4.2.1 CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

El poemario *Luxumei, o el traspié de la doctrina* fue publicado en México, en 1983. Esto puesto que Vicuña se autoexilió en ese país, debido al Golpe de Estado de 1973, lo que significó la pérdida de libertades de producción artística. Por ello, decide viajar y desarrollar su vida, al igual que su obra, en dicho país, aunque antes estuvo en Inglaterra estudiando arte.

Es preciso mencionar que Vicuña escribe diversos poemas en Chile, mientras forma parte del colectivo *Tribu no* (1966), sin embargo no llegan a publicarse por “la dificultad para enfrentar una obra diferente de la(s) norma(s), escrita, además, por una mujer joven, pero manifiestan también situaciones vividas por el país” (Bianchi. 1990: 231). Esto significó que se viera truncada la divulgación de su obra, por cuanto el proyecto de edición de su primer poemario *Sabor a mí* (1972) en Ediciones Universitarias de Valparaíso no se materializó como pretendía, pues fue censurada por la reacción que podrían causar los poemas. Luego viene el golpe de estado de 1973 y el libro pasó al olvido por la editorial, siendo publicado artesanalmente por Vicuña en Inglaterra hacia fines de 1973.

Los poemas que causaron mayor escándalo, y que impidieron la publicación de la obra de Vicuña en su totalidad, aludían a la esfera política y también a la sexual, es decir, caen en la categoría de obscenos. Aldo Pellegrini (1967) explica que la obscenidad no es más que la otra cara de la moneda de la hipocresía; la hipocresía mutila la expresión para rehuir toda

diferencia directa a la vida sexual (p. 14). Esta suerte de escapismo frente a la sexualidad, y la connotación que le otorga Vicuña, una fuente de placer sin culpas -el amor libre- es algo que rompió con lo establecido en plena época de dictadura en Chile.

El colectivo, integrado también por Claudio Bertoni -fotógrafo y poeta-, Marcelo Charlín, Francisco Rivera y Coca Roccatagliata, entre otros, fue muy reconocido en la época, “para la *tribu no* eran inseparables el arte y la vida, y esta debía cambiar si se aspiraba a cambiar la sociedad. Así lo demostraron en actitudes, acciones y escritos, de los que el propio Skármeta fue un admirador entusiasta”. (Bianchi. S, 1990: 230).

Este grupo es parte esencial de la obra de Vicuña, desde el cual se realizaban performances tan llamativas y eróticas como los rayados por las calles santiaguinas con la consigna “lea a Henry Miller”. Desde acá es que comienza a perfilar el tópico central de sus trabajos poéticos.

Así explica Charlín el contexto contracultural en el que surge la obra de Vicuña, y cómo era la relación que tenían entre ellos dentro del colectivo:

Nos veíamos mucho, éramos muy amigos, y conversábamos de literatura, música, absolutamente de todo. Hablábamos muy el mismo idioma, digamos, una relación muy, muy estrecha, y lo fue así durante muchos años. Claro, éramos *hippies* de frentón, súper *hippies* (en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8714.html>).

Por otro lado, el nombre de este grupo es propuesto por Vicuña, como explica Bertoni:

Creo que el nombre fue un asunto de la Cecilia...Ahora, “tribu”, pienso que es por el asunto que siempre tuvimos, y tenemos todavía de la admiración por el indio americano, leíamos mucho de eso, me acuerdo...el “No” es un asunto como de intensidad, de negación, éramos bien fanáticos, bien jovencitos, cabritos chicos; de oposición, claro; estábamos molestos con todo lo que sucedía, en realidad, a nivel social y después también desde el punto de vista de cómo la gente conducía sus vidas cotidianamente, nos parecía mal como ocupaban el tiempo (en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8714.html>).

Es por ello que el nombre del colectivo cobra un sentido relevante para comprender la producción que emerge de él. Por otra parte, como explica Bertoni, la líder de este grupo era Vicuña, quien hacía una relación entre este colectivo y las tradiciones indígenas, buscando imitar su actuar y sus prácticas, por su misticismo y pasión.

Para la realización de este trabajo, se han escogido para el análisis; “Retrato físico”, “Solitud”, “Mastaba”, y “Amada amiga”, porque son poemas que representan cabalmente el tópico de lo erótico femenino, y como la mujer revela su sexualidad sin ataduras morales, mostrándose tranquila y empoderada. Además, surge como motivos secundarios en ellos, la naturaleza y la relación amor-muerte.

4.2.2. VISIÓN DE LO FEMENINO

La visión de lo femenino presente en los poemas seleccionados es la de un sujeto libre de ataduras morales. Se trata de una mujer que vive su sexualidad sin problemas ni temores, y sin necesidad de compromisos. Ni siquiera existen barreras de género para la vivencia del romance. También la relación con su cuerpo es revelada como un elemento místico, donde la sensualidad no queda fuera.

Así, en el poema “Retrato físico”, la visión de lo femenino es bastante peculiar, puesto que la autodescripción corporal que realiza la hablante es extraña, y se compone de elementos de la naturaleza: “Tengo el cráneo en forma de avellana/ y unas nalgas festivas a la orilla/ de unos muslos cosquillosos de melón” (p. 10) Acá es posible apreciar que Vicuña establece una relación de aceptación de su propio cuerpo, otorgándole además una connotación mística. Este cuerpo frutal es algo que la enorgullece y carga de significado.

El procedimiento lo aprendió Cecilia Vicuña de la poesía indígena americana, rasgo que Ernesto Cardenal considera inherente a la poesía primitiva donde las imágenes concretas suplantaban las ideas abstractas. Y si los frutos, arboles, plantas o piedras, mencionados en “Retrato físico”, son bellos y apetecibles en sí, el cuerpo femenino descrito resulta aterrador y monstruoso: aunque más heterogénea, por la diversidad de origen de los elementos naturales a los que recurre Cecilia Vicuña la impresión resultante sería algo similar a lo que producen las obras de Giuseppe Arcimboldo, uno de los pintores apreciados por los surrealistas (Bianchi, <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0015204.pdf>: 236).

Esto sugiere que dicho poema no es mera descripción de un cuerpo femenino, sino que también es un intento de comunión entre éste y algunos elementos de la naturaleza, lo cual trae consigo un misticismo que desemboca en una ruptura propia de las obras surrealistas

Por otro lado, en “Mastaba” se observa el motivo del amor y la muerte, o eros y tanathos, donde la hablante vive una ensoñación de carácter sexual, cuya profunda intensidad la lleva a la destrucción posorgasmo.

También se aprecia una mujer que siente atracción por alguien del mismo sexo, en el poema “Amada amiga”. Ésta sufre mucho, pues sabe que la chica no la verá con ojos románticos, sin embargo, se contenta con poder compartir con ella: “C. no sabe que sueño/ con mirarla sin que me vea. /Mientras le echa dulce de camote/ al pan parece que juega/ con cálices y piedras sagradas” (p. 20).

Acá se advierte como la hablante enamorada, otorga valor a cada simple movimiento de la amada, ensalzando detalles efímeros, como echar algo al pan, comparándolo con pericias propias de un ser mágico. El hecho de alimentarse se vuelve un evento sagrado.

Así, siguiendo en la línea de Beauvoir, y su concepción de lo femenino, es preciso decir que “La mujer es un existente a quien se le pide que se haga objeto; en tanto que sujeto, posee una sensualidad agresiva que no se sacia sobre el cuerpo masculino: de ahí nacen los conflictos que su erotismo debe superar” (en <http://pijamasurf.com/2013/03/3-libros-de-simone-de-beauvoir-digitalizados-y-listos-para-descargar-biblioteca-pijama-surf/>) (p. 194). Esto implica que la hablante de este poema posee una libido superior al de la mujer común, la cual le pide que se relacione sexualmente con otras de su mismo género, con quienes puede desarrollar con total soltura sus deseos, y al hacer esto, es que se empodera de sí misma y rompe con las barreras de lo establecido en la cultura occidental.

Finalmente, es posible decir que se muestra lo femenino como libre y empoderado, además de relacionarlo con la naturaleza.

4.2.3. HABLANTE LÍRICO EN POEMAS DE CECILIA VICUÑA: MUJER RUPTURISTA Y MÍSTICA

Primero que todo, en el poema “Retrato físico”, se halla un hablante mujer, que describe su propio cuerpo, comparándolo con elementos de la naturaleza. Esta visión intenta embellecer y a la vez, unirla con un sentido místico: “Después me termino y lo demás/ lo guardo a la orilla del mar” (p 10). De esto es posible desprender la importancia de la sal, y del agua, como elementos vitales. Además el hecho de guardar parte de su cuerpo en el

mar, revela el ciclo de la naturaleza, en el cual, todo ser viviente nace de ella, y al morir, vuelve.

Por otro lado, esta mujer se describe como un sujeto de personalidad distraída, pero muy empoderada de su sexualidad, por lo que dice, con total soltura: “No soy muy desvergonzada/ a decir verdad/ siempre que hay un hoyo/ me caigo dentro/ porque no soy precavida/ ni sospechosa.” (p. 10). Esto también puede ser interpretado como que su sexualidad es bastante libre y no considera los peligros en los cuales pueda caer, ya que al ser desvergonzada, suele cometer errores, sin embargo, esto no le preocupa.

En el poema “Solitud”, se halla una hablante lírico múltiple, que forma una pareja -un hombre y una mujer. Primero habla el hombre, quien invita a su pareja a no dejar de ser amigos, pues perderían gran parte de la relación. Por otro lado, la mujer acepta, pues parafraseando a Vicuña, indica que no tenía alternativa, se sentía gentil. Luego, ésta le pide que la toque deliberadamente entre las piernas. Así, el hablante femenino se muestra muy resuelto frente a la vida amorosa y sexual, la cual es vista como fuente de felicidad, es decir, tiene un carácter epicureista⁶, oponiéndose a la tradición judeocristiana, la que plantea que la vivencia en el placer implica pecado, donde la lujuria es uno de los pecados capitales. En ese sentido, se expresa una oposición a esto, donde el *carpe diem* es establecido como la base de la felicidad humana.

A su vez, el poema “Mastaba”⁷ también muestra un sujeto apropiada de su sexualidad, pero a diferencia del anterior, tiene una ensoñación o fantasía sexual, en medio de la naturaleza: “Me pareció que estaba/ asomada en una cascada/ del bosque/ mientras metías tu mano/ en mis nalgas” (p. 12).

La relación que sostiene es más bien de igualdad frente a su pareja, no se aprecia una pasividad de ninguno de los integrantes. Así es que ella enuncia un estado de ensoñación, en el cual puede disfrutar de los roces de su pareja, al aire libre, lo que la hace sentir como

⁶Sistema de pensamiento filosófico que propone la realización y obtención de una vida buena y feliz, que plantea además que el amor es el que da vida a las personas.

⁷La versión del poema “Mastaba” que se analiza, es el perteneciente a su poemario del año 1983. No se considera el que aparece en su poemario *El Zen surado* del 2013, en el que se añade un verso más al final del poema.

si volara: “Creí que volaba/ bajándome del caballo/ tu mano en mi sexo/ me impulsaba/ como pájaro húmedo” (p. 12). A juicio de Bachelard:

El ensueño es por sí sola una instancia psíquica que se confunde demasiado frecuentemente con el sueño. Pero cuando se trata de un ensueño poético, de un ensueño que goza no sólo de sí mismo, sino que prepara para otras almas goces poéticos, se sabe muy bien que no estamos en la pendiente de las somnolencias (1967: 11).

Con esto, Bachelard alude a que el ámbito de la ensoñación corresponde a un terreno de la conciencia, es decir, corresponde al deseo humano en vigilia. Este deseo es realizado por el alma, quien activamente vuela persiguiendo aquello que anhela, en plena vigilia. Esto es lo que plantea Vicuña en su poema “Mastaba”, donde une este deseo espiritual con la muerte. En extremo, esa ensoñación marca el deseo de la hablante de tener un orgasmo potente, que la conecte con el todo, puesto que la llevará a la muerte, lo que es posible de relacionar con el concepto francés de pequeña muerte, abordado por Bataille.

Finalmente, con respecto al poema “Amada amiga”, existe un hablante lírico mujer, el cual ama también a una mujer. Este amor lesbiano⁸, se plantea de diferentes formas. Por un lado, la hablante es feliz disfrutando de la compañía de su amada, desde la distancia que implica no poder entablar una relación amorosa con ella, mientras que, por otro lado, sufre al contemplarla en silencio, ocultando sus reales sentimientos frente a su abrumante belleza y atractivo.

Además, comenta que quisiera ser hombre, para así poder tenerla y llevarla donde quiera, pero luego concluye que es mejor disfrutarla como amiga, con la ambigüedad que esto implica, y no privarse del goce de admirarla desde afuera: “Me gustaría ser hombre/ para seducirte y obligarte/ a que abandones tu casa/ y te olvides de todo” (p. 22).

Al indicar esto, se hace una descripción de la diferencia entre ser hombre y ser mujer, en cuanto a los roles que cada uno tiene dentro de una relación de pareja, donde el varón debe seducir y luego sacar a la mujer de su hogar. Esto frustra a la hablante, pero luego

⁸Alude a Lesbos, conjunto de islas ubicadas en el mar Egeo, famosa por ser la patria de la poeta Safo, cuyos poemas describían su amor apasionado hacia sus compañeras.

reflexiona y concluye que es mejor de esta forma, pues así puede disfrutarla desde afuera, sin quitarle la libertad de ser, y por ello viéndola feliz.

Por otra parte, en este poema también se aborda la percepción ante lo tanático: “No quería hablarte de la muerte/ pero ya que le temes tanto/ ¿cómo no voy a hablar?”(p. 22). Esto es mencionado luego de que la hablante explica largamente su amor y atracción frente a “C”, por lo tanto, es factible interpretar esta muerte como consecuencia del amor, lo que siente que se le viene encima producto del placer de estar en su presencia.

4.2.4. OYENTE LÍRICO EN POEMAS DE CECILIA VICUÑA: PASIVO Y DÓCIL

De acuerdo a la teoría de Villegas, los cuatro oyentes presentes en los poemas analizados son explícitos, puesto que se muestra de manera concreta a quién se habla, que es siempre la pareja del hablante lírico, el que generalmente es masculino -a excepción de “Solitud”, donde es múltiple-, existiendo una mujer y un hombre.

En el poema “Retrato físico”, es posible encontrar un oyente externo, que se instala en el rol de escuchar la descripción física que realiza la hablante. Este oyente se muestra pasivo, no posee participación alguna en esto, dejando dar rienda suelta a la imaginación descriptiva de ésta.

Con respecto al poema “Solitud”, se aprecia un oyente lírico múltiple, es decir, en primera instancia, la mujer es quien recibe la petición de seguir con la relación de amistad en la cual se ven inmersos; luego el oyente es exterior a la historia, pues ella confiesa que tuvo que obedecer a esto, sin más, pues se sentía gentil. Esta explicación la entrega a alguien fuera de la situación referida, a quien le comenta lo sucedido.

Por otro lado, en el poema “Mastaba”, se observa un oyente que recibe o escucha el sueño de la hablante, que consiste en tener una relación sexual en medio de la naturaleza, al lado de una cascada, y luego sobre un caballo. Es decir, su rol consiste en, básicamente, oír la ensoñación de la mujer hablante. El sentido de este deseo, se relaciona con alcanzar un estado mental de plenitud, cercano al nirvana⁹ indio.

⁹El nirvana es el estado transcendente libre de sufrimiento y de la existencia fenoménica individual; es la experiencia religiosa identificada con el budismo y la doctrina de la liberación de la conciencia.

De acuerdo a lo propuesto por Severo Sarduy (1969), es posible explicar que Vicuña instaure el tópico de la muerte, como consecuencia del placer máximo, lo cual es un anhelo que culmina en la felicidad. Con esto es que se apropia también de la pequeña muerte, dirigiéndolo al orgasmo femenino.

Finalmente, en el poema “Amada amiga”, se revela un oyente lírico pasivo e ignorante de la condición en la que se encuentra. Ella no sabe nada sobre el amor que recibe de parte de su amiga, por lo que actúa con naturalidad frente a ella, como si fueran simplemente amigas, es decir, con cercanía y confidencialidad.

De esta forma es que la libertad sexual es parte importante en la enunciación de los poemas, lo que puede ser juzgado como inmoral, sin embargo, es necesario agregar lo siguiente:

En la concepción freudiana, la civilización no determina «un estado de la naturaleza» de una vez y para siempre. Lo que la civilización domina y reprime -las exigencias del principio del placer-, sigue existiendo dentro de la misma civilización. El inconsciente retiene los objetivos del vencido principio del placer (Marcuse, en www.upv.es/laboluz/leer/books/Marcuse_Eros_y_civilizacion.pdf: 31).

Esto quiere decir que la lucha entre realidad y deseo, es una pugna permanente en la cultura, ya que el ser civilizado implica la instauración del deber por sobre el deseo. Sin embargo, este deseo sólo se oculta, pues permanece vivo en el inconsciente del ser humano.

4.2.5. MOTIVOS DE LO ERÓTICO EN CECILIA VICUÑA: CUERPO, AMOR LIBRE, EROS Y TÁNATOS

Los motivos de los poemas refieren al empoderamiento del cuerpo femenino y relación con lo místico, el amor libre, la relación eros-tanatos, el Bien y el Mal, el amor lesbiano.

En el poema “Retrato físico”, es posible observar el motivo del empoderamiento del cuerpo femenino, mediante la descripción -que implica creación- y su desglose, configurado como un collage de elementos naturales, derivando en un ser monstruoso, pero a la vez místico. Esta autodescripción no carece de lo erótico, pues describe sus partes íntimas; “y unas nalgas festivas a la orilla/ de unos muslos cosquillosos de melón” (p. 10).

Por otro lado, la sensualidad también es revelada a través de los dedos, que parecen querer acariciar constantemente, por lo cual ella declara tenerles mucho cariño: “Tengo veinte dedos/ y no estoy segura/ de poder conservarlos/ siempre están a punto de caerse/ aunque los quiero mucho” (p. 10).

En el poema “Solitud”, se aprecia la libertad amorosa, donde el hombre no busca compromisos, sólo amar: “Perderíamos más de la mitad/ de nuestra unión/ si dejo de ser/ tu amigo” (p. 11).

Es preciso mencionar que la palabra *solitud*, significa carencia de compañía, lo que permite entender que la temática del poema gira en torno a una visión de lo solitario, como algo positivo, es decir, esto no impide que la mujer se realice sexualmente y adquiera la felicidad, rompiendo nuevamente con lo impuesto por la cultura instalada, influida por la nueva visión de la época e inspirada en el movimiento hippie, que plantea la realización del amor libre.

Con respecto a lo anterior, es necesario explicar que el motivo del amor libre cobra relevancia, puesto que se une con lo que ocurría culturalmente desde la década del 60 en occidente. El movimiento hippie imponía una revolución en muchos ámbitos, donde el sexual era uno de los más relevantes. Es decir, los jóvenes de la época pretendían imponer una nueva sexualidad, alejada de la hipocresía preexistente, donde la mujer adquiriría un rol clave, mediante el empoderamiento de su cuerpo con la pastilla anticonceptiva, aprobada en Chile en mayo de 1960. Esta imagen de mujer libertaria y empoderada, es la que representa Vicuña:

Pierre Mabille ha dicho: El amor encuentra en el acto físico su ceremonial mágico. Nace una nueva realidad que transforma a cada participante. No se trata de adición, sustracción o equilibrio, sino de multiplicación del ser, de ascensión a un estado diferente.

El erotismo resulta así la preparación para el éxtasis supremo, el nirvana, la conmoción mística del no ser (Mabille, en Pellegrini, 1967: 32).

Según esto, es posible determinar que lo erótico, entendido como el producto del erotismo, consiste en un ritual que tiene como finalidad el orgasmo y que alcanza una finalidad espiritual, la cual consiste en alcanzar el nirvana, un estado de desconexión mental con la

realidad. En Vicuña es posible hallar esto en algunos versos clave: “¿Quieres hacerme ver el cielo?/ tócame ese espacio/ blanco/ entre los muslos/ suavemente” (p. 11).

Así, es posible entender que la finalidad de la relación que surge entre los dos individuos a pesar de ser sólo de amistad, no deja de lado la conexión espiritual propia de toda relación humana importante, haciéndolos trascender, y alcanzar un estado de placer máximo.

También existe la presencia del Bien y el Mal, como resultado de las pulsiones del inconsciente, situación en la cual la hablante -comenta- no tenía alternativa, se sentía gentil y debe decidir si acepta esa relación libre, rompiendo con la moral establecida en la cultura. Así, según Sarduy, este pensamiento, que ya no es víctima de su ejercicio, sino que ya está en vigilia, ha franqueado los límites de la moral, porque vive, tenso, el Bien y el Mal como una irresistible atracción de antípodas (p. 18), lo que explica que el sujeto consciente, debe decidir en una constante pugna interior en esa relación antitética, antes que dialéctica, desatendiendo en definitiva que ese binomio se construye con opuestos que son la vez complementarios.

Luego, en el poema “Mastaba”, se aprecia una mujer que busca vivir el placer sexual, en un contexto de naturaleza. Así, invita a su pareja a que cumpla sus sueños relacionados a esto: “Creí que volaba/ bajándome del caballo/ tu mano en mi sexo/ me impulsaba/ como pájaro húmedo” (p. 12).

Es preciso mencionar que el significado de la palabra “mastaba” se atribuye a la cultura egipcia, siendo el nombre que recibían las pirámides de base rectangular destinadas como tumbas. Esto permite desprender una visión del amor en relación directa con la muerte, es decir, la relación entre eros y tanatos.

Con respecto a ese vínculo, es posible explicar que el amor y la muerte son un motivo presente en la cultura estudiado por Freud, quien analiza la mente y el lugar del deseo. Según Marcuse (1983) el principio de placer (eros) y de realidad son antagónicos y luchan dentro del ser humano (p. 38). Esto quiere decir que el placer -en este caso sexual-, provoca una lucha interna con la realidad, con lo que debemos ser. Sin embargo, la poética de Vicuña, rompe con esta dialéctica, pues impone una nueva ética, que instala el deseo y el

placer como fenómenos positivos, y libres de sanción social. Esta nueva ética es propia de los jóvenes que vivieron en las décadas del 60 en Chile.

En este poema está presente la unión entre eros y tanatos, ya que se desarrolla la ensoñación de la hablante, en la que sostiene un juego sexual, que acaba con su orgasmo: “me mojé hasta las rodillas/ y dos lágrimas/ me pusieron negras/ las mejillas” (p. 12). Esta unión de ambos motivos -amor y muerte-, termina con el clímax del placer sexual, el cual la lleva al nirvana, o estado mental de plenitud, en el cual se extingue momentáneamente el yo y el ego, lo cual puede ser visto como una muerte metafórica.

[...]De este modo, en el juego del amor y de la muerte, es que ambas fuerzas actúan permanentemente, de modo alternado o simultáneo, y sus efectos se mezclan, se confunden. Así puede hablarse de un amor que conduce a la muerte y de una muerte que exalta la potencia del amor. [...] (Pellegrini, 1967. 22-23).

Es preciso mencionar que lo erótico en este poemario, se relaciona con el significado de erotismo otorgado por Bataille, puesto que lo conecta con la violencia, que puede llegar a la destrucción, cuando la fuerza del principio de muerte que se asocia resulta predominante (Pellegrini, 23-24). Así es que la hablante de este poema es destruida, producto de la desbordante pasión que vive junto con su amante, terminando con la muerte.

Finalmente, en el poema “Amada amiga”, se alude al motivo de la mujer enamorada de otra, pero cuyas posibilidades de concretar la relación romántica son nulas. De esta forma, lo erótico se orienta al deseo, a la vivencia de cada momento trivial, como algo intenso: “Cuando se levanta la falda/ para mostrarme el calzón plateado/ veo grupos ondulantes de caderas/que repiten la redondez/ y la perfección” (p. 20).

Así, es posible explicar que en la poesía de Cecilia Vicuña, acorde a lo señalado por Aldo Pellegrini (1967), su pretendida obscenidad designa una manifestación que se desarrolla en el plano social, y abarca el terreno del lenguaje, del gesto, de la expresión. En el lenguaje comprende los temas considerados tabúes, que son todos los de la esfera sexual.

De acuerdo con ello, se asocia la construcción de los poemas con la obscenidad, pues Vicuña se encarga de mostrar los tabúes de una época en la cual estaba limitada o prohibida cualquier expresión artística o política, sobre todo si esta además era vinculada a generar

cambios en la sexualidad humana. Ella asume ese rol, y se encarga de abrir mentes, que acepten y disfruten de su sexualidad como algo normal.

Por otro lado, también es posible generar una comparación entre la hablante y el objeto de este amor, en el cual, la primera representa la pasión desbordante, y la segunda la pasividad, el desconocimiento. Esta dualidad erótica es explicada con precisión por Sarduy:

La pasión binarista de Bataille introduce en el pensamiento occidental el par de opuestos central del taoísmo: el del yin y el yang. El yin “principio de la sombra, del frío, de la femineidad, que invita a los seres al recogimiento, al reposo, a la *pasividad*”; el yang “principio de la luz del calor de la masculinidad los incita al despliegue de energías, a la actividad, y aun a la agresividad. Al punto de fusión, sólo una noción binaria no llega: la de sagrado-profano (p. 18-19).

Entonces, el yin estaría representado por el objeto lírico, y el yang por la hablante, dándole también una connotación mística al romance propuesto por Vicuña, que rompe con la concepción cristiana del amor. Este misticismo deísta ¹⁰ es un elemento transversal a su obra poética.

De igual forma es que realiza una especie de himno al amor entre dos mujeres, al aducir: “no dejes de soñar con el cuadro/ del maestro de Fontainebleu/ donde una mujer/ le toma a otra un pezón/ : durante épocas enteras/ nadie soltará tu pezón” (p. 21), puesto que este cuadro intenta retratar todo aquello que es tabú en la sociedad -mediante la imagen de dos mujeres a torso desnudo, en la que una toca el pezón de la otra, con total normalidad-, pero desde una visión cotidiana, y por otro lado, lo revela como algo transversal a la historia del amor occidental, es decir, instala el lesbianismo como un fenómeno antropológico natural.

Otro motivo que se encuentra es el de la muerte, pero desde diferentes perspectivas, siendo éstas el sitio al cual se van los amantes de la mujer, y dentro de la inmortalidad que la cubre, por su magnanimidad.

La muerte surge como la consecuencia del recibimiento de su amor, donde éstos temerían lo que podrían ocurrirles por mantener una relación sexual con ella, puesto que es una mujer increíble, instalándola así como una mujer fatal: “Naciste del cruce/ de tu madre con

¹⁰Postura filosófica que acepta la existencia y la naturaleza de Dios a través de la razón y la experiencia personal, en lugar de hacerlo a través de los elementos comunes de las religiones teístas como la revelación directa, la fe o la tradición.

la muerte/ ni siquiera en la infancia/ habrás sido rosada/ Los que hacen el amor contigo/
creen que nunca regresarán/” (p. 23).

Desde otra perspectiva, también aparece la muerte asociada a la inmortalidad otorgada al objeto lírico del poema, puesto que su belleza exuberante le quita la potestad de llevársela: “Qué daría la muerte/ porque no tuvieras/ esos ojos redondos/ ni esos senos/ ni esos muslos/ para dominarte/ envolverte y guardarte/ de una vez por todas” (p. 24).

4.2.6. EL ESPACIO POÉTICO EN POEMAS DE CECILIA VICUÑA: SENSUAL E ÍNTIMO

El espacio poético referido en los poemas de Vicuña, se inscribe en el ámbito de la intimidad, la cercanía, evidenciado en las descripciones del cuerpo femenino (“Retrato físico”), y por otro lado, del físico y comportamiento de la persona amada (“Amada amiga”). Por otro lado, en “Mastaba” se ubica el espacio de la casa destruida por la naturaleza, como subfondo de la realización del motivo del amor y la muerte, y finalmente, en “Solitud” se muestra el espacio del hogar, del inconsciente, donde la hablante repliega sus deseos eróticos.

Con respecto al poema “Retrato físico”, es posible encontrar un espacio poético donde lo íntimo se revela mediante imágenes insólitas, puesto que la hablante realiza una descripción surrealista de su cuerpo, el cual es un sitio privado, donde se describe con un tono irónico.

En el poema “Mastaba”, se habla de un sujeto que vive una relación sexual que la lleva a la muerte. Al ser esto objeto de placer, es posible relacionarlo con la descripción de agresión que realiza Bachelard:

[...] el escritor sabe por instinto que todas las agresiones, vengan del hombre o del mundo, son animales. Por muy sutil que sea una agresión del hombre, por muy indirecta o construida, revela orígenes inexpiables, es decir, un pequeño filamento animal vive en el menor de los odios [...] (1965: 57).

Por ello es posible pensar que el espacio poético presente en dicho poema se relaciona con la casa, lugar donde habita la intimidad del ser humano, lo que se oculta a la sociedad, por ser algo dañino para ella.

Por otro lado, en “Solitud”, se halla el deseo de vivir lo erótico libremente, el desenfreno, en un espacio imaginado al máximo (el cielo) por el placer.

Las metafísicas "del hombre lanzado al mundo" podrían meditar concretamente sobre la casa lanzada a través del huracán, desafiando las iras del cielo. A la inversa y en contra de todo, la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del mundo a pesar del mundo. El problema no es sólo un problema de ser, es un problema de energía y por consiguiente de contraenergía (Bachelard, p. 57).

Es posible unir la idea de Bachelard, sobre la casa que afronta un cataclismo, con el hombre arrojado al mundo (un espacio geometafísico) que propone Vicuña, ya que la poeta intenta resolver un dilema existencial relativo a cómo vivir la sexualidad. Como solución y freno a este problema vital, es que propone que el ser humano debe generar una ética que no se base en el Bien y el Mal, sino que los trascienda, usando como arma el conocimiento místico de la naturaleza.

Siguiendo en esa misma dirección, es que según Bachelard (1967) el cosmos forma al hombre, lo transforma de un hombre de las colinas en uno de la isla y del río. Comprende que la casa lo remeda (p. 60). Por ende, es que el espacio propuesto por Vicuña en “Mastaba”, alude directamente a una mujer salvaje, que vive en relación a una cascada, sobre un caballo, lugares que generan su ensoñación sexual, relacionada directamente con crear un espacio poético ligado a la soledad que existe en la relación de pareja:

Para analizar nuestro ser en la jerarquía de una ontología, para psicoanalizar nuestro inconsciente agazapado en moradas primitivas, es preciso, al margen del psicoanálisis normal, *desocializar nuestros grandes recuerdos* y llegar al plano de los ensueños que teníamos en los *espacios de nuestras soledades*. Para estas investigaciones los ensueños son más útiles que los sueños. Y demuestran que los primeros pueden ser bien diferentes de los segundos (p. 31).

Esto implica que el lugar desde el cual se enuncia el poema, se relaciona directamente con la ensoñación, la cual surge desde el inconsciente del hablante femenino, quien representa esta soledad como momento de introspección y despegue del deseo sexual.

Finalmente, con respecto al poema “Amada amiga”, el espacio poético es de intimidad. En este la hablante busca la tranquilidad y comodidad perdida una vez salida del útero: “Anhelo que no se mueva/ para alcanzar a vivir en ella,/ a respirar y dormir/ en esas

planicies”(p 20). Acá la hablante busca cubrirse dentro de la amada, vivir dentro de ella, y encontrar finalmente la paz en su cuerpo femenino.

4.3. PRODUCCIÓN POÉTICA DE SOLEDAD FARIÑA

Soledad Fariña comienza a publicar durante la época de la dictadura militar chilena, siendo su *Primer libro* de 1985. Posteriormente, publicó *Albricia* (1988), *En Amarillo Oscuro* (1994), *La Vocal de la Tierra y Otro cuento de Pájaros* (1999), *Narciso y los árboles* (2001), *Donde comienza el aire* (2006) y *Ábreme* (2012).

De acuerdo a Raquel Olea (1998), la poesía de Fariña emerge en tiempos de dictadura como un acto político de interrogar los signos y las conmociones de una precaria identidad histórica que es asolada, antes siquiera de haberse constituido; según Eugenia Brito (en Olea), Fariña intenta doblar la línea que la cultura la empuja a tomar, intentando atisbar en el silencio del texto, en lo que la palabra se resiste a tomar un espacio no previamente recorrido, y para el cual la mano que escribe, en contacto íntimo con el cuerpo de la autora, ensaya un ritual preparatorio (p. 168).

Olea señala también que *El primer libro* se construye en una secuencia de trece poemas autónomos en su estructura, pero que posibilitan una lectura de sentidos que abarcan y construyen una unidad (p. 169).

En ese panorama, para efectos del presente análisis, se tomará la construcción del poema que consiste en la relación que mantiene la sujeto con distintos hombres, que en los poemas se representan como choroyes (loros del sur de Chile). Considerando esto, el análisis refiere a los poemas “Todo tranquilo, inmóvil” [sic], “Aguarda la mueca”, “Hay una suavidad en ese monte en esa curvatura” y “Deshiebrar la hondonada, buscar el escondrijo”, debido a que este corpus de poemas de Fariña se constituyen como los más significativos en relación a la presencia de lo erótico.

4.3.1. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

El primer libro de Soledad Fariña se publica en el año 1985, en plena dictadura militar, siendo la autora militante de izquierda y comprometida en su momento con la Unidad Popular. Por esto, el contexto de producción de este libro fue extremadamente complejo para la autora, pues se vio envuelta en la represión del gobierno de ese entonces, además de

otros acontecimientos que la marcaron significativamente, como el degollamiento de un profesor y un apoderado del colegio al que asistían sus hijos. Luego de esto, se fue al exilio.

De esta forma, su primera publicación se constituye como un intento de denunciar las condiciones injustas por las que se regía la sociedad de ese entonces, y que en realidad ella afirma que tenían muy pocas posibilidades de cambiarlas. De todos modos, debía encontrar la forma de plasmar, de alguna manera, la percepción que tenía ella y un conjunto de personas de la sociedad, encontrando como medio la escritura poética a partir de un lenguaje altamente metafórico, contorsionando la escritura para decir lo que no se podía. Así, en la revista *Los Desconocidos de Siempre* (2012) Fariña afirma:

La gestación del libro es rara, pero el poema mismo va encontrando su gestación. Había que escribir, “pintar” el primer libro, después de todo lo vivido, pero qué escribir, cómo escribir. Lo que está a mi alrededor, incluyendo el lenguaje vivo de esos días no sirve, dónde volcarse, entonces. Para no mentir. Hay que decir algo no-dicho, pero no sólo desde la violencia de esos días, sino también, desde la precariedad del lenguaje. Buscar un referente en esta tierra, en los colores de esta tierra, esos no discursen, no mienten. La interlocución elegida fue con el Popol Vuh, el libro de la creación maya-quiché, el primer libro escrito-pintado en “esta tierra”. Parafrasear, imitar su sintaxis. Pero la escritura discurre y hay que fijar una imagen eje, pues he elegido sustituir o minimizar la del/a hablante lírico. (en <http://revistaldds.blogspot.com/2012/01/el-primer-libro.html>).

A partir de esto, la poeta abre un mundo de intertextualidad entre el origen de la tierra latinoamericana y los acontecimientos ocurridos en el Chile dictatorial de la época.

De acuerdo a Raquel Olea (1998), la obra de Fariña inscribe en el espacio literario y cultural un arte poética y un pensamiento que ha desbordado las fronteras literarias, instalándose como una propuesta política y cultural por las hablas de lo latinoamericano, por sus cosmogonías, por paisajes y rituales de la naturaleza (p. 167).

4.3.2. VISIÓN DE LO FEMENINO

En *El primer libro*, la visión de lo femenino se establece en la presentación de una sujeto consciente de su condición, y cómo es para ella el escribir. La mujer manifiesta un empoderamiento de su cuerpo, en tanto comienza a pintarse un libro con los colores de la tierra, resignificando entonces su autoimagen. De acuerdo con Gabriel Giorgi en el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (2009), el cuerpo se constituye como

una instancia de plasmar lo que se piensa en relación a los procesos históricos, y que responde también a lógicas políticas, que parte de la premisa de que los cuerpos son el resultado de historias específicas y de tecnologías políticas que, constantemente, problematizan su estatuto y su lugar en el mundo social, en el orden cultural y en el dominio de la naturaleza (p. 67-68).

En este sentido, el cuerpo actúa como una instancia en que se instala un discurso con el pigmento y el color, cargado de ideología, política y una visión de la sociedad; tal como lo señala Giorgi:

Los cuerpos se vuelven una materia de intervención, disciplinamiento y experimentación no simplemente en los discursos que los rodean, sino en su composición misma, en su positividad física y biológica. Lo que entra en el juego de los poderes no son únicamente los mecanismos de representación y significación, sino también las prácticas, los usos y la (re) producción de los cuerpos (p. 69).

De este modo, los poemas seleccionados plantean una visión femenina que no se rige por las leyes condicionantes del cuerpo femenino, pues al ser intervenido en la aplicación de la pintura, se sobrepropone a su significación primera, erigiéndose como espacio para desplegar lo erótico en sí mismo.

El cuerpo de la sujeto de los poemas es un espacio de intersección de discursos, ideas sociales, políticas y de constante cuestionamiento sobre qué se debe plasmar en esa forma discursiva; en ese espacio de intersección de imágenes cargadas de símbolos, así entonces, el mismo cuerpo se construye como signo:

Había que pintar el primer libro pero cuál pintar/ cuál primer tomar todos los ocre
también/ el amarillo oscuro de la tierra/ capas unas sobre otras: arcilla terracota ocre/
arañar un poco lamer los dedos para formar/ esa pasta ligosa (p. 9).

De esta forma, se ve cómo quien enuncia delibera, eligiendo los colores precisos para darle un nuevo significado al cuerpo que desea construir. La mujer, habiéndole atribuido una nueva imagen, y por ende, un nuevo significado a su cuerpo por medio de la pintura extraída desde la tierra, plantea un significado distinto de lo que es ser mujer en la sociedad, una mujer que decide por sí misma cómo se trata, denotando el poder que tiene sobre su corporalidad.

Olea afirma que *El Primer Libro* despliega un imaginario de lo silenciado, lo excluido, lo suprimido por el proyecto social que la dictadura intentó construir, por medio de lenguajes de la genitalidad y la corporalidad, de la muerte y la locura; asimismo, de los vínculos con lo reprimido que, simbólicamente, buscan expresar las devastaciones y las fragmentaciones del sujeto (p. 168). Esta fragmentación se expresará en la propia reconstrucción del cuerpo de la sujeto de los poemas, en que esa visión de lo femenino se visualiza en la forma de estructurar los poemas, tal como es posible ejemplificar con la siguiente sección del poema “Todo tranquilo, inmóvil¹¹” [sic]: “untar los dedos los brazos ya estás abierto/ páginas blancas abiertas no hay recorrido previo/ tratar de hendir los dedos” (p. 9).

4.3.3. HABLANTE LÍRICO EN POEMAS DE SOLEDAD FARIÑA: ¿SUJETO CONCRETO O DESDOBLADO?

La hablante lírico en los poemas de Soledad Fariña manifiesta lo erótico de manera transfigurada, donde se le aprecia en el poema “Todo tranquilo, inmóvil [sic]” (poema inicial de *El primer libro*), una mujer pintando un libro en su cuerpo con los colores de la tierra. De este modo, lo erótico radica en la modificación corporal voluntaria de la hablante, proponiendo una nueva imagen de sí. Ya no es una mujer que se despliega con el cuerpo que tiene al nacer, sino que lo modifica en su apariencia, para proponerse a sí misma y ante quienes la ven -los choroyes-, como quien transgrede lo impuesto por naturaleza. Raquel Olea (1998) señala:

Desde la asunción de su lugar de creadora oficiante, la hablante propone su relación con la escritura como un proceso de indagación que escudriña en lo primario de las aguas, de las capas de la tierra, en sus colores, en los huecos del propio cuerpo, los materiales y los signos constituyentes de lenguaje. El cuerpo emerge como página a escribir, como texto a pintar, página blanca como espacio a plenificar¹² (p. 170).

La hablante pinta, escribe y colorea su cuerpo similar a una página abierta, inaugurando y (re)editando el propio deseo como simbolización de otra textualidad (p. 171).

Los choroyes en este poema, observan a la sujeto, que a la vez es hablante, y cuestionan los colores que ella ha utilizado para pintar su cuerpo, diciendo: “Por que [sic] tan tristes por qué así estos colores, / dicen, preguntan los choroyes de alas verdes / que pasan en

¹¹En la obra aparece el nombre del poema con ese error ortográfico.

¹²Relativo a la construcción del cuerpo como espacio pleno, provisto de sentido absoluto.

bandadas” (p. 9), manifestando en cierto modo el descontento de, en primer lugar, que la hablante haya modificado la imagen visible de su cuerpo; en segundo lugar, utilizar colores oscuros, colores de la tierra.

A partir de aquí, se manifestará un desdoblamiento del sujeto femenino, ya que no será la mujer de estos poemas la que enuncie directamente, sino que este rol se irá compartiendo con una voz externa, distinta a veces, igual en otras, que describirá de cierta forma lo que ocurre con la sujeto y con los choroyes, como puede apreciarse en la construcción del primer poema, donde se entiende que la mujer que pinta el libro en su cuerpo, es la misma que actúa como hablante lírico, describiendo su proceder (p. 9):

Había que pintar el primer libro pero cuál pintar/ cuál primer tomar todos los ocre
también / el amarillo oscuro de la tierra/ capas unas sobre otras: arcilla terracota ocre/
arañar un poco lamer los dedos para formar/ esa pasta ligosa/ untar los dedos los
brazos ya estás abierto/ páginas blancas abiertas no hay recorrido previo/ tratar
de hendir los dedos¹³” (p. 9).

Lo anterior puede contrastarse con el poema “Cual pintar cual primer”: “Doblado el torso la cuchilla cae / balbucea la grupa / impregna de saliva a la arcillosa / la amasa con los dedos / la mueca la reclama para sus medias lunas” (p. 10).

De este modo, tal como puede apreciarse en las secciones citadas de ambos textos, se presenta una inversión, un giro, entre la voz del primer poema, que describía cómo iba modificando la imagen de su cuerpo; entonces, la que en un comienzo describía desde su experiencia lo que hacía, pasa de alguna manera a formar parte de lo que otra voz, externa, visualiza y describe, y que en cierto modo tampoco es absolutamente diferente de la sujeto. De ahí que se plantea la dificultad de determinar con precisión la identidad del hablante lírico en el conjunto completo de los poemas de *El primer libro*.

Así, en el poema “Aguarda la mueca”, el hablante lírico ya no es la mujer que inicialmente se había pintado el libro en su cuerpo. Si bien es cierto se continúa hablando de ella, ya no es quien enuncia, sino que pasa se transforma en el objeto lírico y el hablante sería una voz que se focaliza desde fuera y que la ve a ella: “Doblado el torso la cuchilla cae/ balbucea la

¹³Los espaciados múltiples son parte del poema.

grupa/ impregna de saliva a la arcillosa/ la amasa con los dedos/ la mueca la reclama para sus mediaslunas” (p. 13).

Las palabras aquí son claves, indicando el significado que tiene el cuerpo de la sujeto. La grupa¹⁴ señala las proporciones de las nalgas de la sujeto. En este sentido, la grupa funcionaría como una metonimia, que alude al significado completo del cuerpo de la mujer, comparándola de esta forma al cuerpo de un caballo, de una yegua, vinculándola entonces a la belleza, fuerza y agilidad de este animal. Por lo tanto, la arcillosa, la mujer que modificó su cuerpo con los colores de la tierra, se reconoce a sí misma como un cuerpo poderoso, y que llama gestualmente a otro hombre a que la copule, en la metáfora de las mediaslunas, que refieren a sus genitales, construyendo una erotización kinésica.

Según Olea (1998), el propio cuerpo de la sujeto se propone como material para indagar esa otra palabra nueva (p. 171), lo que sirve como medio de articulación al nuevo significado que la sujeto le ha atribuido a su cuerpo cuando lo modifica.

A partir de aquí, la situación de hablante será similar en los siguientes poemas, donde se podrá apreciar su desdoblamiento, que cambiará entre la mujer que enunciaba en primera instancia, y la voz externa que describe lo que observa, como en el poema “Fue el frío fue el granizo”: “Espera la mueca el turno del deslice/ líquida escurre por el cuello/ atenta al gorgoreo de las venas azules” (p. 14), que plantea además un tono de obscenidad que, según Miller y Lawrence (1967), comprende los temas socialmente considerados como tabúes, por cuanto la sujeto del poema aguarda con un gesto facial el momento en que se le expulse semen en su cuello, acción complementaria al coito que la erotiza.

El mismo Miller, citando a Theodore Schroeder, manifiesta que la obscenidad no existe en ningún libro o cuadro, siendo tan sólo una propiedad de la mente del que lee o contempla (p. 76). Por otra parte, explica que la obscenidad en el lenguaje alude a los términos que se consideran tabúes en la sociedad y que corresponden a la esfera sexual (p. 12), sin embargo, al tratarse, en este caso, de un poema, que junto a los demás de la obra de Fariña, comprenden una categoría de lo erótico, diezma en gran medida toda la connotación de obscenidad que designa el concepto, ya que este acto es sólo un momento de los muchos

¹⁴Grupa corresponde a las ancas de un equino.

otros que hay en el resto de la obra, en tanto unidad de significación y que, por lo demás, como se explicó, la categoría de obsceno la asigna el receptor de la obra contemplada o leída, por lo que la obra no puede ser puramente obscena.

Miller además atribuye la importancia que tiene el deseo humano, que sirve como punto de partida para el conocimiento, y que se vincula estrechamente con el amor:

El deseo se encuentra en el punto de partida del camino que conduce a la transubstanciación ¹⁵ del amor y por allí a la meta del verdadero conocimiento; pues sólo llegando a estar en otro, a confundirse con lo otro, se alcanza la sabiduría directa de la participación (p. 26).

Es por esto que se entiende que el deseo de la sujeto conforma una intención de conocimiento en torno al conocimiento y la sabiduría, por medio de lo erótico en su relación con los choroyes.

Lo erótico, al final del poema “Aguarda la mueca”, se presenta en la metáfora de un cuchillo que penetra profundamente, hasta perder su empuñadura, donde uno de los choroyes, que representa un hombre, toca el cuerpo arcilloso de la hablante y la penetra, provocándole placer. De esta forma, el cuerpo modificado de la hablante le sirve como objeto de erotización para que el hombre le induzca placer: “(abrir la zanja roja afilar el cuchillo/ hendir abrir hasta perder la empuñadura) ¹⁶ (p. 13).

Desde el poema anterior, se ve que la hablante lírico ya no es la mujer que enunciaba en el poema “Todo tranquilo inmovil [sic]”, sino que es una voz externa que visualiza lo que ocurre con la mujer referida.

En “Hay una suavidad en ese monte en esa curvatura”, la voz poética describe la progresión de la relación sexual de la mujer que inicialmente se pintaba un libro en su cuerpo, con los choroyes. Si en un comienzo la mujer se encontraba copulando con un solo choroy, esta vez lo realiza con varios. El hablante lírico, voz externa que enuncia lo que ocurre con esta mujer, describe cómo los choroyes exploran en este cuerpo femenino, expresando las

¹⁵Al usar este término, el objetivo de Miller no es hacer referencia a la doctrina católica de la eucaristía, por la que se transforma la hostia en el cuerpo de Cristo y el vino en su sangre, sino al intercambio y conexión que existe entre el deseo, el amor y el conocimiento.

¹⁶Los paréntesis son parte de ambos versos.

sensaciones táctiles que sienten con el cuerpo de la hablante: “Hay una suavidad en ese monte en esa/ curvatura, susurran los choroyes,/ hay una tibieza incitadora, hay unos/ misterios insondables en esa curvatura” (p. 15), donde puede apreciarse la posesión múltiple de los choroyes con la mujer.

De acuerdo a Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo* (1949), la relación sexual se considera menos tabú mientras menos cargada de restricciones se presenta:

Es el conjunto del comportamiento sexual el que justifica sus diversos momentos: conductas que parecerían repugnantes sometidas al análisis, parecen naturales cuando los cuerpos se transfiguran por las virtudes eróticas de que están revestidos; pero, inversamente, tan pronto como cuerpos y conductas se descomponen en elementos separados y privados de sentidos, esos elementos se vuelven sucios, obscenos (en <http://pijamasurf.com/2013/03/3-libros-de-simone-de-beauvoir-digitalizados-y-listos-para-descargar-biblioteca-pijama-surf/>).

De este modo, se entiende que la posesión múltiple de la sujeto por parte de los choroyes se valida en tanto los cuerpos, tanto de ella como de quienes la copulan, se transfiguran en distintas virtudes eróticas, que tienen como objetivo el placer, o más bien, donde ella tiene como objetivo el placer propio, por medio de la cópula de los choroyes, lo que plantea la idea de un sueño erótico femenino, en cuanto a que socialmente se juzga aquella conducta como inmoral.

Así, entendiendo que los cuerpos de los sujetos no se encuentran desprovistos de sentido, pues conforman una sola unidad, no puede juzgárseles en tanto una conducta obscena, ya que de acuerdo a Beauvoir, la iniciación sexual es tanto más fácil cuando menos revestida de un carácter tabú se presenta y más libre se siente la joven con respecto a su compañero, y en éste se esfuma el carácter dominador (p. 184). Asimismo, al ser un cuerpo que ha sido visiblemente modificado, los choroyes manifiestan su curiosidad por este nuevo cuerpo, diferente a otros, y que les provocan sensaciones distintas que posiblemente no habían sentido, porque no habían copulado con una mujer que haya transgredido la naturaleza y haya modificado voluntariamente su cuerpo.

En este poema, la hablante lírico no ha modificado la naturaleza de su sexo, manteniendo su pubis con grandes vellos, por lo que los choroyes deben escarbar entre ellos para lograr penetrarla: “Acaricia la tinta, bajan las yemas acariciando / con ademanes suaves, pero hay

un musgo adherido / hay una maraña tupida que estorba detiene / el deslizar / Separan los machetes afilados la maraña / tupida.” (p. 13).

Por tanto, el poema permite interpretar que la sujeto tiene un rol pasivo, en cuanto a que no es ella quien debe esforzarse para ser copulada, sino que los choroyes son los que deben buscar las estrategias para que esto ocurra, lo que denota también la violencia con la que se la penetra, en relación a la característica que se le da a los machetes (afilados), para lograr traspasar la barrera de los vellos (la “maraña tupida”), y que se valida a partir de los señalamientos de Beauvoir:

[...] al mismo tiempo que el narcisismo y el orgullo, se observa en la joven un deseo de ser dominada. Según algunos psicoanalistas, el masoquismo sería una de las características de la mujer, y gracias a esta tendencia ella podría adaptarse a su destino erótico (En <http://pijamasurf.com/2013/03/3-libros-de-simone-de-beauvoir-digitalizados-y-listos-para-descargar-biblioteca-pijama-surf/>).

De este modo, se evidencia en la sujeto la encarnación del deseo del dolor masoquista, en tanto permite que los choroyes escudriñen entre su sexo de manera violenta, la forma de tener relaciones con ella.

Beauvoir -citando a Freud- señala que existen tres tipos de masoquismo; el primero, consiste en la unión entre el dolor y la voluptuosidad ¹⁷; el segundo, se refiere a la aceptación femenina de la dependencia erótica; y el tercero, alude al mecanismo de autocastigo (p. 189). Entonces, es posible acuñar la situación particular de la sujeto de este poema en el segundo tipo de masoquismo, en cuanto a que ella misma es quien, implícitamente -que se infiere a partir de la progresión de las relaciones sexuales en los poemas-, desea que con esa misma violencia la copulen.

Finalmente, en “Deshiebrar la hondonada, buscar el escondrijo”, la voz que enuncia también se focaliza desde el exterior, describiendo lo que ocurre con esta mujer. Desde los poemas anteriores, se ve cómo ella se encuentra en pleno coito con distintos choroyes que le provocan inmenso placer y ha llegado finalmente a un orgasmo múltiple, que se manifiesta en el poema como un orgasmo escritural, donde vuelve y rememora recuerdos y visualiza por todos lados inmensidad de choroyes que la penetran y la desean. El hablante

¹⁷Complacencia en los deleites sensuales, según la Real Academia Española.

lírigo explicita el humedecimiento de esta mujer, describiendo cómo sube el nivel del agua, terminando en la expresión de sensaciones y deseos, donde también se juega con el (des)orden de las palabras, que aluden a la excitación de la sujeto en el poema:

Avanza ciega la bandada afilando sus picos /deshiebrar la hondonada buscar el escondrijo/ Avanza ciega la bandada afilando sus picos// rojo a la llama blanca, mugidos subterráneos/ en esa oscuridad: tomar el gran pincel/ afilar el cuchillo perder la empuñadura/ hendir abrir hasta perder/ no hay recorrido previo/ había que pintar el primer libro/ pero cuál pintar cuál primer (p. 19).

Luego de este primer recorrido por el poema, en una nueva página y en cursiva, la voz externa que enuncia señala la aparición de una bandada de choroyes, con quien la sujeto continuará su coito: “bandada de alas verdes” (p. 20). A partir de aquí, se comenzará a manifestar el multiorgasmo escritural del sujeto que, según Raquel Olea (1998) “opera como registro del fin del proceso en la obtención de producto de la gestación anunciada” (p. 172).

Olea destaca además, que “ALFA”, título del poema que cierra el libro y que evoca, paradójicamente, la primera letra del alfabeto griego, es una palabra que se produce como resultado de juegos de trueques e interferencias de sonidos, que generan un escueto “HABLA” en forma imperativa con que termina el poema y también la obra de Fariña (p. 172), de modo tal que, señala Olea, los últimos versos estructuran el diálogo entre la hablante y su propia palabra:

La palabra ha sido doblada, doblegada en la pulsión erótica que ha originado el mandato. El “HABLA” se constituye como significante del cuerpo de la mujer, en un despliegue complacido de autoerotismo y proposición narcisista de autosignificación. La página blanca ha sido plenificada en el imperativo inicial del escueto “HABLA”, como orden al sujeto. Un juego de sentidos surgidos de lo intercambiable del signo lingüístico y su movilidad cierra el texto como anuncio y promesa de significación (p. 173).

A la vez, el orgasmo se manifiesta en un erotismo metafórico, y donde aflora una suerte de apreciación para con algunos de los choroyes, y que se establece en diálogos entre ellos que demuestran este aprecio: “ALFA /Alfalfa amorosa/ mi tierno dulce/ Falfa mi suave/ la escama cae/ trepa la larva/ el rostro el paño la marga huesa” (p. 31).

4.3.4. OYENTE LÍRICO EN POEMAS DE SOLEDAD FARIÑA: DINÁMICO E INCIERTO

Como ya se mencionó en el Marco conceptual, el oyente lírico puede ser explícito o implícito, dependiendo de la conciencia que tenga el hablante lírico de su existencia; si éste no tiene conciencia de que exista ese oyente, y sabiendo que de todos modos existe, se le denomina oyente implícito u oyente cero.

En los poemas seleccionados de Soledad Fariña, el hablante lírico no manifiesta conciencia de la existencia de su oyente lírico, por lo que es posible establecer que se trata de un oyente cero o implícito, tal como se manifiesta en el poema “Todo tranquilo, inmóvil”:
“Había que pintar el primer libro pero cuál pintar/ cuál primer tomar todos los ocre
también/ el amarillo oscuro de la tierra” (p. 9). Sin embargo, al continuar este poema, es posible apreciar que el oyente cambia, ya que luego de que se está dirigiendo a un oyente cero, el oyente lírico pasa a ser el propio libro que ha pintado en su cuerpo, lo que evidencia que cambia de ser un oyente implícito a uno explícito: “arañar un poco lamer los dedos
para formar/ esa pasta ligosa/ untar los dedos los brazos ya estás abierto” (p. 9).

De este modo, se aprecia que el oyente no es estático, ni si quiera en un solo poema, pues su dinamismo establece una multiplicidad de sujetos, tanto concretos como otros que no lo son, a quienes se dirigen las palabras.

Tal como señala Villegas (1984), acerca de que el oyente lírico puede ser tanto un ser humano como sentimientos personificados, o aspectos personificados de la naturaleza (p.65-66), el oyente lírico en el poema “Todo tranquilo, inmóvil [sic]” se ve representado en los choroyes, que mediante un lenguaje figurado, representan a los hombres que, poco a poco, en el transcurso de los demás poemas, irán avanzando en la relación sexual con la hablante.

Si bien es cierto, en este caso se presenta un oyente implícito, como la hablante capta la atención de los choroyes y éstos se involucran poco a poco con ella, el tipo de oyente se modificará también en el desarrollo del poema, partiendo porque en un principio el oyente era cero, ya que la hablante no tenía conocimiento de su existencia, y que luego se dirige a un otro, el libro que ha pintado en su cuerpo.

En el poema “Aguarda la mueca”, el oyente lírico es implícito o cero. No se expresa algún tipo de marca textual que indique de alguna forma la presencia de un sujeto externo; más bien el poema se construye como una descripción externa de lo que acontece a la voz que enuncia, que como se mencionó anteriormente, no toma un rol de hablante lírico, puesto que para ese caso también se focaliza desde el exterior. Desde aquí en adelante, este fenómeno tomará lugar en los poemas, ya que la situación se repite.

En “Hay una suavidad en ese monte en esa curvatura”, la situación del oyente es similar. Se entiende que la construcción de un poema, donde hay un hablante lírico que enuncia, implica también la presencia de un oyente lírico, sin embargo, debido a la imposibilidad de delimitar concretamente quién es el oyente en este poema, y donde la situación del hablante es similar, se establece entonces que el oyente también es de tipo implícito o cero: “Diluida cae deviene la arcillosa / las yemas esparcen la tintura acuosa por esa / superficie curva. // Hay una suavidad en ese monte en esa / curvatura, susurran los choroyes, / hay una tibieza incitadora, hay unos / misterios insondables en esa curvatura (p. 15).

Finalmente, en “Deshiebrar la hondonada, buscar el escondrijo”, poema que se entiende como un orgasmo escritural, el hablante lírico también se sitúa como una voz externa, que describe la relación sexual de la sujeto con la inmensidad de choroyes de alas verdes, por lo que se entiende también que se trata de un oyente lírico implícito o cero: “Avanza ciega la bandada afilando sus picos/ deshiebrar la hondonada buscar el escondrijo/ avanza ciega la bandada afilando sus picos” (p. 19).

4.3.5. MOTIVOS DE LO ERÓTICO EN SOLEDAD FARIÑA: DESEOS, LENGUAJE Y NATURALEZA

Los motivos presentes en la producción poética de Soledad Fariña se relacionan estrechamente con la resignificación del cuerpo de la mujer, y de acuerdo a Raquel Olea (1998), “el registro de un viaje, de un camino hacia la palabra poética desde un sujeto que se instala como “otra”: “como una pequeña diosa dudosa” (p. 169).

Otro de los motivos importantes, y que se despliega también en el espacio poético, es la relación de lo erótico en la naturaleza, en tanto que la sujeto mantiene su relación con los choroyes en un espacio abierto, boscoso o selvático, donde habitan estas aves chilenas.

De acuerdo a Olea (1998) tanto vegetación como cuerpo se proponen en la obra de Fariña como espacios explorables, así como el lenguaje mismo (p. 172), de modo tal que tanto la naturaleza como el cuerpo y su resignificación, operan como motivos recurrentes de lo erótico en su propuesta poética.

En “Todo tranquilo, inmóvil” [sic] es en donde se presenta como primera imagen a la hablante pintando un libro en su cuerpo con los colores de la tierra, aludiendo a cómo, en el desarrollo de los poemas, la mujer va construyendo su imagen por medio de sus acciones con el cuerpo y su relación representativa con los choroyes, como en “Aguarda la mueca” y “Hay una suavidad en ese monte en esa curvatura”.

Por otra parte, en la finalización de los poemas, se advierte una suerte de rompecabezas de la palabra, en que se aprecia gran cantidad de sustantivos y adjetivos y que a la vez atribuyen una nueva significación al lenguaje, donde, según Olea (1998), “el propio cuerpo se propone como material para indagar esa otra palabra nueva, descontaminada, que propicie y posibilite la construcción de otro sistema de representaciones, de otra identidad posible” (p. 171). Esto se entiende como un orgasmo escritural de la hablante en “Deshiebrar la hondonada, buscar el escondrijo”, en el cual Fariña expresa la necesidad de gestionar un lenguaje que no enuncie complicidades de ninguna especie con sus usos oficiales y con las estructuras convencionales, codificados por los sistemas dominantes (p. 168), y que es posible apreciar en el poema de la siguiente manera:

			(la lengua)
			ASFALTADA
			NO MAS [sic]
			NO MAS [sic] melaza negra
			caliente
			–grita
[...]			
			ALFA
			Alfalfa amorosa
			mi tierno dulce
Falfa			mi suave
			la escama cae
			trepas la larva
			el rostro el paño
			la marga huesa
			– me dice”
			(p. 23-31)

Por otra parte, considerando que en este poema Fariña propone una destrucción y reconstrucción de la palabra, es que se presenta la figura jitanjáfora, que se define como un enunciado lingüístico que se construye a partir de palabras inventadas -en su mayoría-, y que por sí mismas carecen de significado. Puede apreciarse esto en las palabras “Fabla, Alfa, Alfalfa”, que luego se transforma en “Habla”, y que también, en relación al cambio del lenguaje que se propone Fariña, puede interpretarse que alude a la evolución diacrónica desde el latín, donde el sonido “F” se transforma luego en “H” (Fabla=Habla).

Finalmente, es posible entender el poema en su plenitud, como el ya señalado multiorgasmo que se presenta en el poema final “Deshiebrar la hondonada, buscar el escondrijo”, y donde se fusionan versos de distintos poemas de *El primer libro*: “rojo a la llama blanca, mugidos subterráneos/ en esa oscuridad: tomar el gran pincel/ afilar el cuchillo perder la empuñadura/ hendir abrir hasta perder/ no hay recorrido previo/ había que pintar el primer libro/ pero cuál pintar cuál primer” (p. 19) y que, en aquella tercera estrofa del poema, culmina con el nuevo cuestionamiento inicial sobre qué libro pintar, dibujar, escribir, manteniendo la relación erótica y sexual en la naturaleza.

4.3.6. ESPACIO POÉTICO EN POEMAS DE SOLEDAD FARIÑA: NUEVOS SÍMBOLOS Y SIGNOS QUE SE DESPLIEGAN EN LA ESCRITURA

Entendiendo las definiciones que entregan Villegas (1984) y Bachelard (1965), acerca del espacio poético, y que se construye a partir de la visión de mundo y la intimidad desde la interioridad del hablante lírico, es posible delimitar, fundamentalmente, el espacio poético como las imágenes de la naturaleza, donde se despliega la sujeto en sus acciones y palabras con los choroyes.

Bachelard propone distintas imágenes que puede desplegar el hablante lírico desde su inconsciente, sin embargo, señala que las imágenes que él propone no son absolutamente condicionantes para la delimitación del espacio poético en los poemas, ya que la multiplicidad con la que pueden manifestarse, incapacita, para efectos de análisis, a delimitar una cantidad exacta de imágenes en ese espacio:

Nos ha parecido entonces que esta transubjetividad de la imagen no podía ser comprendida, en su esencia, únicamente por los hábitos de las referencias objetivas

[...] En efecto, la imagen poética es esencialmente *variable*. No es, como el concepto, *constitutiva*. Sin duda, la tarea de desprender la acción mutadora de la imagen poética en el detalle de las variaciones de las imágenes es dura, aunque monótona (p. 9).

Entendiendo que en el poema “Todo tranquilo, inmóvil [sic]” la sujeto que enuncia actúa a la vez como hablante lírico, se observa que proyecta imágenes mediante la pintura y las pinceladas que resignifican su cuerpo, además de la relación que este mismo tiene en cuanto a que se sitúa en la naturaleza: “cuál primer tomar todos los ocre también/ el amarillo oscuro de la tierra/ capas unas sobre otras: arcilla terracota ocre” (p. 9).

De acuerdo a esto, la imagen se proyecta en el espacio poético como una instancia de creación del lenguaje asociados a la genitalidad, entonces la corporalidad expresa simbólicamente lo reprimido, en la búsqueda de la expresión de las devastaciones y las fragmentaciones del sujeto (ver Olea, p. 168).

En el poema “Aguarda la mueca”, se aprecia el espacio poético en imágenes cargadas de símbolos, particularizadas en la doble metáfora del cuchillo que penetra la carne, y que se entiende, a su vez como, la penetración de un choroy en el sexo de la sujeto. Como ya se ha mencionado anteriormente, el hablante lírico en este poema ya no es la mujer que enuncia en el poema anterior, sino que se sitúa desde la exterioridad, como un observador o testigo de cópula de la sujeto: “Doblado el torso la cuchilla cae/ balbucea la grupa/ impregna de saliva a la arcillosa/ la amasa con los dedos/ la mueca la reclama para sus mediaslunas” (p. 13).

En el poema “Hay una suavidad en ese monte en esa curvatura”, el espacio poético se proyecta a través de imágenes que aluden a los sentidos, en su mayor parte, la suavidad del sexo de la sujeto: “-Hay una suavidad en ese monte en esa/ curvatura, susurran los choroyes”, “Acaricia la tinta, bajan las yemas acariciando/ con ademanes suaves” (p. 15).

De este modo, es a través del sentido del tacto que se proyectan imágenes que, además, contribuyen a la hablante pueda sentir lo mismo que sienten los choroyes al pasar las alas (manos) por su sexo, y que forma también parte del ensueño femenino de la sujeto en cuestión -según indica Bachelard-, en estrecho vínculo con el espacio de la inmensidad íntima:

La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito (p. 163).

Entonces, el ensueño erótico de la sujeto actúa a la vez como una categoría de la inmensidad de la belleza en el acto sexual, que acrecienta en su amplitud, en tanto se complementa con los elementos de la naturaleza y del lenguaje de la palabra poética.

Muy a propósito, Bachelard señala, aumentando la maravilla de vincular lo erótico con la naturaleza, lo siguiente:

De hecho, el ensueño es un estado enteramente constituido desde el instante inicial. No se le ve empezar y, sin embargo, empieza siempre del mismo modo. Huye del objeto próximo y enseguida está lejos, en otra parte, en el espacio de la *otra parte* (p. 163).

En el último poema, “Deshiebrar la hondonada, buscar el escondrijo”, se proyecta el espacio poético a partir de sensuales imágenes que aluden al multiorgasmo corporal y de la palabra en la sujeto del poema, manifiestan lo erótico en estrecha concordancia con el ambiente natural en que se encuentra situada: “—Tierra a la tierra vuelta, desciende el guiño/ azul a la mueca cuarteada mi acuosa mi arcillosa/ punza suelta desgarrar” (p. 19). Entonces, en ese espacio se advierte el lugar que ocupa el deseo, que paradójicamente, “nos hace sentir presos de fuerzas que están más allá de nosotros y nos convierte en mensajeros de un estado superior” (Lawrence y Miller, 1967: 26-27).

Para finalizar el apartado, es relevante insistir en la importancia que tiene la visión de un espacio de la inmensidad, conectado al espacio de la naturaleza, donde se despliegan en su conjunto las imágenes del espacio poético de *El primer libro*.

4.4. PRODUCCIÓN POÉTICA DE MARINA ARRATE

Marina Arrate comienza a escribir sobre la mujer como docente de psicoanálisis, género y literatura en la Universidad de Chile, para tratar de llegar al propio deseo de la mujer, a la búsqueda del conocimiento. Este conocimiento se desplaza entre su propia apetencia por ver un sentimiento íntimo.

Ha publicado los siguientes libros: *Este lujo de ser* (1986), *Máscara negra* (1990), *Tatuaje* (1992), *Compilación de Obras Publicadas* (1996) y *Uranio* (1999), *El Libro del Componedor*, (2008), *Saten* (2009). Raquel Olea describe la escritura de Arrate como una sucesión de hechos, ya que *Este lujo de ser*, *Máscara negra* y *Tatuaje*, posicionan a la mujer en estados, el modo en que conoce su cuerpo, luego cómo lo viste a través de máscaras, maquillándolo y mostrando cómo el otro se sitúa en la realidad; en *Tatuaje* muestra una perforación del cuerpo femenino, el acto en el cual la mujer moldea, maquilla, escribe sobre su cuerpo, para empoderarlo en tanto lo deseado.

Para este Seminario, serán analizados los poemas “Pintura de Ojos”, “Huelen” y “Visión”, entendiéndose que en estos poemas es posible encontrar la búsqueda incesante de un significante literario, esto es, el signo mujer dentro del sistema sexo-género, para que lo oculto de la mujer por la sociedad pueda ser transmitido a través de la escritura; a su vez, genera un empoderamiento de la resignificación de la sexualidad femenina, siendo esto relevante al situarse en el período de la dictadura, y posteriormente, entre las clasificaciones de las sociedades globalizadas.

4.4.1 CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

En entrevista realizada a Marina Arrate para esta investigación (29/12/2013), ella planteó que comienza a escribir *Este lujo de ser* en uno de sus tantos viajes a Concepción, a propósito de la lectura de *Confesiones de una máscara* de Yukio Mishima. La portada tenía dos rostros en contraste, maquillados con harina de arroz y con los ojos delineados de color negro. Es ahí cuando siente un imperioso deseo por pintar su rostro, en circunstancias que ella no lo hacía, ya que al ser una mujer de izquierda, se promovía que la mujer no fuera un

objeto; básicamente eso implica no utilizar el mismo ornato de la mujer de derecha. Sin concretar el acto ritual de maquillarse, lo hace en la escritura de “Pintura de Ojos”.

Posteriormente, ingresa a un taller en la SECH¹⁸, que dirige Gonzalo Millán, entre los años 1984 a 1985. (Los ejes centrales del taller de Millán son la palabra precisa y el objeto descrito visualmente). Luego comienza un magíster en literatura en la Universidad de Concepción (1986), finalizándolo con una tesis sobre la segunda novela de Diamela Eltit, *Por la patria* (1986).

Eugenia Brito en su artículo “Disfraces y reversos en la poesía chilena contemporánea: El imaginario poético de Marina Arrate” (2009), publicado en la *Revista Inti*, plantea que en la década de los 80 estalla, desde la poesía, la reformulación de un escenario poético de la mujer, derribando el horizonte sentimental y emotivo, que caracterizara el habla femenina en los inicios del siglo XX, y cómo Arrate aborda inquieta la subjetividad de los reveses entre lo íntimo y lo doméstico. Al contrario, la resistencia política de un grupo de mujeres hizo de la lengua un instrumento de batalla, para poder enfrentarse a la historia sesgada por los avatares políticos y por el ocultamiento cultural del cuerpo de la mujer. La articulación de esta poesía generó sobre su materia sensible y sus recursos estéticos demandas altas y muy poco visibilizadas hasta el día de hoy (en <http://letras.s5.com/ma061010.html>).

Comienza a escribir junto a la generación de poetas chilenas que emergen en la segunda década de la dictadura militar chilena, llamada la generación de los 80, a la que pertenecen también Eugenia Brito, Carmen Berenguer, Elvira Hernández, Soledad Fariña.

Su primera publicación, *Este Lujo de Ser*, es del año 1986 (Revista LAR de Concepción), en el periodo que va hacia finales de la dictadura militar. Al año siguiente, participa como poeta invitada en el Primer Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana, representando a Concepción. De regreso en Santiago, dirige talleres de poesía durante diez años, al término de los cuales crea el sello editorial Libros de la Elipse. Obtuvo el Premio Municipal de Literatura de Santiago el año 2003 y el Primer Premio en el Primer Concurso

¹⁸SECH es la Sociedad de Escritores de Chile, fundada en el año 1931, siendo la institución más representativa de los escritores nacionales, a la que pertenecen creadores de distintos géneros y áreas, como por ejemplo: poesía, cuento, novela, ensayo y dramaturgia.

Nacional de Poesía Pedro Lastra de la Ilustre Municipalidad de Chillán Viejo, en el año 2010. (En <http://revistaldds.blogspot.com/los-desconocidos-de-siempre>).

4.4.2. VISIÓN DE LO FEMENINO

A juicio de Marina Arrate, lo femenino se encuentra en lo oculto de cada mujer; en ese sentido, postula que hay una dualidad y cada mujer debe sacar lo deseado que posee, que sería un sujeto vacío, necesitada de buscar un 'Otro' oculto en ella para construir su espacio íntimo.

Julia Kristeva en *Historias de Amor*, plantea el concepto de vacío como ese Yo que tiene la necesidad de proyectarse, ya sea para glorificarse o para destruirse en 'Otro':

Su majestad el Yo se proyecta y glorifica, o bien estalla en pedazos y se destruye, cuando se contempla en otro idealizado: sublime, incomparable. Tan digno (¿de mí?) como yo puedo ser indigna de él, y sin embargo, hecho para nuestra unión indestructible (1998: 6).

El narcisismo entonces actúa como pantalla de un vacío, el cual está en una constante búsqueda de sí mismo, o de lo perfecto. Esa búsqueda constituye también un autoerotismo, el amarse en el ideal (Kristeva, p. 17-18), o buscar constantemente al Otro para autoerotizarse: "En el espejo la mujer/estira su ojo izquierdo/con la misma mano izquierda. /Ladeado el rostro/hacia el oriente./ojo con ojo/se miran con profundidad//. (p. 7). Esto muestra la autoerotización de la hablante a través de su imagen en el espejo, quien siente placer al observarse detenidamente y todo lo que hace a su cuerpo. A su vez, nos presenta la dualidad constante de aquel hermoso placer: "Mi corazón está en estado de trance,/el tuyo gira alrededor del sol" (p. 16).

Esta es una mirada del interior, la soledad. El vacío, entonces, constituye un espacio de sustitución donde el sujeto se idealiza e idealiza al Otro, el sujeto amado. El vacío se transforma en la (in)certidumbre del objeto deseado, pero también como un lugar donde se detecta una crisis de identidad y se hacen evidentes las distintas carencias de la realidad. A la vez, este no-ser permite la renovación constante del individuo en la búsqueda de su ideal, así él está sujeto a los cambios del deseo y de los modelos de representación de su otredad. La idealización del Otro, como el sujeto amado, es aquel que posee todo lo que la realidad

le limita: “Una fiera abre los ojos ahora/una fiera abre las alas y remonta/al amanecer una fiera en el aire/al vuelo abre sus garras/y el cuerpo cae/el bulto/la presa/de sombra y ráfaga apenas/al viento descolgado/hacia un río blanco/que desliza entre sus meandros/los chillidos de una ave/ciega y enloquecida/de luz// (p. 34).

Para explicar lo que significa ser Otro, Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo* (1949) plantea la idea de otredad como la conciencia misma; se entiende como la dualidad de lo mismo y lo otro. También trata que toda dualidad o alteridad es la categoría fundamental del pensamiento humano, ya que esto es lo que hará que el ser humano forme diferentes relaciones en una sociedad:

La categoría del Otro es tan original como la conciencia misma. En las sociedades más primitivas, en las mitologías más antiguas, siempre se encuentra un dualismo que es el de lo Mismo y lo Otro; esta división no se puso en un principio bajo el signo de la división entre los sexos, no depende de ningún dato empírico: eso es lo que resalta, entre otros, en los trabajos de Granet sobre el pensamiento chino, y en los de Dumézil sobre la India y Roma. En las parejas Varuna-Mitra, Urano-Zeus, Sol-Luna, Día-Noche no está involucrado en principio ningún elemento femenino, como tampoco lo está en la oposición entre el Bien y el Mal, entre principios fastos y nefastos, entre la derecha y la izquierda, entre Dios y Lucifer; la alteridad es una categoría fundamental del pensamiento humano. Ninguna colectividad se define jamás como Una sin colocar inmediatamente enfrente a la Otra. (p. 4-5).

Lilian Flores Sáez en su artículo “Figuras Femeninas de Marina Arrate” (2001), plantea que lo femenino se construye como un gesto particular en la escritura que tiene que ver con la inversión de los prototipos de mujer. El personaje femenino y su voz poética se construyen ambiguos y en una permanente tensión, el vacío que se yergue como el centro de una búsqueda por la transformación y el disfraz en la escritura. Es a partir de ello que los sujetos femeninos ambiguos acaban destruyendo a la razón y la hegemonía de un discurso único. (p.19). Según Raquel Olea, al simbolizar el goce y el deseo de sí, la escritura instituye el poder de la imagen. El gesto revulsivo es la denotación del cuerpo de la mujer como espacio de contemplación y autoconocimiento, en la imagen autocreada por el poder de la palabra (p.125):

En el espejo la mujer/estira su ojo izquierdo/con la misma mano izquierda/ladeado el rostro (p. 7).

El centro de la esfera de un soberbio puente/en la niebla resuelta ELLA/tornaría/en hiato de serpiente alucinando y horrendo ahora (p. 31).

Finalmente, se entiende que la figura femenina se presenta como una búsqueda constante de lo que desea ser en realidad, busca la satisfacción a través de su cuerpo. Esta satisfacción se logra en el conocimiento que tiene la mujer de su cuerpo. Por otra parte, también quiere mostrar lo que socialmente no está permitido, quiere liberar a la mujer de ese enmascaramiento obligado.

4.4.3. HABLANTE LÍRICO EN POEMAS DE MARINA ARRATE: LA ESCRITURA COMO SIGNO PARA CONSTRUIR LA IMAGEN DOBLE DE LA MUJER Y DEL DESEO

En el poema “Pintura de ojos”, la hablante enuncia su discurso en función de la descripción de los movimientos del sujeto, esto es, una mujer maquillándose frente al espejo.

Según Raquel Olea (1998), en este poemario el acto de ornar, de maquillar y el gesto de escribir, cruzan en su misma pulsión cosmética el deseo de transformación de la realidad; como cada acción que se realiza determina el tipo de realidad, es la mano que pinta y escribe en un mismo acto de construcción artificiosa de los signos. Así, hay una construcción de imagen más que construcción de realidad (p. 124); a su vez, plantea cómo el deseo de una fantasía erótica se instala en el gesto de escribir, pues la escritura hace emerger la pulsión de una realidad oculta. Esto explica que a través de la escritura se logra transmitir la realidad prohibida y que se cumpla en la palabra como acontecer fuera del tiempo. (p. 125). La hablante es la mujer que se mira en el espejo, la cual se encuentra en un estado natural, sin máscaras, ni maquillajes, es esa mujer la que dialoga con esa otra que es la del reflejo maquillada. La hablante construye su propia imagen de perfección con el acto de maquillarse.

Se imagina a la mujer que está frente al espejo y se contemplan cada uno de sus movimientos. Comenzado el proceso del maquillaje, se siguen sus movimientos desde el momento en que toma el pincel entre el índice y el pulgar de su mano derecha, para comenzar a delinear su ojo izquierdo.

La situación es un espacio íntimo, que la hace suya y se complace maquillando su ojo, desde el párpado hasta la comisura exterior, siendo consciente de cada movimiento que ejecuta su cuerpo con placer. Hay un espejo, la mujer está sola frente a éste y el reflejo de

ella misma en el otro que le hace compañía, por lo que se habla de dos sujetos distintos: una es la hablante (la mujer) y el otro, en este caso, la otra, su reflejo, que es la perfección de la hablante.

Olea (1998), explica que el espejo, más que propiciar una imagen engañosa, es una representación de la fuente en que Narciso descubre la quimera de su inalcanzable figura, sirve a la elaboración de un conocimiento de sí, del deseo de constituirse como otra, el Sí mismo. A la vez el espejo es el espacio que constituye y construye el poder de nombrarse. (p.118):

Toma el pincel entre/el índice y el pulgar/de su mano derecha. /En el espejo la mujer/estira su ojo izquierdo/con la misma mano izquierda/ladeado el rostro/hacia el oriente, /ojo con ojo/se miran con profundidad (p.7).

Cada uno de los movimientos, que para cualquier mujer son poco relevantes, aquí se describen con el detalle minucioso de una instrucción. Se sigue la secuencia, se ritualiza el proceso del maquillaje, y como en todo ritual, la secuencia de movimientos se suceden uno a uno, para llegar a un punto en que llega a provocar en la mujer una suerte de placer orgásmico, que es la conclusión a sus acciones.

En el poema “Huelen”¹⁹, más que situarse en una situación -como en “Pintura de ojos”-, se habla de cómo el acto sexual se hace en público, y cómo todos observan en un acto de voyerismo. En el texto, la hablante se centra en la relación erótica, en cómo es un instinto animal: “[...] Es la tarde amarilla en la pared del fondo, /las parejas copulan en el Santa Lucía, /los mirones se emplazan en sitios oportunos. Yo estoy mirándome a mí” (p. 15). A la hablante le ocurren muchas transformaciones en relación constante con su oyente, la que queda atrás: la oyente es la mujer de carne y hueso, generándose un intercambio de estados.

Lilian Flores Sáez (2001) explica que la amplitud del decir poético se enlaza a las visiones plenas de vitalidad, la animalidad surge natural y liberadora. Asimismo, surge una transformación, donde el instinto animal prevalece por sobre lo racional; al tener instintos, se pasa a ser animales, por lo mismo surge la animalidad: “Ya no seré más /la presa del lobo, / la presa del cordero,/ así de libre libertina quedaré” (p. 16). De ahí que el acto

¹⁹“Huelen” corresponde al nombre en mapudungun que recibía el actual cerro Santa Lucía, por ende, el nombre no lleva tildes, entendiendo que en lengua mapuche no se utilizan siempre.

mismo del coito, pasa a ser un acto de libertad, constituye el momento en que por fin el cuerpo es libre y el deseo aflora.

En esa coordenada, Olea plantea que el gesto de Arrate podría inscribirse como incursión en el deseo de significar las delicias de un yo femenino; que en la producción contemplativa sacralizada, su imagen inaugura un conocimiento que surge de la producción reivindicativa de las apariencias y en oposición a la búsqueda de esencia, el poder de seducirse, de su mutabilidad en la asunción de la pluralidad imaginaria que otorga la fuga hacia el artificio permanente y sus poderes de transmutación. (p. 123).

Siguiendo esa línea, Severo Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo* (1969), expresa que los conceptos de Escritura y Travestismo se presentan como un lugar sin límites, la tradición mítica del mundo al revés que practicaban con frecuencia los surrealistas. El significado del travestismo, es decir, la apariencia de inversión sexual, es la transformación en sí, lo cual se refiere a una cadena metonímica de vuelcos. Con esto se expresa la sucesión de eventos o sucesos, motivados por la causa de algo, la cual produce un efecto significativo. Por tanto, se explica el travestismo como la forma de maquillarse que tiene otro (hombre) para sentirse mujer; asimismo, la pintura como máscara es un segundo rostro, que aparece cuando se maquilla, sólo para transformarse o cambiar. (p. 44).

En el poema “Visión”, al igual que en “Huelen, surge nuevamente la dualidad de la naturaleza y lo humano, que pone en relación lo animal y lo humano: “Un pájaro hay que hurga su cuello y la bebe/ a la médula en lento coito/ las largas alas de un ave [...]” (p. 33). Se refiere a la otredad deslumbrante de lo femenino, que Arrate construye, y abarca no sólo la heterogeneidad propia del género femenino, siempre ligada al cuerpo de mujer, sino que la desplaza también a lo animal, donde pone a la mujer como centro en el acto sexual. El hombre es un instrumento de deseo, no obstante, para la hablante el sentirlo así es anular el deseo del hombre, por ello la mujer describe su cuerpo como un ave que quiere libertad, y que lo logra a través de su deseo y lo que siente en el placer, que corresponde al hundimiento más profundo del goce. Se construye así a la mujer como un sujeto ritualizante, en otras palabras, su deseo se transforma en un rito, para llegar al punto final que es precisamente el placer:

Quiero presenciar/las transformaciones de las costumbres/Yo estoy mirando el mar// La ciudad es un rayo fosforescente entre cordilleras/Pasajeros del tren, a sus puesto, // Estoy convirtiéndome en dragón//. (p. 17).

En el desarrollo del poema, la hablante sufre físicamente una metamorfosis, también su sexualidad se transforma y se resignifica, esto para llegar al punto máximo que es el placer, situándose como una figura suprema en forma de dragón. El dragón, forma parte de la mitología de la cultura tradicional china, es símbolo de fuerza, valor y honor; el cual representa los cuatro elementos (tierra, aire, fuego y agua). (En <http://feng-aireikung.blogspot.com/2008/05/los-dragones-su-significado.html>). Al ser el dragón un símbolo tan importante e íntegro, posiciona a la mujer (hablante) como una sujeto que se apodera de sí, siendo esta dueña de su placer y deseo.

4.4.4. OYENTE LÍRICO EN POEMAS DE MARINA ARRATE: EL ENMASCARAMIENTO PARA SITUARSE DE FORMA SIMBÓLICA A TRAVÉS DEL DESEO

Siguiendo la teoría de Villegas (1984), en el poema “Pintura de ojos” se presenta un oyente lírico explícito, el cual es un reflejo de la hablante. Sin embargo, al tratarse de una relación de la hablante con su imagen en el espejo, se entiende que ella -la hablante-, despliega desde sí misma a otra. La hablante le atribuye significado, autoerotizándose en aquel reflejo (su oyente), con el cual se encanta. Siguiendo una dualidad constante, la oyente es siempre la perfección de la hablante y es quien se proyecta a la realidad mediante el maquillaje de la hablante, que está oculta en el cuerpo femenino al natural.

En el poema “Huelen”, también se presenta un oyente lírico de la clase anterior, pues habla refiriéndose a otro. Muestra cómo las parejas en el Cerro Santa Lucía tienen relaciones sexuales, lo cual parece natural, mientras el resto las observa. Se produce un diálogo eminentemente amoroso, pero no con el oyente lírico, sino con la hablante, ya que esta prefiere observarse a sí misma y no a los observadores.

Sarduy explica que creando la culpabilidad y la prohibición, la religión repliega la sexualidad, como una zona de lo secreto, donde el acto prohibido es una clara “obscenidad y el crimen”. (p. 16). En el poema “Huelen”, se puede apreciar que la zona de sexualidad, contrariamente, no es secreta, y pasa a ser casi obscena y gobernada por un dios malvado. Entonces, la prohibición divina es revelada mediante lo pervertido de la sexualidad, que es

una “falla” entre la realidad y el deseo; ya no será un sueño, sino que vive en su propia realidad, en que emerge la interacción entre lo humano y lo animal: “Seré gato, mula, elefante, paloma, /jirafa, araña, jujui, etc., aceituna, calambre, /rayo, pedazo// (p.15). [...] Estoy convirtiéndome en dragón”. (p. 17).

Por su parte, en el poema “Visión” el oyente lírico es otro y explícito. Podría ser entendida como una profundización, un viaje en el tejido del cuerpo, proceso que se iniciará en la preparación de la relación sexual: “En sigilo se desliza la demente/ pasajera preparando/ la azul fosforescente calavera/ tan blanca y traslúcida”. (p. 32), para continuar con el acto de inscripción de un suceso, de perforación, en el que se constituye el placer mismo: “un pájaro hay que hurga su cuello y la bebe/ a la médula en lento coito/ las largas alas de un ave/ baten el cuerpo tembloroso”. (p. 33).

A diferencia de “Huelen”, en el poema “Visión”, puede apreciarse la zona de sexualidad ligada a lo permitido por la religión, en tanto posiciona a la oyente como una figura religiosa de la iglesia, situada como un objeto de deseo; siendo éste la misma oyente, ya que a través del ritual religioso se posiciona frente a la sociedad:

En procesión ven pasar desde los techos/agazapados/al largo Señor benigno de los sueños/ a María madre de Dios y al Santo/Espíritu en el agua bendita/que derraman/sobre los charcos amarillos de un cielo/chirriante de medusa/invicta/la devoradora y el mal// (p. 29).

En cuanto al poema “Pintura de ojos”, se aprecia que la zona de lo secreto ya no es invisible, sino que se muestra a la oyente poseedora de sí, transformada por el maquillaje que aplica la hablante como en un ritual. Sólo aquí se relaciona con la procesión, que sería entonces una peregrinación al deseo, a través de la pintura en su rostro:

Se despeja el rostro de las manos. /Dos ojos en el espejo/hechizados se contemplan. /Detrás de ese antifaz/de serpiente empalizada/dos ojos absortos/embebidos de asombro/palidecen//. (p.14).

Pese a la complejidad en que se construyen los poemas, en relación a que en algunos no se establece un oyente lírico que sea explícitamente diferente del hablante, los tres textos de Arrate muestran una profunda indagación en la construcción del cuerpo, donde no existe, necesariamente, la presencia de otro que erotice a la hablante, sino que el mismo cuerpo se

construye como objeto de erotización para ella; por lo mismo, se entiende que el oyente pueda ser un yo interior de la sujeto que enuncia.

Eso se expresa en el ya citado poema “Pintura de Ojos” como un cambio sucesivo, cómo esta mujer al maquillarse se siente distinta, infiriendo que nace otra mujer:

La mano derecha hace correr la tinta negra /buscando un delta hipnótico que /desde el lagrimal bajo las pestañas /hasta el vórtice llega en un viejo ritual (p. 10)

[...] Dos ojos en el espejo /se contemplan. /Detrás de ese antifaz /de serpiente empalizada /dos ojos absortos /embebidos de asombro /palidecen” (p. 14).

La hablante queda así contemplando, con asombro, la belleza de la oyente, siendo esta la que se apodera de su cuerpo provocándole placer.

4.4.5. MOTIVOS DE LO ERÓTICO EN MARINA ARRATE: CÓMO EL LENGUAJE SE APODERA DEL CUERPO

En la revista *Pluma y Tintero* (1990) Miguel Yábar señala que *Este lujo de ser* es un poemario que se constituye como un espanto del lenguaje, debido a que es explícito. Por otra parte, le impresiona la tenacidad de la búsqueda del conocimiento. En términos de análisis, podemos señalar que, desde esa mirada, Arrate hace presente el motivo de la exploración del cuerpo, considerando que la hablante se conoce a sí misma y se proyecta a través de la autoerotización:

En sigilo se desliza la demente/pasajera preparando/la azul fosforescente calavera/tan blanca y translúcida/la piel del largo cuello/como de sus senos ahora/las incandescentes piedras/sonámbulas/de un sueño mortal:/los labios de medusa/se internan desde el sitio/en su visión hasta la esfera/nocturna y roja de un río/total que la rodea (p.32).

Raquel Olea en *Lengua Víbora...*, señala que en *Este lujo de ser* se encuentran personajes dinámicos, ya que están en constante movimiento. En ese contexto, el personaje más recurrente en la poesía de Arrate es la mujer. Ella construye una sujeto que trabaja un lenguaje ritualizante, que en la producción de una estética de la mirada, se otorga, en la escritura, la facultad de transfigurar cuerpos, de metamorfosearlos a lo largo del poema, señal de su perpetua creación y de su constante devenir: “Ya no seré más/ la presa del lobo/

la presa del cordero/ así de libre libertina quedaré” (p.16). “Quiero presenciar la transformación de las costumbres. /Yo estoy mirando el mar” (p.17).

En ese sentido, se presenta como motivo la construcción de la sujeto a través de su cuerpo para posicionarse en la sociedad, explícitamente, la elaboración y transformación constante del cuerpo. Esto debido a que la figura femenina se construye y quiere mostrarse a la realidad: “Seré gato, mula, elefante, paloma, /jirafa, araña, jujui, etc., aceituna, calambre, /rayo, pedazo” (p.15). “Asciende el ave entre las olas, /quiere destruir el cielo” (p.16).

Desde otra perspectiva, el cambio constante no impide que sea dueña de su cuerpo, y al ser su dueña, la escritura puede construir su ser como objeto de culto y placer: “Detrás de ese antifaz/de serpiente empalizada/dos ojos absortos/embebidos de asombro/palidecen” (p.14).

Un motivo relacionado con el carácter dinámico de los personajes es la dualidad psicológica de la mujer, posicionándola entre lo bueno y lo malo, o más bien, entre lo permitido y lo prohibido de manera social, siendo lo Otro lo negativo, aunque ella es la única capaz de sobrellevar esta dualidad. Esto encuentra su correlato en esas transformaciones constantes de su cuerpo, en que se muta, se transporta a otros lugares mediante el lenguaje, lo que explica el cambio que debe realizar la mujer para sentir placer, la hablante se desea en distintas posiciones.

Ya se ha dicho que lo Otro es el Mal; pero necesario para el Bien, retorna al Bien; mediante él, accedo yo al Todo, pero es él quien me separa de ello; él es la puerta de lo infinito y la medida de mi finitud. Y por ese motivo, la mujer no encarna ningún concepto fijo; a través de ella, se cumple sin tregua el paso de la esperanza al fracaso, del odio al amor, del bien al mal, del mal al bien. Bajo cualquier aspecto que se la considere, lo que primero sorprende es esa ambivalencia. (Beauvoir, p. 73).

Un motivo clave en Arrate es la construcción del cuerpo femenino mediante el lenguaje erotizante. Su propuesta poética cruza entonces los umbrales del rito y el mito. Entonces, cada poema-fragmento de una secuencia mayor adquiere el carácter de una toma, en que el verso construye una visualidad entregada por la precisión del lenguaje:

Con su pincel impregnado la pintora/audaz y más confiada tiñe/ahora horizontal progresiva apegada a la fiel/una línea perfilada/sobre las pestañas del párpado

superior. // La boca emite guturales sonidos placenteros, /una boca mojada y untuosa/desde ese ojo y medio semeja (p. 12).

Arrate se hace cargo de uno de los gestos culturales más instalados del así llamado “eterno femenino”: la vanidad. Esta se instala entonces como un motivo, siendo el ritual de la vanidad femenina el maquillarse, el gesto de producirse, no para el deseo de otro, sino para el propio placer en la autocontemplación. Ella goza y regocija su escritura en un culto al cuerpo femenino como construcción artificiosa de imagen.

La vanidad que repele el mandato cristiano a la humildad y el recato de la mujer, moviliza en esta escritura el gesto del autoerotismo al ejercer en estos el desacato a esta orden, jugando con el descubrimiento del propio cuerpo, para luego encubrirlo, recubrirlo, enmascararlo, maquillarlo, transformarlo a su debido antojo. (p. 118-122).

Las pestañas pestañean, /los párpados parpadean, /la boca ahora se moja /y se paladea el placer (p. 7).

Un aspa gigantesca, una cobra va gateando en la madera./ Al llegar a término/ contempla el infinito con ojos absurdos. [...] Ascende el ave entre las olas,/ quiere destruir el cielo (p.15).

La Devoradora y el Mal/ trenzados/se miran en el agua de una fuente de una plaza/ donde una demente/ se inclina ilusa/ a contemplarse. [...] Era la urdimbre del sol sobre la piel de un tigre / la que veteaba los cuerpos y los filtros de sopores rubios/ que subía veloz por las veredas era/ el pálido aliento [...] y la bebe a la médula en lento coito/ las largas alas de un ave/ baten el cuerpo tembloroso/ de una ciega que arde/ mirándose caer por las pupilas/ de un milenario ser que viene. [...] Una fiera abre los ojos ahora/ una fiera abre las alas y remonta/ al amanecer una fiera en el aire/ al vuelo abre sus garras/ y el cuerpo cae/ el bulto/ la presa (p. 29).

El poemario puede leerse así como la aproximación permanente a la idea de un Narciso femenino, una figura que se escapa de la realidad, de la imagen inasible, del artificio del mundo:

La evolución histórica del mito de Narciso se ha desarrollado como un mito masculino de constitución del Yo. ¿Qué ha ocurrido con el mito de Narciso en los últimos mil años de la era cristiana?, se pregunta Kristeva para concluir que Narciso “ya no es un Dios del amor cuyo poder se mide a partir de sus efectos sobre los otros: él mismo está enamorado y además está enamorado de un engaño”.

Ha sido el neoplatonismo y el cristianismo desde entonces se ha condensado el lugar del narcisismo como advertencia al ser humano acerca de su propia precariedad. “desde entonces el amor a sí mismo no es un error siempre que no se

olvide de que es un reflejo del otro” dice Kristeva, por tanto la inserción en la ascensión al otro lo rehabilita. (Olea, 1998: 122).

En los poemas, el mito de Narciso remite al motivo del exceso de amor a sí mismo, una sobrevaloración de lo que es la hablante:

Las pestañas pestañean/los párpados parpadean/la boca ahora se moja/y se paladea el placer. /el ojo negro penetra desde el/ espejo el gusto de mirarse (p. 11).

Los mirones se emplazan en sitios oportunos. /Yo estoy mirándome a mí (p.15). [...] Yo te invitaré a que montes en mi lomo/luego iremos juntos a pasear. // Mis colmillos relucen a la luz del sol//. (p. 16)

Los colores en este proceso de maquillaje juegan un rol primordial en la conformación de la obra. Uno de ellos -y el que más abunda- es el negro. En este caso, puede observarse que el maquillaje actualiza el motivo del enmascaramiento, la resignificación de la apariencia, en donde el pigmento oscuro en el ojo potencia el sentido de misterio, adornando la escena de oscuridad, incitando el descubrimiento de lo oculto, a su vez, juega un rol fundamental en la estructura de significaciones, siendo el maquillaje el elemento de resignificación de la imagen de sí ante el otro: “Detrás de ese antifaz/de serpiente empalizada/dos ojos absortos/embebidos de asombro/palidecen (p. 14).

4.5.6. ESPACIO POÉTICO EN POEMAS DE MARINA ARRATE: FENÓMENO DE LIBERACIÓN DEL CUERPO FEMENINO

Se ha señalado que Gastón Bachelard describe al espacio poético como una imagen poética, la cual surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser, del hombre [sic] captado en su actualidad; es una conciencia individual y variable. Estos conceptos aparecen en la poesía como un fenómeno de la libertad del ser (hablante) (p. 8). A la vez, para Villegas (1984), lo entiende como un elemento importante en la construcción del poema, por lo que representa una apertura para la aprehensión de la visión de mundo.

En el poema “Pintura de ojos”, la hablante enuncia su discurso en función de la descripción de los movimientos del sujeto; éste se encuentra frente a un espejo, por tanto sería un espacio íntimo, en el cual la hablante se posiciona como mujer conocedora de su cuerpo, por tanto consciente de sus actos. La sujeto se instala frente al espejo (es la hablante y su

reflejo), siendo el espejo el objeto, es la entidad que realiza la búsqueda de lo deseado, y al examinar el deseo, se produce un juego de miradas que produce la autoerotización, en que la resignificación del cuerpo y la autoerotización será lo que conduce finalmente a la liberación del cuerpo femenino.

Bachelard (1965), explica la situación privilegiada de la casa, siendo ésta el lugar íntimo del hablante, por tanto se logra realizar un acercamiento intrínseco, entre la imagen de la casa, como un macro-objeto y el espejo, como el espacio privado entre la oyente y la hablante: “El ojo negro penetra desde el/espejo el gusto de mirarse//. (p. 11) [...] Se despeja el rostro de las manos. /Dos ojos en el espejo/ hechizados se contemplan//. (“Pintura de ojos”, p. 14).

En el poema “Huelen”, la hablante sufre una metamorfosis en el poema, partiendo como una sujeto que observa al resto mientras copulan en el Cerro Santa Lucía, pero prefiere situar su mirada en ella, por tanto el espacio poético se centrará en la naturaleza:

La naturaleza tiene un modo muy sencillo de asombrarnos: la de hacer en grande, vemos a la naturaleza realizar un inmenso sueño de protección, un delirio de protección y obtener, a fin de cuentas, una monstruosidad de la protección. No soy más que un soñador de libros (Bachelard, 1965: 117).

En cambio, en el poema “Visión”, la hablante se desplaza en un espacio poético a través de una peregrinación, entonces se observa un contacto con la fiesta religiosa. Esto lo relaciona con los ritos católicos, por tanto el espacio poético remite a una experiencia colectiva. Olea (1998) afirma la necesidad de construir una diferencia de mujer como una identidad “Otra” que la masculina, para lo cual hay que diversificar la otredad de la(s) mujer(es), pluralizando identidades singulares de múltiples formas de los femenino (p. 32). La hablante busca, a través de distintos actos, el placer, pero nunca deja de lado lo religioso, atravesando por una peregrinación constante en búsqueda de la libertad del cuerpo femenino:

Procesiones en la desembocadura/a los pies del mar se mecían/sus ojos todos./ En el vaivén con lentitud/de pájaros lánguidos o flechas/inmóviles y absortos/observándola/a ella la piedad/que abría sus fauces/infinitas a los ojos de aquellos/ que se mecían al borde del mar:/el mar de mis ojos (p. 36).

5.0. CONCLUSIONES: LOGROS DE LA INVESTIGACIÓN, HALLAZGOS Y PROYECCIONES

La investigación de este Seminario propuso un panorama general sobre cómo en la poesía chilena se ha abordado lo erótico en producciones de diferentes autores en el siglo XX, acotando el estudio a la década de los 80, donde se encuentran, precisamente, las obras de las autoras analizadas: Cecilia Vicuña, Soledad Fariña, Marina Arrate.

En tal sentido, para el análisis de los textos poéticos se implementó una estrategia en base a criterios semánticos y contextuales de la producción de cada autora, sin considerar aspectos formales (versificación, métrica, rima, ritmo, etc.); esto se expresó en un trabajo la imagen de lo femenino, los motivos, la identificación del hablante y el oyente lírico, el espacio poético.

La investigación ayudó a observar cómo se concibe la poesía chilena a nivel crítico e historiográfico, donde se constató un sesgo hacia poetas hombres, o bien a temáticas que se ajustan a los valores del sistema hegemónico machista, sin mayores cuestionamientos. En su contrario, las poetas que motivan esta investigación rompen con esa tendencia, realizando un discurso poético doblemente trasgresor, pues escriben en el contexto de dictadura, y levantan una propuesta poética, que consiste en generar un cambio en la visión de lo femenino, en particular el tópico de lo erótico, lo cual ha sido siempre un tabú.

Por todo esto, considerando el resultado del análisis, se entiende que se ha validado la hipótesis, además del cumplimiento de los objetivos propuestos, en relación a cómo se manifiesta en los poemas una función que excede lo estético, utilizando como medio el tratamiento de lo erótico, a través de los elementos que ponen en discusión en el espacio poético. Para lograr aquello, las poetas integran distintas estrategias de enunciación, con el fin de comunicar, de alguna forma, lo que culturalmente se omite, rompiendo con la figura femenina tradicional, generando entonces una propuesta ideológica entendida por un sistema de creencias por el cual se rige una colectividad, a partir de la propia visión de lo femenino que se plantea, dados los valores de imagen de mujer que expresan, la relación entre cuerpo-eros y algunos elementos políticos, que configuran el sistema de creencias de estas mujeres poetas, en conjunto con otras y otros, que también proponen la ruptura de la tradición de códigos masculinos.

En relación con el análisis, es posible concluir que hay aspectos transversales en la producción poética de las tres autoras. Temáticamente, esto se manifiesta en las relaciones místicas de las sujetos en los poemas, el desdoblamiento del sujeto y la transmutación de la figura femenina y que se configuran como aspectos de esencial significado, en vínculo con el tópico de lo erótico, el cual es tratado, ciertamente, a partir de diversos motivos propios de cada autora.

Así, en Cecilia Vicuña, se aprecian los motivos que refieren al empoderamiento del cuerpo femenino y relación con lo místico, el amor libre, la relación eros-tánatos, el Bien y el Mal, el amor lesbiano, a su vez la libertad amatoria, donde el hombre no busca compromisos, sólo amar; esto lleva a que se aprecia una mujer que busca vivir el placer sexual, en un contexto de naturaleza y que no necesita de otro para su propio placer. Soledad Fariña plasma en sus motivos la resignificación del cuerpo de la mujer y la relación de lo erótico en la naturaleza, siendo ésta la herramienta para el placer. En Marina Arrate, sus motivos remiten al exceso de amor en sí mismo, esto a través del enmascaramiento femenino, ya que resignifica la apariencia de la mujer, consecuentemente, uno de los motivos que más predomina en la autora es la dualidad de la figura femenina y su constante transformación.

La relación que tienen las sujetos con la naturaleza, representa uno de los motivos fundamentales por los cuales se utiliza lo erótico como herramienta de enunciación, en estrecho vínculo con el contexto de producción de las obras; por otra parte, la generación de nuevas estrategias de enunciación, que aparece como una necesidad imperiosa, el urgente requerimiento expresivo de buscar un lenguaje propiamente femenino, para posicionar de forma igualitaria a la mujer, que muestre su intimidad y cómo ella se puede empoderar de su propio cuerpo, lo que desea y lo que no quiere, con el fin de generar un conocimiento acabado de lo que intenta transmitir, que se conforma en el fuerte deseo de decir-denunciar-sin decir.

Otro aspecto transversal en la producción de las autoras abordadas, es la manera en que se manifiestan los hablantes líricos. Si bien es cierto, cada hablante se presenta de forma particular en cada poema, una característica que une a Soledad Fariña y Marina Arrate es la forma en que se presentan en sus transformaciones: en Fariña se presenta un hablante lírico que en un principio coincide con la sujeto tratada en el continuo de los poemas, luego se ve

representado en una voz externa que describe la relación de la sujeto con alguien externo (los choroyes), y que enuncia como si fuera un espectador; por su parte, en Arrate se evidencia una transmutación del hablante lírico, en cuanto a la búsqueda de apariencias para seducirse y autoerotizarse y, finalmente, llegar al placer. Con esa estrategia de enunciación, y por lo tanto, de transformación, la hablante pretende realizar un viaje a través de su propio cuerpo, mediante ritos que no son únicamente físicos, sino que además involucra aspectos psicológicos, cuestión corroborada a partir de la propia entrevista con la poeta. Por su parte, Cecilia Vicuña propone sujetos y a la vez hablantes completamente empoderadas de sus cuerpos, que tienen como objetivo la búsqueda de un amor libre.

En cuanto al oyente lírico, se encuentran similitudes entre los poemas de Vicuña y Fariña, puesto que son implícitos y pasivos, ya que escuchan las descripciones, vivencias o propuestas del hablante, sin tener participación directa en la historia -o participan brevemente. Por otro lado, el oyente presente en Arrate es explícito, y representa la relación de transmutación entre hablante y el mismo oyente, debido a que al ser ella quien enuncia, pero lo hace con respecto a sí misma, se comporta como hablante y oyente, siendo la misma sujeto su interlocutora.

Respecto del espacio poético, la producción de Vicuña se relaciona estrechamente con la de Arrate, en cuanto a que en las dos se evidencia la proyección de imágenes del espacio íntimo que se representa a partir de la casa. La primera se despliega a través de la manifestación de las relaciones eróticas en espacios de intimidad poética; en la segunda, si bien es cierto parece ser que en un comienzo se vislumbra un espacio público, todos los cambios en relación a las sujetos hablantes se aprecian con respecto a sí mismas, en la intimidad que remite al hogar. Por otro lado, Vicuña y Fariña proyectan espacios poéticos a partir de la relación mística con la naturaleza, que se vincula -de acuerdo a Bachelard-, con la inmensidad del espacio natural, que es en concreto la naturaleza y no la naturalidad de las sujetos. Si bien es cierto que Arrate se aprecia una relación en la naturaleza (poema “Huelen”), no se relaciona con un espacio natural concretamente, puesto que aunque la sujeto aprecia cómo las parejas copulan en el Santa Lucía -que además es una naturaleza artificial, intervenida-, ella no participa de esas relaciones en ese espacio, sino que es en la intimidad donde lo despliega.

De acuerdo a todo lo anterior, algunos de los hallazgos que emanan a partir de esta investigación, son las distintas producciones literarias que, por medio de la poesía, establecen una estrategia de denuncia de aspectos socioculturales con los que muchas mujeres mostraban disconformidad, especialmente en la época de permanente censura que vivió el país desde 1973 en adelante. En relación con eso, puede pensarse en nuevos modos o estrategias de enunciación, que desde el enmascaramiento y la ambigüedad del sujeto, hacen explícitas temáticas como los problemas de género; para este estudio, es clave la territorialización del cuerpo, desde el lenguaje poético femenino, en cuanto a la implicancia de la desterritorialización del lenguaje masculino, para luego reterritorializarlo a través de códigos propiamente femeninos.

En términos históricos, a partir de lo anteriormente señalado, se destacan como hallazgos las constantes discriminaciones culturales y políticas que sufrieron muchas de las poetisas estudiadas, debido a los temas enunciados en sus producciones poéticas; de hecho, algunas de ellas debieron autoexiliarse, primero para protegerse a ellas mismas y a sus familias, y segundo, para poder producir literatura en contextos donde no era posible el cuestionamiento a las normas instaladas socialmente, desde distintas formas de poder.

Asimismo, se logró esclarecer cómo fue la vida para algunas de las poetisas analizadas, en muchos casos militantes de izquierda, que intentaban vivir de manera íntegra los ideales propuestos por sus tendencias políticas, que las validaban como sujetos reales; esto ayudó a que abrieran un espacio discursivo para la denuncia social, construyendo, además, un lugar donde podían, de alguna manera, desenvolverse de acuerdo a esos mismo ideales, pese a las constantes persecuciones.

En el proceso de investigación, debieron resolverse problemas que obstaculizaron, en cierta medida, indagar más profundamente sobre la producción literaria de la época mencionada. Esto refiere a la precaria información acerca de las situaciones contextuales en las que fue producida esta literatura, aunque fue mayor constatar la escasez de estudios específicos referidos a la escritura de las poetisas analizadas, debido en parte a que, como se mencionó anteriormente, para el sistema crítico es útil validar canónicamente sólo a algunos escritores o escritoras, por lo que existe mucha información sesgada, que favorece especialmente a escritores, habiendo muy pocas investigaciones con respecto las mujeres. Tal como lo

señala Juan Villegas, la mujer escritora ha sido una de las permanentemente diezmadas por el sistema, por esto, uno de los problemas que debió resolverse, en el mismo transcurso de la investigación, fue encontrar los estudios necesarios que validaran la producción poética de las autoras seleccionadas, apoyándose también mediante el recurso de la entrevista con algunas de las poetisas, para así acceder a la información que no se encontraba en los pocos libros disponibles donde se las estudiara.

De acuerdo con lo ya señalado, algunas de las proyecciones para trabajar a futuro serían el no utilizar necesariamente los autores más reconocidos o validados culturalmente. De hecho, la propuesta pedagógica que se planteó para la investigación supuso abrir mayores opciones al canon literario, de modo que se logra desarrollar de manera más explícita el tema del amor en la literatura, como un recurso didáctico que contempla los valores y características que potencian el desarrollo armónico del estudiante en la sociedad.

También, considerando los hallazgos, se pueden proyectar estudios en la perspectiva de la visión femenina en política, siendo esto un punto en común de varias autoras, es decir, cómo estas desarrollan distintas estrategias de enunciación respecto de este tema, desde donde puede abrirse también el espacio al estudio de otros temas, como por ejemplo, el rol de las mujeres en la poesía de la resistencia.

Es importante destacar la relevancia de esta investigación, particularmente el análisis de la poesía chilena femenina, en la medida que considera sus propuestas más allá del ámbito estético, esto es, la relación con el contexto cultural y político en el que se inscriben, lo que ha permitido ampliar el espacio de la crítica literaria respecto de la producción poética femenina, atendiendo a los pocos estudios existentes sobre este tema. Además de esto, la investigación cobra importancia respecto de la apertura que propone a la discusión de los temas de literatura de género y el tratamiento de lo erótico, en estrecho vínculo con la participación política que tienen algunas de las poetisas investigadas, a quienes pueden agregarse otras poetisas mencionadas para la realización de este Seminario.

Paradójicamente, contribuyó a producir una literatura distinta, con otras aristas y distintas perspectivas o modos de enunciación (decir-no-diciendo, sujeto impostado, enmascaramientos), generando lenguajes para decir lo que antes no se había dicho, y que abrió, de alguna manera, un espacio a otras y otros escritores para producir un nuevo tipo de literatura.

En definitiva, la investigación cumplió sus grandes propósitos, para situar el tratamiento de lo erótico como una de las tantas estrategias temáticas y de enunciación utilizadas por diversas poetas para describir, denunciar y evidenciar distintos aspectos de la sociedad chilena que aún no logran manifestarse, debido a todas las repercusiones que tuvo, en estricto rigor, la dictadura militar, en este caso particular con la censura de libros, que impidió se pudiera desarrollar a cabalidad la producción libre de escritores y poetas, de acuerdo a sus propias subjetividades y deseos por medio de la palabra.

6.0. PROPUESTA PEDAGÓGICA

La presente propuesta pedagógica se exhibe en el formato de un módulo didáctico teórico-práctico, donde se vinculará el tratamiento de lo erótico de algunos poemas seleccionados de las poetas Cecilia Vicuña, Soledad Fariña y Marina Arrate, a la unidad “La literatura como fuente de argumentos (modelos y valores) para la vida personal y social”, éste se vincula con la subunidad “El tema del amor en la literatura”, en que se exponen como contenidos los diferentes tipos de amor en algunas producciones literarias, esto es, el amor místico, fraternal, erótico, entre otros.

Con respecto a este último es que se tratará el contenido presentado por el Programa de Estudio para tercer año de Enseñanza Media del Ministerio de Educación (2000), denominado “temas asociados al amor y algunos tipos de relaciones amorosas en la tradición literaria occidental”, donde se presenta como un apartado para este contenido el amor y la libertad, diferenciándose el amor como privación de la libertad (amor tirano, prisión, cadena) y el amor como liberación, plenitud, trascendencia, salvación, que se utilizará como vínculo para trabajar los poemas de las poetas seleccionadas, en particular en relación al uso de lo erótico como medio de emancipación de la visión que se tiene culturalmente del ser mujer en la sociedad, el empoderamiento del cuerpo y el autoerotismo.

De este modo, el módulo didáctico se presenta como la exposición y trabajo en actividades, en base a los distintos tipos de amor, como una forma de contextualizar el tema, para llegar finalmente al amor como una forma de liberación. Por último, al concluir el trabajo con el módulo, se realizará una prueba sumativa para evaluar la adquisición de competencias adquiridas en relación al contenido indicado.

Para esto, se ha programado la realización de cinco clases de noventa minutos, que contemplarán la definición del amor y amor en la literatura desde Erich Fromm en *El arte de amar* (2007), los tipos de amor (místico, fraternal y erótico), cómo estos se presentan en distintas producciones literarias; finalmente, el vínculo entre el amor como liberación y el tratamiento de lo erótico desde la producción poética analizada en esta investigación, que

será desarrollado en una semana, más la inclusión de una sexta clase donde se evaluarán los contenidos de esta unidad.

6.1. HACIA LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL AMOR EN LITERATURA

El amor en la literatura debe definirse inicialmente desde el concepto amor, que es posible apreciar ampliamente en distintas producciones literarias en distintas épocas, siendo uno de los temas más recurrentes y ancestrales. Por otro lado, es posible relacionar este concepto con el eros, el cual surge del dios griego del mismo nombre, que representaba al amor, la sexualidad y la fertilidad.

Erich Fromm (2000) define el amor como “Ese deseo de fusión interpersonal es el impulso más poderoso que existe en el hombre [sic]. Constituye su pasión más fundamental, la fuerza que sostiene a la raza humana, al clan, a la familia y a la sociedad. La incapacidad para alcanzarlo significa insania o destrucción -de sí mismo o de los demás-. Sin amor, la humanidad no podría existir un día más”. (p. 16).

Por ello es que el amor será entendido como el sentimiento que trasciende a la sociedad y le da forma y que, por lo mismo, ha dado vida a muchas obras literarias.

El amor no es uno solo, sino que existen distintos tipos y pueden clasificarse de acuerdo a quién va orientado, manifestándose de diversas maneras en las obras literarias de las que se trate.

Existe fundamentalmente el amor de idealización y el amor sensual o carnal, pero también los hay orientados a la familia o a los amigos (fraternal), a la madre, a creencias divinas o metafísicas (místico), entre otros.

Por otra parte, existe un estrecho vínculo que emana desde la antigua literatura griega y en otras disciplinas como el psicoanálisis. Se trata de la dicotomía que da origen a una concepción de la personalidad humana, base de lo que sería la idea del ello, el yo y el superyó. Herbert Marcuse (1983), basándose en la teoría freudiana, explica esta dicotomía de la siguiente forma:

En la metapsicología freudiana, Freud englobó estos aspectos en un principio dual: Eros y Tánatos. El primero es un instinto que comprende tanto los instintos sexuales

como aquellas fuerzas sublimadas, originariamente instintivas, que han sido, por tanto, desviadas de sus fines pero al servicio de la cultura (el arte sería el mejor ejemplo de esfuerzo sublimado). Tánatos subsimiría en su seno los instintos de destrucción, la relación entre ambos es la dialéctica: el Eros puede ser destructor con el fin de imponer sus condiciones y Tánatos aspira a la quietud última, la de la materia inorgánica, en la que la ausencia de placer es total, pero también lo es la de dolor. La civilización, según Freud, se ha creado mediante esta eterna lucha entre instintos de vida contra instintos de muerte (p. 12).

Por esto, es posible explicar que el concepto de muerte en la literatura muestra el cariz oscuro de destrucción todo aquello que el ser humano se niega a sí mismo, e implica su anulación. Este se encuentra en pugna permanente con el eros, generando, finalmente, el equilibrio.

Es preciso entender que el amor erótico -según Fromm- suele confundirse con el enamoramiento, sin embargo, este consiste en la relación de intimidad que surge entre las parejas. Esta unión los hace uno, abandonando así la sensación de soledad que existe en el ser humano, con la cual lucha permanentemente, a la que define como “separatidad”.

Por otra parte, Octavio Paz define el erotismo como aquella característica que diferencia los seres humanos de los animales, puesto que se trata del juego previo a la sexualidad, el cual es innecesario para los animales, quienes privados de la razón, son inconscientes de esto, y su único fin en la sexualidad, es reproducirse, por lo tanto, no existe en ellos el erotismo.

El ser humano, en su complejidad, ha sido capaz de desarrollar en el acto erótico en distintos tipos de manifestaciones artísticas, desde donde surge también la literatura erótica.

Para el trabajo de esta herramienta educativa, se vinculará el amor erótico con el motivo del amor como liberación, orientado a la mujer y su lugar en la sociedad, la cual ha decidido redimirse de las barreras morales y socioculturales que le son impuestas por los códigos masculinos dominantes. En este caso, la herramienta que utilizan es el tratamiento de lo erótico en la poesía, desde donde se posicionan para generar un discurso mediante distintas estrategias de enunciación.

El sentimiento del amor suele verse como innato al ser humano, involuntario, es decir, va más allá de la razón, y es difícilmente manejable. Se propone el amor como liberación, para

explicar la posibilidad de empoderamiento del sujeto, frente a alguna barrera. En este caso, la opresión es representada por la ideología hegemónica que no permite a la mujer empoderarse de su cuerpo -ni sus actos-, privándola de dirigir su sexualidad.

De este mismo modo, se plantea también en el motivo del amor como liberación el autoerotismo, donde también se manifiesta la liberación y ruptura del discurso sociocultural que indica que el amor es para otro, donde la sujeto, al empoderarse de su cuerpo, es capaz de amarse a sí misma, sin la necesidad de la existencia de otro, y si existe, no es imprescindible.

6.2. PROGRAMACIÓN DE LA UNIDAD DIDÁCTICA

Curso: Tercero Medio				
Asignatura: Lenguaje y Comunicación				
Unidad: La literatura como fuente de argumentos (modelos y valores) para la vida personal y social.				
Subunidad: El tema del amor en la literatura.				
Clase	Actividad	Materiales	Modalidad	Objetivos
1 (90 minutos)	Responden preguntas asociadas a la definición de amor y amor en la literatura. Realizan actividad de vocabulario.	Módulo didáctico	Trabajo individual.	Definir y comprender el amor y amor en la literatura.
2 (90 minutos)	Analizan poemas “Romances sobre el evangelio” de Sor Juana Inés de la Cruz vinculado al amor místico y un poema anónimo en relación al amor fraternal. Responden preguntas en relación a estos tipos de amor.	Módulo didáctico.	Trabajo individual.	Reconocer y comprender los distintos tipos de amor en la literatura.
3 (90 minutos)	Analizan e identificar rasgos del amor erótico en el Capítulo 7 de <i>Rayuela</i> de Julio Cortázar. Resuelven actividad de vocabulario.	Módulo didáctico.	Trabajo individual.	Identificar rasgos del amor erótico en un capítulo de una novela.
4 (90 minutos)	Responden preguntas en relación al poema “Solitud” de Soledad Fariña y “Pintura de	Módulo didáctico.	Trabajo individual.	Reconocer aspectos del amor en la literatura como

minutos)	Ojos” de Marina Arrate.			manifestación de la liberación del sujeto.
5 (90 minutos)	Analizan y comprender el poema “La tentación arrecia” de Soledad Fariña y “Mastaba” de Cecilia Vicuña, identificando las metáforas y marcas textuales que aluden a lo erótico como liberación. Elaboran un mapa conceptual en relación a todo el contenido visto en la unidad.	Módulo didáctico.	Trabajo individual.	Comprender cómo se manifiesta el amor como liberación en la naturaleza.
6 (90 minutos)	Resuelven preguntas de selección única, términos pareados, desarrollo, comprensión lectora y vocabulario.	Prueba escrita.	Trabajo individual.	Evaluar los aprendizajes adquiridos en la unidad <i>El amor en la literatura.</i>

6.3. PLANIFICACIONES DE CLASES

Clase N°1

Nombre de la Unidad		La literatura como fuentes de argumentos (modelos y valores) para la vida personal y social		
Nombre de la subunidad		El tema del amor en la literatura.		
Asignatura		Lenguaje y Comunicación		
Curso		3° medio A		
Objetivos Fundamentales Transversales	Lograr un conocimiento de sí mismo, a través de los distintos tipos de amor.	Trabajar en forma metódica y reflexiva, evaluando permanentemente lo realizado.	Determinar, a partir del conocimiento de los distintos tipos de amor, su lugar en la sociedad y la relación con otros.	Seleccionar y organizar la información relevante, tomando apuntes.
Aprendizaje Esperado (AE): Comprenden en qué consiste el amor y cómo se manifiesta en la literatura.				
Tiempo: 90 minutos				
Contenido: El amor en la literatura				
Momento	Narración de la interacción	Materiales	Evaluación	
Inicio: 10 minutos	La profesora ingresa a la sala, espera a que los estudiantes tomen posición en sus respectivos lugares y se dispongan a saludar. Se saluda a los estudiantes y se ordena la sala.	Módulo didáctico, pizarrón, lápices, plumones y destacados.	En conjunto con la profesora, los estudiantes realizan un resumen de la clase, registrando las ideas fundamentales tratadas en la clase en el pizarrón y los estudiantes toman apuntes en sus cuadernos.	
5 minutos	La profesora explica brevemente lo que tratará la clase de ese día, a través del apoyo del módulo didáctico.			
5 minutos	La explicación servirá como introducción para el tema que es el amor en la literatura.			

<p>Desarrollo:</p> <p>20 minutos</p> <p>20 minutos</p> <p>15 minutos</p>	<p>La profesora comienza a profundizar el tema, explicando qué es el amor a través de preguntas y como se introduce el amor en la literatura.</p> <p>Para complementar lo anterior la profesora explica qué es el amor a partir de Erick Fromm, utilizando su libro: El arte de amar y como éste presenta las variedades de amor. Luego la profesora realiza la actividad, la cual consiste en que los estudiantes deben completar un recuadro con lo entregado por la profesora.</p> <p>Luego de la actividad anterior deben responder de forma correcta según el contexto al vocabulario entregado por la profesora: Estas actividades (evaluaciones) serán formativas y les dará la posibilidad de optar a décimas para la prueba (3 décimas).</p>		
<p>Cierre:</p> <p>10 minutos</p> <p>5 minutos</p>	<p>La profesora y los estudiantes elaboran un resumen de la clase con todo lo aprendido.</p> <p>La profesora deja introducido el tema para la próxima clase.</p>		

Clase N°6 (Evaluación sumativa)

Nombre de la Unidad	La literatura como fuentes de argumentos (modelos y valores) para la vida personal y social		
Nombre de la subunidad	El tema del amor en la literatura.		
Asignatura	Lenguaje y Comunicación		
Curso	3° medio A		
Objetivos Fundamentales Transversales	Reflexionar en torno al tema del amor en la literatura, con respecto a la vida personal y social.	Trabajar en forma metódica y reflexiva en cuanto a los tipos de amor y el amor como liberación del sujeto desde lo erótico.	Interpretar poemas en relación a los valores de tolerancia, igualdad y libertad que promueven.
Aprendizajes Esperados (AE): Evaluar los contenidos adquiridos en la unidad “El amor en la literatura”.			
Tiempo: 90 minutos			
Contenido: El amor en la literatura			
Momento	Narración de la interacción	Materiales	Evaluación
Inicio: 10 minutos	La profesora ingresa a la sala, espera a que los estudiantes tomen posición en sus respectivos lugares y se dispongan a saludar. Se saluda a los estudiantes y se dispone la sala para la evaluación.	Prueba de Unidad “El amor en la Literatura”.	Reconocen, identifican y aplican en sus pruebas los conocimientos en torno a los distintos tipos de amor que pueden manifestarse en distintas producciones literarias. Reflexionan significativamente en sus textos en cuanto a los valores que transmiten los poemas a analizar. Aplican correctamente las reglas generales de acentuación y puntuación.
5 minutos	Una vez ordenados los estudiantes, se entregan las pruebas por fila y se hacen correr hacia atrás. Se solicita a los estudiantes que pongan en sus pruebas inmediatamente sus nombres, curso, fecha y se dan las indicaciones generales para responder el instrumento evaluativo.		
Desarrollo: 70 minutos	Los estudiantes comienzan a contestar sus pruebas. Durante este tiempo, la profesora comenzará a pasar la lista.		
Cierre: 5 minutos	Al término, la profesora solicita la entrega de las pruebas por filas.		



**MÓDULO TEÓRICO/PRÁCTICO
PARA EL ESTUDIANTE**

“EL AMOR EN LA LITERATURA”



Nombre del estudiante: _____

Nombre del profesor: _____

Curso: _____

Fecha: _____

PRESENTACIÓN

La presente herramienta se concibe como un intento de hacer más entendible el contenido del amor en la literatura al estudiante, en base a la unidad “La literatura como fuente de argumentos (modelos y valores) para la vida personal y social”, en donde se encuentra, precisamente, la subunidad denominada “El tema del amor en la literatura”.

De este modo, se pretende que el estudiante logre comprender en su totalidad la importancia de este contenido, en relación al cuestionamiento de qué es el amor y cómo se construye en sus distintas expresiones, cuestión que está en su inconsciente, pero que nunca (o pocas veces) han logrado definir; los diferentes tipos de amor que se presentan en la literatura y, especialmente, el tema del amor como fuente liberadora, emancipadora de restricciones sociales y morales y, para este caso en particular, el vínculo que existe entre lo erótico y la liberación, es decir, cómo un sujeto es capaz de liberarse a través de actividades eróticas.

Para esto, los objetivos planteados son los siguientes:

1. Introducir el concepto de amor y amor en la literatura.
2. comprender los diferentes tipos de amor que se manifiestan en distintas producciones literarias, narrativas y poéticas.
3. analizar distintas producciones literarias en cuanto al tipo de amor que presentan.
4. indagar en los conceptos usados en las producciones literarias para analizar y ampliar el vocabulario.
5. comprender el tratamiento de lo erótico en algunas producciones literarias para entender cómo funciona éste como medio para la liberación del sujeto.
6. Formar opinión propia.
7. Tomar apuntes.

Al finalizar el módulo, se aplicará una prueba en base a los mismos contenidos.

Clase N°1: ¿Qué sabes acerca del amor?

Objetivo: Introducir el tema del amor en la literatura, vinculado a cómo se presenta en *El arte de amar* de Erich Fromm

Responde las siguientes preguntas:

¿Qué tipos de amor conoces?

¿Cómo se manifiesta el amor en las producciones literarias?

Redacta una definición para el amor en la literatura



Erich Fromm (1900-1980), psicoanalista y psicólogo social alemán, define y aborda los distintos tipos de amor en su libro *El arte de amar*.

En el libro, se realiza una **topología** del amor, partiendo desde el concepto que el amor es un arte que debe ser aprendido, tanto desde lo práctico como de lo teórico, y que esto último es lo difícil, y no el hecho de no encontrar a quién amar. El autor señala que el amor no es un sentimiento fácil para nadie, independientemente del grado de **madurez** que tenga la persona de la que se trate.

Según Fromm, el hombre sufre porque necesita superar la **separatidad**, es decir, la soledad a la que considera como angustiante, y es el amor la forma de enfrentar esta situación.

Actividad:

1. Completa el siguiente cuadro de acuerdo a la perspectiva de Fromm y tu propia perspectiva sobre el amor, infiriendo las posibles definiciones.

CONCEPTO	PERSPECTIVA DE FROMM	TU PROPIA PERSPECTIVA
AMOR		
ENAMORAMIENTO		

2. A partir de Fromm, selecciona el sinónimo más apropiado para las palabras destacadas en negrita en el texto.

1. TOPOLOGÍA	2. MADUREZ	3. SEPARATIDAD
a) Habilidad	a) Inexperiencia	a) Acompañamiento
b) Estudio	b) Precocidad	b) Comunicación
c) Aprendizaje	c) Insensatez	c) Ausencia
d) Experimento	d) Criterio	d) Alegría
e) Repaso	e) Desequilibrio	e) Soledad

Clase N°2: Tipos de amor en la literatura

Objetivo: Reconocer y comprender los distintos tipos de amor en la literatura

Existen distintos tipos de amor en la literatura, que se manifiestan de variadas formas de acuerdo a la intención que posea el escritor al plasmarlo en el texto.

El **amor místico**, es aquel que se contrapone totalmente al amor terrenal o sensual, y que se define como aquel que se

relaciona con el amor hacia una entidad superior, el amor hacia Dios, es decir, un amor completamente espiritual.

Algunos de los autores que tratan el amor místico son San Juan de la Cruz, Walt Whitman, Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros.



Lee el siguiente fragmento de un poema y responde las preguntas que aparecerán a continuación.

<p>“Romances sobre el Evangelio” (Sor Juana Inés de la Cruz)</p> <p>En el principio morava el Verbo y en Dios vivía en quien su felicidad infinita poseya. El mismo Verbo Dios era que el principio se dezía él morava en el principio y principio no tenía. Él era el mismo principio por eso dél carecía el Verbo se llama Hijo que del principio nacía.</p>	<p>Ale siempre concebido y siempre le concebía dale siempre su sustancia y siempre se la tenía. Y assí la gloria del Hijo es la que en el Padre avía y toda su gloria el Padre en el Hijo poseya. Como amado en el amante uno en otro residía y aquese amor que los une en lo mismo convenía.</p>
--	---

1. Explique el significado de la siguiente expresión: “*El mismo Verbo Dios era/ que el principio se dezía/ él morava en el principio/y principio no tenía*”.

2. ¿Qué elementos religiosos es posible inferir a través del poema?

3. ¿Cómo se manifiestan elementos del amor místico través de este poema?

El **amor fraternal**, se entiende como la clase más fundamental del amor, que se extiende a toda la humanidad, a todo tipo de humanos, independientemente de las diferencias raciales, clases sociales y de géneros. Fromm plantea que, si se ha desarrollado la capacidad de amar, no se puede dejar de amar a nuestros hermanos. En el amor fraternal se realiza la experiencia de unión con todos los hombres, de solidaridad humana, de reparación humana; se basa en la experiencia de que todos somos uno.



Además, Fromm indica que, si se percibe en otra persona nada más que lo superficial, se perciben principalmente las diferencias, lo que nos separa. Si penetro hasta el núcleo, percibo nuestra identidad, el hecho de nuestra humanidad.

Lee el siguiente fragmento de un poema y responde las preguntas que aparecerán a continuación:

<p>Hoy, yo quiero escribir un poema de amor, de ese amor que a los hombres nos debiera de unir. Hoy, yo quiero pedir que ya no haya dolor, y que en el mundo exista un milagro de amor. Que las razas se unan, que los pueblos se hermanen, y que no haya fronteras que todos seamos iguales.</p>	<p>Que no haya diferencias, que nadie nos señale, porque somos distintos en las clases sociales. Mi anhelo más ferviente, es que ya no haya guerras, que la paz reine siempre, que no haya más dolor.</p> <p>Anónimo.</p>
---	---

1. Identifique los rasgos fraternales del poema.

2. Explique el significado de la siguiente afirmación: *“Hoy, yo quiero escribir/un poema de amor, /de ese amor que a los hombres/nos debiera de unir”*

3. ¿La unión de razas sería parte del amor fraternal? Fundamente.

Clase N°3: El amor erótico

Objetivo: Identificar rasgos del amor erótico en un capítulo de una obra

El **amor erótico** es aquel que implica el deseo de fusión completa con una sola persona. Se le confunde con el enamoramiento, sin embargo, el amor erótico ocurre cuando se traspasa la barrera de este, cuando se conoce completamente a la persona, generando un vínculo de intimidad.

A diferencia del amor fraternal, requiere de una exclusividad, e implica un sentimiento más profundo.



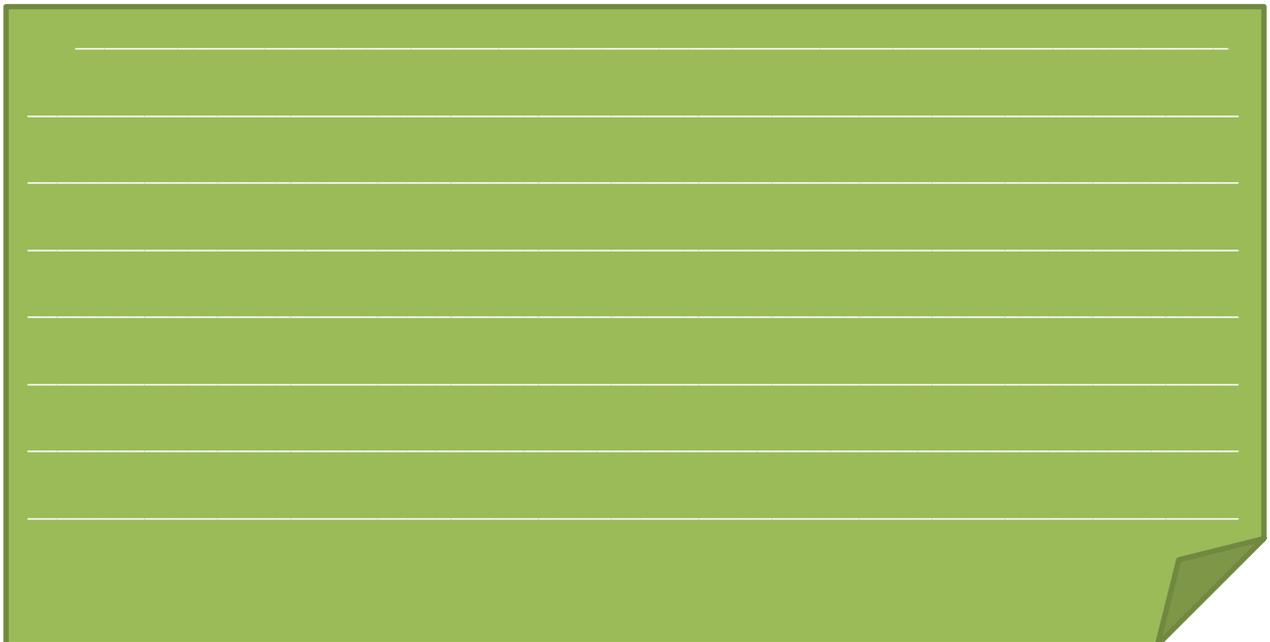
Actividad:

Lee el siguiente fragmento de la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, luego identifica y explica los rasgos poéticos asociados al amor erótico.

Rayuela. Capítulo 7 (Julio Cortázar)

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabiera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con **soberana** libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano por tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja.

Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y nuestros ojos se agrandan, se acercan entre sí, se **superponen** y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recintos donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio. Entonces mis manos buscan hundirse en tu pelo, acariciar lentamente la profundidad de tu pelo mientras nos besamos como si tuviéramos la boca llena de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura. Y si nos mordemos el dolor es dulce, y si nos ahogamos en un breve y terrible absorber **simultáneo** del aliento, esa instantánea muerte es bella. Y hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura, y yo te siento temblar contra mí como una luna en el agua.



2. Responde eligiendo el **sinónimo** de cada una de las palabras marcadas con negrita en el texto:

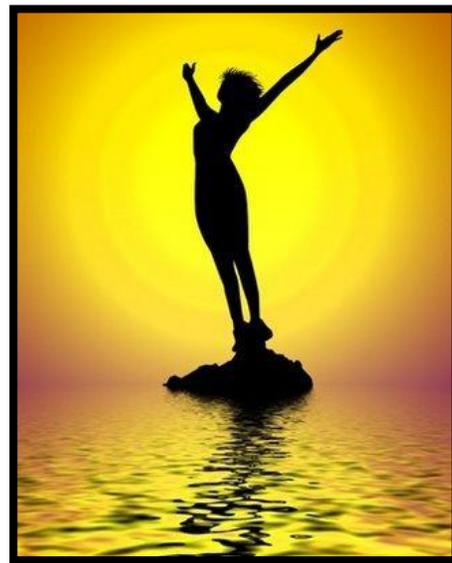
1. SOBERANA a) Autoridad b) Dictador c) Emancipadora d) Empoderada e) Justa	2. SUPERPONEN a) Cubren b) Visten c) Tapan d) Sobreexigen e) Enaltecen	3. SIMULTÁNEO a) Contemporáneo b) Paralelo c) Perpendicular d) Anexo e) Agregado
--	---	---

Clase N°4: Amor como liberación

Objetivo: Reconocer aspectos del amor en la literatura como manifestación de la liberación del sujeto

El amor y la libertad se relacionan estrechamente, en cuanto a que el amor no involucra únicamente la devoción a un ser amado, sino que es a través de él que el sujeto puede liberarse.

Este tipo de amor es aquel en que la persona trata de huir de sus propios problemas o de algo en particular hacia una liberación completa. De este modo, también hace referencia a un amor por el cual el individuo se libera de algún tipo de opresión que lo encierra, que pueden ser las creencias sociales, la ética y/o moral que predomina y que le impide tomar ciertas decisiones, etc.



Es por esto que el sujeto es capaz de empoderarse de su propio cuerpo y de su existencia en la sociedad, donde ya no se vale por la aprobación de otro, sino que se desenvuelve íntegramente en cuanto a sus propias decisiones, emancipándose de las cadenas opresoras de la sociedad que lo determinan a actuar de cierta manera y no de otras.

Mira el siguiente ejemplo:

“Solitud”
(Cecilia Vicuña)

Perderíamos más de la mitad
de nuestro amor
si dejo de ser
tu amigo.

Yo no tenía salida
me sentía gentil.

¿Quieres hacerme ver el cielo?
tócame ese espacio
blanco
entre los muslos
suavemente
sin otras intensiones
casi sin querer.

Si te fijas bien, en el poema es posible apreciar un diálogo entre dos sujetos que no se unen por una relación de pareja, sino que únicamente son amigos. En él, un hombre le señala a su amiga que no se quiebre su relación amistosa por tener un encuentro sexual. Así, su amiga asiente a su petición y le indica que sí pueden tener una reunión íntima, sin que esto afecte la relación que han tenido previa al contacto sexual.

¿Cuál es el elemento del que se están liberando los sujetos del poema? Fundamenta tu respuesta.

Por otra parte, socialmente se entiende que la liberación alude también a despojarse de las ideas sobre que el amor debe entregarse únicamente a otro, por lo que el sujeto también es capaz de amarse a sí mismo.



Mira el siguiente ejemplo:



“Pintura de Ojos”
(Marina Arrate)

Toma el pincel entre
El índice y el pulgar
De su mano derecha.
En el espejo la mujer
Estira su ojo izquierdo
Con la misma mano izquierda.
Ladeado el rostro
Hacia el oriente,
Ojo con ojo
Se miran con profundidad.

Como podrás darte cuenta, la sujeto de este poema maquilla sus ojos no para agradar a otro, no para que otro se encante con su imagen, sino que al señalar que sus ojos se miran con profundidad en el espejo, alude a que ella se encanta a sí misma con su propia imagen, proponiendo entonces un autoerotismo, es decir, una erotización consigo misma, con su propia imagen.

Clase N°5: Erotismo, amor y liberación en la naturaleza

Objetivo: Comprender cómo se manifiesta el amor como liberación en la naturaleza

Habiendo entendido que el amor como liberación puede aludir a las distintas cadenas que reprimen al sujeto en la sociedad, a las trabas sociales que imponen una moral de la que el sujeto no debe escaparse, se entiende que el amor y el erotismo pueden desarrollarse también en espacios restringidos por la sociedad, como se aprecia en el siguiente poema:

“La tentación arrecia”
(Soledad Fariña)

Tiembla la mano larga de dedos afilados
Serpentea la tierra profunda oscilación.

(¿abrirá al fin la grieta?)

Polvareda amarilla asciende al cielo gris
Calientes los latidos la tentación arrecia:
Atravesar las capas qué líquidos secretan
Qué jugos dulces qué pozos qué napas
De jugos dulces.

(sueñan los dedos afilados: abiertas las aristas
Separadas las labias todo muslo ancas cintura
Pecho hombros sumergidos
Pez coleteando en esas aguas).

Como podrás darte cuenta, en el poema anterior es posible apreciar uno de los temas que socialmente se consideran tabú, que es el amor en un espacio público, en este caso, en la naturaleza. Los sujetos que se tratan en este poema se encuentran teniendo una relación sexual en un espacio natural, que puede identificarse en palabras como grieta, polvareda amarilla, cielo gris, pozos, napas, hombros sumergidos, pez, aguas, etc., y que a la vez funcionan como metáforas de la misma relación sexual.

Explica cuáles son las metáforas que aludirían a que los sujetos del poema se encuentran teniendo una relación sexual:

Por otra parte, otros aspectos que se relacionan con el tratamiento de lo erótico para la liberación del cuerpo es la relación de los individuos en la naturaleza, lo que también culturalmente es considerado como un tabú, exponiendo que la relación sexual debe necesariamente realizarse en un espacio cerrado que se piense como íntimo.

De esta forma, algunas producciones literarias manifiestan una explícita relación sexual en la naturaleza, donde el/la autor/a tiene como intención desinhibir y cuestionar lo que social y culturalmente no está permitido.

A continuación, puedes apreciar un ejemplo de este motivo:

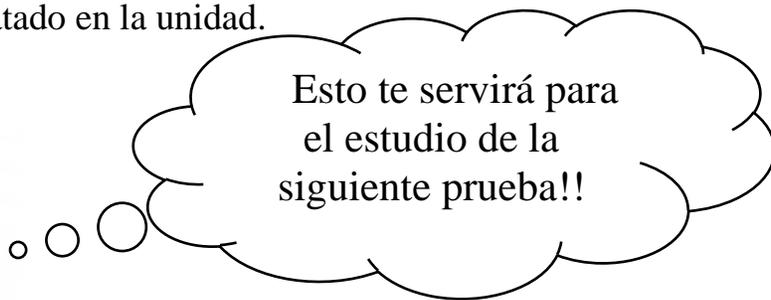
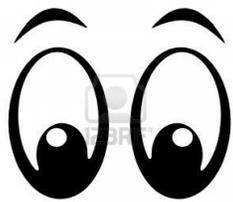
“Mastaba”
(Cecilia Vicuña)

Me pareció que estaba
asomada en una cascada
del bosque
mientras metías tu mano
en mis nalgas.

Creí que volaba
bajándome del caballo
tu mano en mi sexo
me impulsaba
como pájaro húmedo.

Floté gozosamente
en la ocasión
me mojé hasta las rodillas
y dos lágrimas
me pusieron negras
las mejillas.

A partir de todo lo tratado anteriormente, realiza un mapa conceptual que englobe todo lo tratado en la unidad.



6.6. EVALUACIÓN SUMATIVA

Prueba parcial
El amor en la literatura

Nombre: _____ Curso: _____

Fecha: _____ Puntaje ideal: 50 puntos Puntaje real: _____

Objetivo: Evaluar los aprendizajes adquiridos a lo largo de la unidad: *El amor en la literatura*.

I. Lee con atención las siguientes preguntas y seleccione la opción correcta (8 puntos).

1. Según Erich Fromm, el amor es:

- a) un sentimiento innato.
- b) sólo un sentimiento humano.
- c) se adquiere a lo largo de la vida.
- d) un sentimiento y sólo se da entre parejas.
- e) un sentimiento difícil de entender y del que no se puede teorizar.

2. De acuerdo a Fromm, ¿en qué consiste la “separatidad”?

- a) El amor a sí mismo
- b) El amor angustiante entre parejas
- c) El grado de madurez que posee la persona
- d) La agradable soledad que enfrenta el hombre
- e) La soledad angustiante que enfrenta el hombre

3. ¿Qué tipo de amor representan Sor Juana Inés de la Cruz, Walt Whitman y San Juan de la Cruz?

- I. Amor fraternal
- II. Amor erótico
- III. Amor místico
- IV. Amor maternal

- a) Sólo I
- b) Sólo II
- c) Sólo III
- d) I y III
- e) I y IV

4. El amor erótico consiste en:

- a) un sentimiento colectivo.
- b) el desarrollo del espacio íntimo de la pareja.
- c) el sentimiento de amor por una comunidad.
- d) la lealtad exclusiva al entorno más cercano.
- e) un sentimiento que se desarrolla cuando nos enamoramos.

5. De acuerdo a las características que postula Fromm para el amor, se plantea que:

- I. lo más fácil es comprender el amor desde lo teórico
- II. lo más complejo es comprender el amor desde la práctica
- III. lo más complejo es comprender el amor desde lo teórico
- IV. lo más fácil es comprender el amor desde la práctica

- a) Sólo I y II
- b) Sólo II y III
- c) Sólo III y IV
- d) Sólo II y IV
- e) Todas las anteriores

6. Según lo visto en clases, ¿cuál de los siguientes poemas es un ejemplo de lo erótico, la liberación y la naturaleza?

- a) “Solitud” de Cecilia Vicuña
- b) “Mastaba” de Cecilia Vicuña
- c) “La otra” de Gabriela Mistral
- d) “Pintura de ojos” de Marina Arrate
- e) “La tentación arrecia” de Soledad Fariña

7. De acuerdo al poema de Marina Arrate revisado en clases, el amor a sí mismo se configura como un tipo de amor:

- a) Místico
- b) Fraternal
- c) Erótico
- d) Maternal
- e) Liberación

II. Términos pareados: indica con un número en la columna B el tipo de amor al que corresponde cada fragmento señalado en la columna A (6 puntos).

COLUMNA A

1. Flote gozosamente/el la ocasión/me mojó hasta las rodillas/y dos lágrimas/ me pusieron negras/las mejillas.

2. Me muero en esto, oh Dios, en esta guerra/ de ir y venir entre ellas por las calles, de no poder amar/ trescientas a la vez, porque estoy condenado siempre a una,/ a esa una, a esa única que me diste en el viejo paraíso.

5. Allí va el organillero girando su organillo, /yo aviso mi muda, /un cambio de color. /Es la tarde amarilla en la pared del fondo, /las parejas copulan en el Santa Lucía, /los mirones se emplazan en sitios oportunos. /Yo estoy mirándome a mí.

4. Hoy, yo le imploro al cielo/y al poder divino, /que todos los humanos, /nos /brindemos cariño, /y que podamos darnos/una chispa de amor, /para vivir en paz/ sin odios, ni rencor.

5. ¡Oh cuánta fineza, oh cuántos/ cariños he visto tiernos!/ que amor que se tiene en Dios/ es calidad sin opuestos.

COLUMNA B

_____ Amor Místico

_____ Amor Fraternal

_____ Amor Erótico

_____ Amor a sí mismo

III. Identifique rasgos que demuestren el tipo de amor al que pertenece cada fragmento. Subráyelos en el poema, y luego anótelos en el recuadro (8 puntos).

<p>1. Se despeja el rostro de las manos. / Dos ojos en el espejo/ hechizados se contemplan./Detrás de ese antifaz/ de serpiente empalizada/ Dos ojos absortos/ embebidos de asombro/ palidecen. (Marina Arrate)</p>	<p>Amor a sí mismo:</p> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>
<p>2. Acaricia la tinta, bajan las yemas acariciando/ con ademanes suaves, pero hay un musgo adherido/ hay una maraña tupida que estorba detiene/ e deslizar/ separan los machetes afilados la maraña/ tupida. (Soledad Fariña)</p>	<p>Amor erótico:</p> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>
<p>3. Levanta joven ahora la frente/mira con ojos críticos la triste realidad/lucha por la justicia, no seas indolente/ven a construir la nueva libertad. (Gredy Araya)</p>	<p>Amor fraternal:</p> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>
<p>4. Me pareció que estaba/asomada en una cascada/del bosque/mientras metías tu mano/en mis nalgas. (Cecilia Vicuña)</p>	<p>Amor en la naturaleza:</p> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>

Lee con atención el siguiente texto y luego responde.

<p style="text-align: center;">“Amada Amiga” (Cecilia Vicuña)</p> <p>Las personas que me visitan/no imaginan/lo que desencadenan en mí./C. no sabe que sueño/con mirarla sin que me vea./ Mientras le echa dulce de camote/al pan parece que juega/con cálices y piedras sagradas,/el modo como levanta la mano/para llenar el cuchillo/de mantequilla/es un gesto/donde los mares hacen equilibrio,/donde las mujeres que tienen frío/se solazan./Tiene oleajes y consecuencias/como una línea en el radar./Cuando se levanta la falda/para mostrarme el calzón plateado/veo grupos ondulantes de caderas/que repiten la redondez/y la perfección/hasta alcanzar una estridencia grande.// Anhelo que no se mueva/para alcanzar a vivir en ella,/a respirar y dormir/en esa planicies.// Está tan oscuro muslo/tan brillante el pelo/que parece habla en otro idioma./Lo que digo es tan torpe pero cómo voy a decir:“Eres tan hermosa”/“Me alegro tanto/de que hayas llegado”//Cuando subo el libro del Renacimiento donde vemos primitivos italianos quisiera decirte:“En esta ciudad te encuentro”/“Tú eres esas colinas”/“Tú las pintaste”//Tus dedos son iguales/ a la curva de las aletas/de la sirena/representada en la alegoría. / Pero no es exactamente esto. / Tú eres un país con ciudades/de Lorenzetti/Tú y yo alguna vez/volveremos a esa ciudad.//No sufras porque en este cuadro/dos mujeres se acarician/yo alguna vez te acariciaré. / No te preocupes de que estés envejeciendo,/tú vas a otra clase de tiempo/y yo también./ Aliméntate y enjójate,/no dejes de soñar con el cuadro/del maestro de Fontainebleu/donde una mujer/le toma a otra un pezón:/durante épocas enteras/nadie soltará tu pezón.// Quiero sufrir/enterrarme en ti, /ahorcarte y hacer un hoyo profundo,/donde te empiece a tapar la tierra/lentamente y ver tus colores/podrirse bajo el café./ ¿No te gusta tanto combinación/de violeta y café?//</p>	<p>No quería hablarte de la muerte/pero ya que la temes tanto/¿cómo no voy a hablar?/ Es escaso el tiempo/que tenemos para vernos/y conversar./ Es de mí que me canso. / Deseo verte nada más/que te enamores de otros/y nunca te apercibas de mí. //Cuando te vistes con camisa franela/y calcetines de lana/por una semana/y te afeas y aventajas/para morir un poco/quiero estar cuando resucites/y seas una gloria de ojos húmedos/y oscuros.// Quiero ser un indio/ que está escondido en las montañas/y nunca viene a las laderas/porque todo duele. // Iluminarme con mis propias luces. // Naciste del cruce/de tu madre con la muerte, /ni siquiera en la infancia/habrás sido rosada./Los que hacen el amor contigo/creen que nunca regresarán/que se van a hundir/que les vas a tejer/una tela húmeda en la espalda/y como es probable/que tengas conexiones/con la boca de los volcanes/por ahí tirarás a tus amantes/y si ellos se liberan/es porque te compadeces.// Te tengo miedo/porque no puedes mirarme/como yo te miro/no puedes amarme/como yo te amo/no puedes ni siquiera/desear acariciarme/y vivir algún tiempo conmigo/haciéndome peinados góticos/o pidiéndome que revuelva el té/con la punta de mi pezón. //Tu lado humano/no está a la altura/de tu lado bestial. / Algunos te imaginan dueña/de regiones orgullosas/y llenas de daño, /pero los que te han visto/con fiebre/o en épocas de menstruación/te aman muy en contra/de tu voluntad. / Solamente una intensidad/le da poderes a tu vida/y la muerte se ve acabada por fuentes peludas/y calientes miradas.//Qué daría la muerte/porque no tuvieras/eso ojos redondos/ni esos senos/ni esos muslos/para dominarte/envolverte y guardarte/de una vez por todas. //</p>
---	---

7.0. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7.1. POESÍA

- Anguita, E. (1979). *Venus en el pudridero*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Arrate, M. (1986). *Este lujo de ser*. Concepción: Editorial LAR.
- _____ (1990). *Máscara Negra*. Buenos Aires: Libros de tierra firme.
- Berenguer, C. (1983). *Bobby sands desfallece en el muro*.
- Calderón, T. et al (2012). *Antología de poesía chilena, generación de los 60 o de la dolorosa diáspora*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia.
- Calderón, T.; Calderón, L. et al (1996). *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- de Rokha, W. (1953). *Antología*. Santiago: Editorial Multitud.
- _____. (2008). *El valle pierde su atmósfera*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Díaz, Erwin (2012). *Poesía chilena de hoy, de Parra a nuestros días*. Santiago de Chile: ediciones Metales Pesados.
- Fariña, Soledad (1985). *El primer libro*. Santiago de Chile, ediciones Amaranto.
- Guillén, N. (1985). *Cantos para soldados y sones para turistas*. Puebla: PREMIA editora de libros.
- Hahn, Ó. (2009). *Mal de Amor*. Santiago: LOM ediciones.
- Koski, L. (1998). *Mujeres poetas de Chile: Muestra Antológica 1980-1995*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Machado, A. (1990). *Soledades. Galerías: otros poemas*. México: Editorial REI.
- Mistral, G. (2003). *Locas Mujeres*. Santiago: LOM Ediciones.
- _____ (1989). *Lagar*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- _____ (1983). *Desolación*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- _____ (1952). *Sonetos de la muerte*: Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Neruda, P. (2005). *Canto general*. Santiago: Editorial Pehuén.
- _____ (2008). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Nómez, N. (2000). *Poesía chilena contemporánea. Breve antología crítica*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

- Rojas, G. (2000). *Antología poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Uribe, A. (2005). *Te amo y te odio*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales
- Urriola, M. (1998). *Hija de perra*. Santiago: Ediciones Surada.
- Vicuña, C. (1983). *Luxumei, o el traspié de la doctrina*. México: Libros del Fákir.
- _____ (2013). *El zen surado*. Santiago: Editorial Catalonia.
- Villegas, J. (1985). *Antología de la nueva poesía femenina chilena*. Santiago: Editorial La Noria.

7.2. ESTUDIOS GENERALES

- Acevedo, A. (2011). "El papel del poeta y la poesía en la sociedad" en *La pasión de escribir (Artículos, ensayos y entrevistas)*. Bucaramanga: Edición Hojas de Hierba.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Ediciones Tusquest.
- Bretón, A. (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Editorial Visión libros.
- van Dijk, T. (2000). "El nuevo concepto de ideología" en *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Fromm, E. (2007). *El arte de amar*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Giorgi, G. (2009). "Cuerpo" en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Lawrence, D.H.; Miller, H. (1967). *Pornografía y obscenidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Marcuse, H. (1969). *Eros y civilización*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Pellegrini, A. (1961). *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Rougemont, D. (2006). *El amor y occidente*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Sarduy, S. (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Villanova, N. (2009). "Desterritorialización" en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.

7.3. TEORÍA GENERAL Y CRÍTICA LITERARIA

- Baeza, A. (2012). *No ser más la bella muerta*. Santiago: Editorial USACH.

- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica S.A.
- Bianchi, S. (1990). *Poesía chilena: (miradas-enfoques-apuntes)*. Santiago: Ediciones CESOC.
- _____. (1995). *La memoria: modelo para armar*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Blume, J.; Franken C. (2005). *La crítica literaria del siglo XX. 50 Modelos y su aplicación*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Brito, E. (1994). *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Kalinowska, S. (1972). *El concepto de motivo en la literatura*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Kristeva, J. (1988). *Historias de amor*. México: Siglo XXI editores.
- Olea, R. (1998). *Lengua víbora: producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia*. Santiago: Editorial Palinodia.
- _____. (2001). *Pensar en la postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Staiger, E. (1985). *Historia de la Literatura Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Castalia.
- _____. (1966). *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Editorial Rialp S.A.
- Villegas, J. (1993). *El discurso lírico de la mujer en Chile en el periodo 1973-1990*. Santiago: Mosquito Editores.
- _____. (1984). *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. Canadá: Editorial GIROL Books, Inc.
- _____. (2003). *El genio femenino*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Valdés, A. (1996). *Composición de lugar, escritos sobre cultura*. Santiago de Chile, editorial Universitaria.

7.4. DOCUMENTOS PEDAGÓGICOS

- MINEDUC (2000). *Lenguaje y Comunicación. Programa de Estudio Tercer Año Medio*. Santiago: Ministerio de Educación. [Documento PDF]

- MINEDUC (2000). *Plan de Estudio 3° año de Enseñanza Media Humanístico [sic]- Científica*. [Documento PDF]
- MINEDUC (2010). *Lengua Castellana y Comunicación. Guía Didáctica para el profesor. Incluye texto para el estudiante*. Santiago: Ministerio de Educación.

7.5. DICCIONARIOS

- Estébanez, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Editorial Espasa.
- Szurmuck, M.; Mckee, R. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.

7.6. DOCUMENTOS EN LÍNEA

- Beauvoir, S. *El Segundo Sexo*. [Documento www] URL: <http://pijamasurf.com/2013/03/3-libros-de-simone-de-beauvoir-digitalizados-y-listos-para-descargar-biblioteca-pijama-surf/> (Recuperado el 14 de Noviembre de 2013).
- Brito, E. (2009). “Disfraces y reversos en la poesía chilena contemporánea: El imaginario poético de Marina Arrate” en *Revista Inti*. [Documento www] URL: <http://letras.s5.com/ma061010.html> (Recuperado el 08 de Noviembre de 2013)
- Fariña, S. en Barraza, A. (2011). “Entrevista a Soledad Fariña sobre producción de *El primer libro*”. [Documento www] URL: <http://revistaldds.blogspot.com/2012/01/el-primer-libro.html> (Recuperado el 4 de Octubre de 2013).
- Flores, L. (2001). *Figuras femeninas de Marina Arrate*. [Documento www] URL: <http://postgradolinguistica.udec.cl/wp-content/uploads/2013/05/arrate.pdf> (Recuperado el 11 de Octubre de 2013).
- Moraña, M. (1998). “El boom del subalterno” en *Teorías sin disciplina* Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. [Documento WWW] URL: <http://people.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/Teoriassindisciplina.pdf> (Recuperado el 20 de Agosto de 2013).
- Yábar, M. (1990). [Documento www] URL: (Recuperado el 08 de Noviembre de 2013).