

Canon, infraestructura y cuerpo: operaciones de exclusión y contraarchivo en la poesía chilena de mujeres (1973–1990)

Canon, Infrastructure, and the Body: Operations of Exclusion and Counter-Archive in Chilean Women's Poetry (1973–1990)

Paula Cucurella *

University of California, Riverside, Estados Unidos de América

 <https://api.crossref.org/funders/100007602>

pcucu001@ucr.edu

 <https://orcid.org/0009-0005-9496-762X>

Recepción: 09 Marzo 2026
Aprobación: 20 Mayo 2026



Acceso abierto diamante

Resumen

Este artículo examina las operaciones de exclusión que han configurado el canon de la poesía chilena y el modo en que la producción poética de mujeres durante la dictadura (1973–1990) articuló un contraarchivo que desafió esos mecanismos. En primer lugar, se analizan los paratextos y criterios de selección de antologías fundacionales —desde Anguita y Teitelboim (1935) hasta Erwin Díaz (1991)—, mostrando cómo procedimientos presentados como objetivos y neutros (amplitud, consistencia, posteridad) funcionaron históricamente como dispositivos de marginación de las escrituras de mujeres. En segundo lugar, se estudia la nueva infraestructura de producción y circulación literaria surgida tras el golpe militar —revistas de poesía, talleres literarios y editoriales independientes— que permitió una participación sin precedentes de mujeres en el campo poético, al suspender o debilitar los criterios canónicos tradicionales. En tercer lugar, se propone el cuerpo como eje común a estos trabajos, que si bien no emergen con unidad estética tienen unidad temática. El cuerpo aparece como plataforma simbólica central en esta poesía, donde la materialidad corporal opera como sitio de resistencia frente al imaginario patriarcal y las violencias de la dictadura, confrontando los ideales morales del régimen y nombrando formas de violencia sexual y de género. Finalmente, se argumenta que la no incorporación de esta transformación en la representación del campo literario en las décadas posteriores constituye una continuación de las mismas operaciones de exclusión analizadas, y que una reforma crítica de la institución literaria repercute en la pertinencia de la literatura para interpelar la experiencia de la comunidad.

Palabras clave: canon literario, poesía chilena, mujeres, dictadura, contraarchivo, cuerpo.

Abstract

This article examines the operations of exclusion that have shaped the Chilean poetry canon and the ways in which women's poetic production during the dictatorship (1973–1990) articulated a counter-archive that challenged those mechanisms. First, the paratexts and selection criteria of foundational anthologies—from Anguita and Teitelboim (1935) to Erwin Díaz (1991)—are analyzed, showing how procedures presented as objective and neutral (breadth, consistency, posterity) historically functioned as devices for marginalizing women's writing. Second, the new infrastructure of literary production and circulation that emerged after

Notas de autor

* Chilena. Poeta y traductora. Doctora en Literatura Comparada.

the military coup—poetry magazines, literary workshops, and independent publishers—is studied, revealing how it enabled an unprecedented participation of women in the poetic field by suspending or weakening traditional canonical criteria. Third, the body is proposed as a common axis across these works, which, while not emerging with aesthetic unity, share a thematic one. The body appears as a central symbolic platform in this poetry, where corporeal materiality operates as a site of resistance against the patriarchal imaginary and the violence of the dictatorship, confronting the regime's moral ideals and naming forms of sexual and gender-based violence. Finally, it is argued that the failure to incorporate this transformation into the representation of the literary field in the decades following the dictatorship constitutes a continuation, by other means, of the same operations of exclusion analyzed here, and that a critical reform of the literary institution bears on the relevance of literature to address the experience of the community as a whole.

Keywords: literary canon, Chilean poetry, women, dictatorship, counter-archive, body.

Introducción

Anda el sol por adentro de mis ojos

y en el reverso de mi voz, una queja

[...]

Gusanos agónicos en mi mente

y en mi cansancio.

[...]

Anda un velero por debajo de la tierra

y en la hondura del viento

mariposas muertas.

"Nostalgia" — Cecilia Atria¹

Desde que comencé a leer sistemáticamente el trabajo de las poetisas chilenas publicado en dictadura (lo que en otros lugares he desarrollado bajo el nombre de "archivo afectivo")², no me ha abandonado la misma impresión: los parámetros de memorabilidad heredados de la tradición literaria precedente, tal como han sido objetivados y aplicados, no logran leerlas sin opacar aquello que las vuelve singulares. Atribuyo este problema, en parte, a la metodología que sostiene esa memorabilidad: los criterios con los que se define pertenencia a la tradición literaria presentan límites y sesgos que vuelven inevitable la pregunta por la literariedad misma: ¿es menos literaria la poesía que no hace eco de sus antecesores ni busca aceptación en sus filas?, ¿a quién le pertenece la autoridad para decretar lo literario?

Siendo que bajo la excusa de la excelencia, el título bajo el cual se presentan criterios (continuidad genealógica, umbral cuantitativo, neutralidad de estilo) que aparentan objetividad, pero operan sobre una primacía de género y clase, dichos criterios han operado históricamente en Chile como dispositivos de exclusión de las mujeres, insistir en ellos sin reconocer sus implicaciones resulta, como mínimo, anacrónico cuando no abiertamente chovinista.

Con vistas a destacar la función transformadora de la composición de género de la poesía chilena que tuvo la nueva infraestructura de producción y circulación literaria puesta en orden tras el golpe militar, en este artículo analizo las operaciones de canonización desplegadas en procesos de antologización en algunas publicaciones de poesía chilena del siglo XX. Mi interés por identificar los razonamientos que implementan la discriminación de la escritura de mujeres tiene en vistas destacar qué operaciones de autorización fueron suspendidas como resultado de la rearticulación de la escena literaria; y documentar la existencia de una inmensa cantidad de poesía³ que por acumulación y coherencia interna de temas y tropos propone una imagen radicalmente distinta de la poesía chilena.

Paratextos y criterios: cómo el canon fabrica paternidades

Padre nuestro que debes estar en la guerra:

deja caer tu palabra, déjala

caer en la gangrena del muchacho
 herido de fronteras.
 Danos hoy la palabra y cada día [...]
 Libranos de estos minutos,
 líbranos
 de la muerte
 en la hora de nuestra vida /
 amén.

“Palabra” — Dixiana Rivera⁴

La autora de “Palabra”, a quien cito en el epígrafe, es Dixiana Rivera, poeta que debutó en el Taller Nueve, dirigido por Miguel Arteche en la década de los ochenta. Una de las formas en que se materializó el esfuerzo por recuperarse de la fatalidad que trajo la dictadura —a medio camino entre el trabajo de duelo y la denuncia—, fue en poemas que, como este, utilizan recursos tomados de formas sacramentales de interpelación de lo divino. Sin embargo, de manera implícita, interpelar al padre es una práctica antigua y común en la poesía que ingresa al canon. Pocas cosas han preocupado tan consistentemente a la poesía como la paternidad. Para leer el lugar que la poesía de mujeres ocupa en esta narrativa de filiación masculina, debemos considerar las maneras en que este dispositivo de filiación —de generación de linaje y tradición— es también un dispositivo de exclusión.

Revisitemos algunas de sus escenas primarias, verdaderas historias de familia de la literatura; comenzando con los paratextos de una publicación chilena de 1935: *Antología de poesía chilena nueva*, de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim⁵. Ambos veinteañeros en ese entonces, son incluidos en la generación de 1938, conocida por haber trasladado al plano literario la transformación económica y social del país; es decir, llevar a cabo una cierta democratización de la poesía nacional.

En el prefacio de 1935, Teitelboim explica lo “nuevo” de esta poesía a partir de su relación al contexto que, para Anguita, es producto de la acumulación de la represión asociada a la censura⁶ y la esclavitud⁷. Este proceso social tiene un efecto reformador de la conciencia y de la normativa, como resultado de la reevaluación y el quiebre de las tablas de valores vigentes en ese entonces⁸. Dicho así, hasta aquí, el ciclo histórico que denuncia Teitelboim en su prefacio como “la batalla de las muchedumbres por su justo sitio”⁹ no excluiría explícitamente las reivindicaciones de las mujeres, que, a pesar de haber tenido acceso a los estudios universitarios en Chile a partir de 1877, tras la promulgación del Decreto Amunátegui, recién obtuvieron el derecho a voto en elecciones presidenciales en 1949 (obtenido con la Ley N.º 9.292, de 8 de enero de 1949, y ejercido por primera vez en la presidencial de 1952), fecha que marca el fin del boom feminista en Chile (entre la década de 1920 y 1950), luego de lo cual el feminismo prácticamente desaparece de la política¹⁰.

Llevado a la poesía, este “sentido revolucionario”, que precipita la crisis de las estructuras tradicionales, se traduce en el desplazamiento y reemplazo del clasicismo, el realismo y el romanticismo¹¹, para cederle terreno a una poesía creacionista, existencial y trágica. Siguiendo este criterio estético, en esta antología no se incluye a Gabriela Mistral, decisión lo bastante importante como para ser justificada en al menos uno de los dos prólogos de 1935, aludiendo a sus “esencias retardatarias” propias de una poesía “forjada de supervivencias novecentistas”¹².

El prólogo de Anguita enfatiza el elemento surrealista de la poesía nueva, proponiéndola como un producto representativo y no sublimado: realista pero no fotográfico, natural pero no naturalista, caracterización que anticipa el sitio indiscutible de Vicente Huidobro como padre de la “poesía nueva”. Esta es la premisa que la antología se propone demostrar mediante una selección que de manera coherente pueda ofrecer evidencia de tal paternidad. Habiendo confirmado la paternidad de Huidobro, los antologadores objetivizan su intervención aplicando un segundo criterio, el de muestrario, es decir: “[n]os hemos esforzado en la organización de esta obra por subsanar en lo posible el ineludible fragmentarismo de las antologías, presentando selecciones orgánicas, completas. Estas están realizadas en proporción a la obra poética de cada antologado [...]”¹³. Por eso se explica que, por ejemplo, se incluyan más de treinta poemas de Huidobro, provenientes de una decena de obras distintas; pero no explica que se incluyan doce poemas de Eduardo Anguita tomados del único poemario que había publicado para 1935.

Ninguna otra antología de poesía chilena ha reunido tantos poemas de Huidobro, y la paternidad de la poesía chilena no vuelve a ser establecida a partir de la repetición del “genoma poético” enérgicamente propuesto por Anguita y Teitelboim en 1935. Tampoco se imita la exclusión de Mistral, de la que se retractarían los antologadores en la segunda edición; Anguita, específicamente, confiesa su mala conciencia y culpa a la influencia de Huidobro¹⁴. Teitelboim también recuerda el desdén con el que Huidobro hablaba de Mistral y reconoce su influencia, pero admite que ambos juzgaban a Mistral un poco “trasnochada”¹⁵.

Raúl Silva Castro, por su parte, apela a lo póstumo para determinar posteridad en la *Antología general de la poesía chilena* (1959)¹⁶, lo que puede dar resultado tratándose del siglo XVI y los siguientes, pero dificulta las cosas cuando se llega al s. XX. Más común que la objetivación a partir de la muerte es ver la implementación de distintos criterios cuantitativos: en su antología de 1988, Erwin Díaz (1991) solo incluye poetas editados “que pudieran ocupar —a lo menos— diez páginas con textos que tuvieran un nivel antologable”¹⁷, criterio que afecta negativamente a las mujeres poetas de los 80, cuya obra “es mucho más restringida en cuanto al número, y no hay que olvidar uno de los criterios dominantes de esta muestra, que es justamente el cuantitativo”¹⁸. Frente a esto, dado que Díaz no considera adecuado utilizar un doble estándar para evaluar lo poético, ni mucho menos hacer una “discriminación positiva” a favor de las poetas¹⁹, muchas quedaron fuera de esta antología. Díaz insiste en que una “selección de esta naturaleza tiene como objetivo preeminente lo literario y no lo sociológico”²⁰, lo que da a entender que para este antologador, en la década del 70 y el 80, la incorporación de la poesía escrita por mujeres bien podría haber dado fe del resultado cultural de las transformaciones sociales, pero lo “literario” de la literatura se valoriza en otros factores. Lo que cuenta como poesía solo toma la categoría analítica del concepto numérico, pues —como él mismo Díaz reconoce— el criterio cuantitativo solo estipula que el nivel de los trabajos debe ser “antologable”²¹. Lo que aquí Díaz llama “antologable” reproduce lo que Amy Hudock llama “modelo de escasez”, que en el plano literario afirma que solo unas pocas obras pueden alcanzar la “grandeza”, parámetro que se desprende de un supuesto conjunto objetivo de criterios estéticos que consistentemente han excluido a las mujeres autoras²².

La antología de Erwin Díaz es un caso paradigmático del juicio tras el número, pero no es una excepción que, tan pronto examinamos críticamente el criterio cuantitativo, lleguemos al problema de *qué* y *quién* cuenta. Para Erwin Díaz, concretamente, cuenta el trabajo de Soledad Fariña (*El primer libro*, 1985); el de Teresa Calderón (*Causas perdidas*, 1984); y el de Elvira Hernández (*¡Arre! Halley ¡Arre!*, 1986; aunque su obra más emblemática, *La bandera de Chile*, ya circulaba clandestinamente desde 1981, pero no se publicó formalmente hasta 1991 en Argentina). Las únicas tres poetas mujeres que aparecieron en su antología de 1988. Mientras que no contaría el trabajo de Verónica Zondek (*Entrecielo y entrelínea*, 1984; *La sombra tras el muro*, 1985), Carmen Berenguer (*Bobby Sands desfallega en el muro*, 1983; *Huellas de siglo*, 1986), Eugenia Brito (*Vía pública*, 1984; *Filiaciones*, 1986), Heddy Navarro (*Palabra de mujer: poemas*, 1984; *Óvulos*, 1986), Alejandra Zarhi García (*Cinco Caminos*, 1975; *Mi elefante negro*, 1984; *Ausencia del ángel* y *Alondra solitaria*, ambos de

1986), y Griselda Núñez, “La Batucana” (*Poemas de la Batucana*, 1983; *Hablando de Amor*, 1984; *Primero de Mayo*, 1986); y si incluimos poetas de generaciones anteriores que continuaron publicando activamente durante la dictadura, a esta lista —que no cuenta— se suman Sonia Caicheo (*Horas lluvia*, 1977; *Recortando sombras*, 1984), Alejandra Basualto (*Los ecos del sol*, 1970; *El agua que me cerca*, 1983) y Cecilia Vicuña (*Saborami*, 1973; *Luxumei*, 1983; *Precario/Precarious*, 1983; *PALABRARmas*, 1984), por nombrar algunas.

El esfuerzo de objetivización de estas exclusiones implementa metodologías que apelan a razonamientos conocidos por el sentido común para justificarse: la amplitud de abarcamiento aspira a la universalidad, la consistencia en el uso de un criterio pretende objetividad, etc. Razonamientos particularmente elocuentes cuando son movilizados para excluir a las mujeres. Erwin Díaz, sin ir más lejos, apela a la democratización de la cultura para justificar su rechazo de la discriminación positiva: “[n]o creo adecuado utilizar un doble estándar para evaluar lo poético, ni mucho menos hacer una ‘discriminación positiva’ al respecto. En este sentido creo responsable —por ese mismo respeto a la igualdad de condiciones— evaluar las muestras sin considerar las distinciones de sexo de los autores”²³. Dejando de lado la falacia al corazón del argumento de Díaz (asumir la existencia de una igualdad que justamente está en disputa en las reivindicaciones feministas), el rechazo de la discriminación positiva deja en evidencia que Díaz nunca asume con seriedad la crítica feminista de la desigualdad del campo literario, ni ha reflexionado sobre cómo se reproducen las exclusiones existentes.

8Borrar la diferencia para hacer justicia: la idea es familiar en el género de las antologías. La misma Delia Domínguez hace eco de ella en su nota a *La mujer en la poesía chilena de los '80*, de Inge Corssen (1987), donde, para acreditar la competencia de las mujeres que introduce, enfatiza que la línea divisoria de los sexos “no da ni debería dar ventajas”, e insiste en que la obra existe “sin fichaje de género masculino-femenino, edad, o condiciones adecuadas para exponer el discurso lírico”. Para valorizar el trabajo de las mujeres, Domínguez procede a borrar la diferencia sexual, como si el trabajo de las mujeres hubiese nacido de un mundo sin injusticia, sin violencia de género, sin censura, sin silenciamiento sistémico y su normalización cultural no estuviese construida al interior de las tradiciones culturales y las instituciones. Es lo que el feminismo ha denominado universalismo androcéntrico: presentar la perspectiva masculina como la perspectiva humana general, haciendo invisible el sesgo; una falsa equivalencia que propone “evaluar igual a todos” para argumentar contra medidas que buscan una igualdad sustantiva.

El valor literario no es intrínseco, sino la decisión política de un grupo que posee la autoridad para escoger y hacer eco de las preferencias de sus antecesores (profesores, editores, bibliotecarios) que controla qué se preserva. Este monopolio decide qué voces “cuentan” y se transmiten a futuras generaciones, utilizando para este fin operaciones de objetivación como las que se detallan a continuación: la operación de paternidad/filiación, que construye genealogías masculinas; la cuantificación/muestrario, que propone criterios supuestamente objetivos (número de páginas, cantidad de obra) que afectan desproporcionadamente a mujeres con menos acceso a las publicaciones; y la neutralidad falsa y apelación a decisiones de estilo que enmascaran, bajo apelaciones al estilo o al oficio, la exclusión estructural de las mujeres de la memoria cultural. En este contexto, resulta particularmente elocuente que la elaboración de un canon alternativo esté sostenida por una transformación de la infraestructura (revistas, talleres, editoriales, auto-publicaciones). Esto refuerza la evidencia de que la institución literaria ha construido sus criterios de valor y mecanismos de autorización sobre una primacía de género y de clase.

Infraestructura y contraarchivo: revistas, talleres y suspensión del criterio

Incluyo entre mis aromas favoritos

la extraña sensación

inerte y maldita

de querer saberte el nombre
 y guillotinar la instancia
 guiada por el guiño
 súbito sublime
 sobre la epidermis épica
 Incluyo, también, entre mis pasatiempos
 peinarme a veces todos los días
 no parecer extranjera
 maquillar mi carne minuciosamente
 para exponerme a tu minuto de calendario
 In(con)cluyo en este papel
 un celo furtivo, un pezón arrancado
 un electroshock de 500 mil voltios
 retenido en la retina
 apoteósicamente dispuesta

"In (con) clusión" — Jeannette Saide²⁴

En Chile, la agenda feminista no recuperó la efervescencia que precedió al sufragio. Tampoco durante la Unidad Popular —cuyo proyecto político, según Castillo, no cuestionó el orden familiar ni el rol de las mujeres, y “sigu[e] reproduciendo un orden conservador”²⁵—. En ese contexto, la emergencia de una tradición poética alternativa, forjada a través de circuitos de publicación específicos y estrategias editoriales que respondieron tanto a la censura como a la exclusión estructural por género, representa un momento de resurgimiento de una conciencia feminista, una manifestación de feminismo cultural en Chile. Este feminismo cultural legible en poesía se configura así no como un programa explícito, sino como una práctica que recupera lo excluido del discurso. En palabras de Raquel Olea, en el contexto de la dictadura, “el feminismo representó una posición de mayor radicalidad”²⁶, tanto en sus acciones políticas como en su insistencia por poner y debatir en lo público temas propios de la vida privada.

Si la poesía escrita por mujeres desarrollada en este periodo ofrece materiales para elaborar un contra-canon de poesía chilena, debemos pensar en el significado de que su identidad se encuentre determinada no por una estética, sino por una infraestructura de revistas, talleres, editoriales, creada para sostener la circulación bajo censura y exclusión. De ahí que convenga considerar que la infraestructura que asociamos con la institución literaria —circuitos de publicación, premios, tradiciones de producción e interpretación, y otras formas de control de acceso— puede estar íntimamente ligada a la exclusión de género. En último término, esto obliga a revisar qué significa llamar “literaria” a la poesía, cuando el criterio depende de dispositivos institucionales que han operado como filtros de género.

Cuando hablo de transformación de la infraestructura editorial, me refiero a indicadores como los siguientes: a fines de 1974 (un año después del golpe) comenzaron a circular en Chile al menos dos revistas de poesía (*Fuego Negro*, *Envés*). En 1975 surgieron cinco más (*AUMEN*, *Cuadernos de Poesía*, *Ariel*, *Sol Oscuro*, *Solidaridad*). Este crecimiento continuó en la década de 1980, con al menos 19 revistas nuevas (*LAR*, *Pluma y Pincel*, *Hoja x Ojo*, *Voces*, *La Oruga*, *Carmina*, *Alta Marea*, entre otras) y otras 15 que entraron en circulación hacia 1983 (*Contramuro*, *Palabra Escrita*, *Pobresía*, *Extramuros*, *Poesía Diaria*, *Imágenes de Océanos*, *La Castaña*, entre otras). Para 1985, el ciclo alcanza su máximo, con 40 revistas de poesía en circulación²⁷. Aproximadamente el 60% de estas publicaciones se vinculaba a unos 58 talleres literarios activos, que además impulsaron formatos no periódicos —trípticos, hojas sueltas, colecciones individuales— y sostuvieron la circulación bajo censura. Hasta hoy he documentado 201 mujeres poetisas publicadas y difundidas en estos circuitos, incluyendo experiencias de autopublicación. Estas cifras no solo describen un aumento cuantitativo: permiten leer un desplazamiento en los criterios de legitimidad literaria.

En estos medios alternativos, la normativa tácita y explícita que regía la construcción del canon se debilitó o fue momentáneamente desplazada. Los motivos pueden inferirse a partir de sus propias notas editoriales. En *Harapos*, revista editada en Valdivia (en el sur de Chile), la publicación se compara con “un mástil improvisado (como nuestra cultura)”: precario, casi sin unidad, pero necesario para reunir “sus voces para cantar a esta rota historia [nacional]”²⁸. De modo similar, *Hoja x Ojo* reemplaza la nota editorial por un texto titulado “Homenaje”, donde Jorge Montealegre identifica “la nueva voz” de la poesía con “ese pueblo silenciado” y afirma un código de solidaridad y comunicación transmisible en el medio poético: “donde cada palabra tiene una clave”²⁹; o la sección editorial de *Galera* (marzo de 1986), que fundamenta la “universalidad” y “autonomía” de la poesía en valores democráticos como “la comunicación recíproca y la solidaridad”³⁰.

Leídas en conjunto, estas intervenciones nos dan una idea del sentido político asignado a la poesía: defensa de la libertad de expresión, apertura de canales de comunicación, construcción de comunidades de cuidado, elaboración colectiva del duelo, lugar para el testimonio y producción de archivo, historia y memoria.

Si a comienzos del siglo XX el canon chileno incorporó impulsos democratizadores al integrar autores de clase media con acceso a educación formal, las publicaciones de circulación restringida de las décadas de 1970 y 1980 radicalizan ese impulso al sumar una participación popular donde las mujeres juegan un rol clave. En este marco, la “excelencia” no desaparece, pero deja de operar como criterio excluyente: se subordina a la urgencia de sostener la palabra pública en condiciones de censura. Se reconocen ecos de este desplazamiento en el prólogo de Delia Domínguez a una antología publicada en 1987, cuando sostiene que lo propiamente poético de las poetisas que prologa va más allá “de la apariencia poética”, pues se ha urdido “en el documento humano más que en un ideario esteticista”³¹.

Ese trabajo sobre la palabra compromete, en el caso de las mujeres, de manera insistente la materialidad del cuerpo. A continuación profundizaré en este “documento humano” en el que esta poesía se ancla, para el cual el cuerpo aparece como archivo de un afecto encarnado y somatizado.

El cuerpo como archivo: “el lenguaje es un síntoma”

[...]

Andrógino el ángel

la palabra-verbo

aún no desprendida

PORQUE EL LENGUAJE ES UN SÍNTOMA

¿el eco la transpolarización de los espejos sumergidos?

“En un cielo rural” —Inge Corssen³²

A partir de ese argumento, este apartado propone una lectura que vuelve legible la violencia de género implicada en el régimen material de la tradición literaria, visible tanto en los sistemas de circulación como en criterios de valor presentados como convenciones neutras. Leer este archivo sobre el trasfondo de la tradición literaria permite pensar cómo esa tradición institucionaliza la discriminación de género, y cuál es el rol de las condiciones materiales en su reproducción.

La poesía escrita por mujeres durante los diecisiete años de dictadura no se limita a buscar inclusión dentro de la tradición existente. Más bien, reconfigura los criterios de legitimidad al articular un canon paralelo mediante circuitos de circulación propios, especialmente durante las décadas de 1970 y 1980. Si bien esta reconfiguración no surge de un programa estético, las obras comparten rasgos que configuran una identidad temática. Uno de ellos es la centralidad del cuerpo: esa centralidad se manifiesta en los significados, las operaciones retóricas, los campos semánticos y las posiciones enunciativas que estos textos movilizan.

El cuerpo, para comienzos del siglo XX en Chile ya había comenzado a tramar la entrada de las mujeres —su sensualidad, afectos, rabia, escenas, erotismo— a la poesía. Y tiene sentido que así sea, en tanto el cuerpo articula afectivamente todas las escenas cotidianas donde el espacio privado, históricamente relegado a la invisibilidad, ha sido despolitizado y manipulado para reducir a las mujeres a las funciones de procreación y cuidado.

A modo de síntesis, propongo un breve recorrido por algunas de las poetisas de *La mujer en la poesía chilena* (1784–1961), publicada en 1963 por las editoras Ximena Adriasola y María Urzúa. Recordemos los versos sensuales y eróticos de “Ola nocturna” de Chela Reyes (1904–1988): “[...] / Crece bajo mi piel tu olor y sangre / como en el mar la vena submarina / [...] / Nace bajo mi piel tu ardiente noche / en el calor y la frescura unidas / [...]”³³. Leamos también el cuerpo fragmentado en “Las manos” de Carmen Castillo (1923–199?), donde la corporalidad se descompone en sus partes: “[...] / Y las manos-poetas, misteriosas, / traslúcidas, vibrátiles, dolidas [...] / [...] manos-pulpos, manos-sierpes, / viscosas, repugnantes, retorcidas! / [...]”³⁴. Y, finalmente, sigamos los rastros de otro cuerpo en “5” de Anamaria Vergara (1931–), donde encontramos una imagen de ruptura corporal —el “pecho roto”— que inscribe la fractura como condición originaria: “[...] / Por eso mi madre creará siempre / Que yo nací con el pecho roto / Y con esa lunática indiferencia por / todo / Ni quebrarse todo el cuerpo / De un solo golpe absurdo / [...]”³⁵.

La intervención de la poesía de las mujeres en el campo literario no se limita a estrategias de publicación, sino que también reformula el plano simbólico al hacer del cuerpo un tema privilegiado para nombrar aquello que había sido reprimido. El cuerpo se convierte así en plataforma simbólica que permite una doble intervención: por una parte, confrontar los ideales morales tradicionales promovidos por la dictadura, al hacer hablar a un cuerpo previamente relegado al espacio privado; por otra, abordar, describir e invocar —en poesía— formas de violencia evocativas tanto de la tortura como de la violencia sexual y de género.

Entre estos ideales morales podemos contar el mandato de reproducción, abordado en el poema “Quehaceres” de Heddy Navarro, una reproducción que no acumula ni produce ganancia: “Tengo que hacer hijos / crear hijos / pintar hijos / encumbrar hijos / escarlatas / azules / y amarillos / tengo que regar hijos / violetas y suspiros / empollar hijos / gorriones y jilgueros / cosechar hijos / secar hijos / duraznos y membrillos / madurar hijos / tejer hijos / hasta llenar estos brazos siderales / de vacío /”³⁶. “Quehaceres” reescribe el mandato reproductivo desde una proliferación casi obsesiva del verbo “hacer hijos”, transformando el cuerpo femenino en sitio de producción interminable, que no puede acumular nada, pues —quiero conjeturar— no se reconoce esta labor, tensión introducida por el cierre con “estos brazos siderales / de vacío”. En 1989, en los cuadernos que resultaron de las reuniones del grupo de lectura de La Morada, Olga Grau

explica la internalización de este mandato y su rol en la construcción de lo que llamamos “cuerpo”: “El conjunto de expectativas o demandas sociales respecto del ideal de mujer asume una forma material en lo que viene a constituir el mecanismo fundamental de constitución del yo individual: el cuerpo (femenino)”³⁷, y agrega que esta literalidad del cuerpo actúa subliminalmente incorporando los mensajes sociales y constituyéndolos en motivaciones internas de un modelo sexual que debe ser cumplido incluso compulsivamente³⁸. Algo de esa compulsión aparece en “Mujer” y “Quehaceres”, pero también la transgresión de ocupar el cuerpo, que la cultura patriarcal ha situado fuera de lo pensable, como territorio de enunciación: el cuerpo se siente, no se piensa, dicta el orden patriarcal; las mujeres son seres emocionales, no reflexivos, en ese imaginario. En los poemas de Navarro la escritura “intent[a] aprehender lo pre-literario” del cuerpo³⁹, situándose en este condensador de significantes, para subvertirlos.

La oposición entre cuerpo normado y cuerpo en proceso de resignificación se vuelve eje en esta poesía, y se articula a través de la escritura. Desde el reconocimiento del estereotipo, los caminos que esta poesía trama para marcar su distancia del lugar históricamente asignado se despliegan de diversas maneras. El poema “Mujer 6 (Voces para un hombre de humo)” de Alejandra Basualto, en particular, muestra cómo la pasividad — condición de la opresión — se simboliza en determinadas representaciones del cuerpo: “Tú me crees / la incrustada / la mujer sin brazos / la que llora / Me quieres silenciosa / clausurada / pero yo soy la mujer que grita / y no se guarda [...] Capaz que pueda acostumbrarme / a sembrar cicatrices / en los sueños / capaz que crezcan / nuevas raíces en mi tierra extendida / y me broten brazos / o plumas”⁴⁰. La resignificación corporal es un trabajo psicológico que se opone a la influencia de la ideología. De este modo, la escritura es prótesis corporal que ayuda a reemplazar las ideas heredadas culturalmente.

Las poetisas de la generación de 1970 y 1980 trabajan activamente creando conciencia crítica de las formas de opresión social con las que se enfrentan. Muchas de estas críticas se sitúan en espacios domésticos que hacen eco de las circunstancias del periodo en el que escriben, pero otras ajustan cuentas con las figuras míticas, antiguos y actuales paradigmas de comportamiento. Ximena Adriasola lo hace en “Penélope”, publicado en *Gato encerrado* (1990): “Quiero quedarme en casa / hoy mañana y todos los días / con el jardín y una cerveza / una pizza o camembert [...] Mozart Rimbaud Bach / Walt Whitman Neruda Mistral / I-Ching Tao Tarot / la Enciclopedia Británica / y avisarle a Ulises / que no vuelva”⁴¹. Trabajando en la emancipación del imaginario, este poema propone otra experiencia de la soledad femenina, mediante la reescritura del modelo clásico de Penélope: ya no hay espera abnegada sino elección de independencia. ¿En qué pensará Penélope cuando sus días ya no estén tramados de la espera? ¿En qué se transforma su vida cuando ya no es una coartada del personaje masculino para complacerse en sus monólogos? Si Penélope quiere “avisarle a Ulises / que no vuelva” — es porque ya no necesita al héroe errante para echar a andar su propia línea narrativa. Incluso puede que Penélope intente escribir su propia historia y para eso se ha llenado de libros. ¿Qué va a decir este personaje cuando de pronto intervenga en la discusión?

En esta sección propuse que el cuerpo en poesía funciona como dispositivo de simbolización que trabaja en la tensión entre el cuerpo normado por el imaginario patriarcal —reducido a funciones reproductivas y de mediación— y un cuerpo en proceso de resignificación a través de la escritura.

Una poesía sin antecedente: tradición, crítica y recepción

[...]

Iba a decir algo

cuando

una luz me atrapó la palabra

y el movimiento.

Todo

se volvió

permanencia de un instante

que ahora repito

—bostezándome—

como palpitación ligera y

suspendida.

Esta apariencia de palabra: dice algo

que no puedo escuchar

porque

he

quedado

en

el

silencio

de la imagen

de una mujer

que iba a decir algo.

“Estatuaria” —Soledad Traverso R.⁴²

Sabemos que en Chile la crisis económica que trajo la dictadura reorganizó a las mujeres de los sectores más afectados en torno a iniciativas que tenían como objetivo permitir la subsistencia (ollas comunes, comedores infantiles) y resistir la violencia represiva. Pero recién en 1983, con el comienzo de las movilizaciones masivas, los movimientos de mujeres ganaron visibilidad: “Más gente empezó a salir a las calles y a alzar la voz exigiendo democracia. La nuestra decía ‘Democracia en el país y en la casa’”⁴³. De este modo, para comienzos de la década de 1980, el contexto social chileno tenía referentes feministas; incluso si esta palabra y estas ideas no ocupaban el lenguaje cotidiano, no eran del todo extrañas a los contextos literarios.

Considerando estos antecedentes, resulta significativo que las poetisas de este periodo no asuman una aproximación explícitamente feminista, en el sentido de situar su trabajo en diálogo con las poetisas que las precedieron. Entre las razones podemos contar las ya desarrolladas: el carácter político de este movimiento antipatriarcal y antidictatorial, su relación con el trabajo de duelo, la satisfacción de una necesidad testimonial; todas estas razones que le dan una significación histórica a esta poesía, también la hacen menos institucionalmente literaria. Uno de los efectos de su forma de intervenir en el canon poético es una

determinada independencia: ya no es en los antecedentes donde esta poesía busca confirmación —siguiendo la metodología y razonamientos de construcción de canon ya expuestos al comienzo de este artículo—; no es en su adecuación al antecedente donde afirma su carácter poético.

Esta característica relación con la tradición no pasa desapercibida a Juan Villegas, quien en 1985 agrega dos motivos más a los recién aludidos. Por una parte, en las poetisas del ochenta “hay un intento de renovar ese lenguaje, ampliar el espacio y el referente poético”, pero sus antecesoras “no han llevado a cabo una fuerte renovación del lenguaje lírico femenino chileno”⁴⁴. Por otra parte, “el mismo rechazo de la lírica femenina por los críticos de moda tiende a que las propias mujeres más jóvenes menosprecien a las poetisas anteriores”⁴⁵. De ahí la importancia de estudios como el de Villegas, y de las pocas notas editoriales, reseñas, noticias publicadas en periódicos y revistas culturales de circulación pública del periodo. Estos documentos permiten articular los primeros intentos de conceptualización del valor de este canon alternativo.

Tomemos el siguiente caso. En su antología de 1985 Juan Villegas se pregunta por la marginación histórica de la poesía femenina⁴⁶, y documenta el cambio de escena y sus causas: Villegas reconoce el impulso otorgado por los talleres literarios, y destaca que estos fueron instrumentales para la constitución de su antología. Específicamente los dos que nombra: el “Taller Nueve” de Miguel Arteche y el taller de Jaime Quezada⁴⁷. Nada indica que Villegas supiera que al momento de publicar su libro había 58 talleres de poesía activos en Chile, de los cuales el 62% se encontraba en la Región Metropolitana de Santiago. ¿Cuánto habría cambiado la percepción del medio literario y de la significación de sus observaciones si Villegas hubiese podido acceder a estas cifras y a estas publicaciones? Una mirada a las revistas de la época lo hubiese resuelto, pues estas publicaciones no solo documentaban la producción de los propios talleres a los que se vinculaban, sino que además incluían una sección pidiendo intercambio con otras revistas y acusando recibo de intercambios previos. Estos datos han sido imprescindibles en mi investigación para reconstruir redes de circulación, roles dentro de revistas y talleres, así como la geografía exacta desde la que operaban estas redes⁴⁸.

Con esta evidencia en vista, no es del todo arriesgado asumir que la transformación de género del campo literario que documentó como *archivo afectivo* no fue descubierta cuando estaba sucediendo. Y constato que no ha sido reconstruida ni en su magnitud de mecanismos de circulación y participantes en las décadas posteriores, ni en la significación que tiene para una reconstrucción crítica de la literatura que represente no los parámetros estéticos de una elite de género, sino la producción poética de una comunidad.

Sin embargo, que esta transformación no haya sido incorporada en su magnitud en la representación del campo literario —a través de antologías, debates, catálogos de estudio, cátedras— en las décadas posteriores a la dictadura, no es solo una omisión historiográfica: es la continuación, por otros medios, de las mismas operaciones de exclusión que este artículo ha buscado hacer visibles. La persistencia de criterios de canonización que no reconocen sus propios sesgos de género reproduce, en democracia, la marginación que la censura impuso por la fuerza.

Establecer una reforma crítica de la institución literaria que refleje una conciencia de la discriminación inscrita en la práctica de la tradición no es, por tanto, un gesto retrospectivo. Repercute en la actualidad y la pertinencia de la literatura y la cultura para interpelar la experiencia de la comunidad completa —y no solo la de quienes históricamente han controlado los términos de su representación.

Bibliografía

- Adriasola, Ximena. *Gato encerrado*. 1990.
- Anguita, Eduardo. “Segundo prólogo.” En *Antología de poesía chilena nueva*, ed. por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, 11-15. Santiago: Zig-Zag, 1935.
- Anguita, Eduardo. “Irrupción de la Antología.” En *Antología de poesía chilena nueva*, ed. por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, 5-7. Santiago: LOM Ediciones, 2001.
- Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim, eds. *Antología de poesía chilena nueva*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1935.
- Atria, Cecilia. “Nostalgia”. En *Poesía para el camino*, 30. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1977.
- Basualto, Alejandra. En *La mujer en la poesía chilena de los '80*, ed. por Inge Corssen. Santiago: Ediciones INCOR, 1987.
- Biblioteca Nacional de Chile. “Eduardo Anguita (1914-1992)”. *Memoria Chilena*. Consultado el 10 de marzo de 2024. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3364.html>
- Biblioteca Nacional de Chile. “Control de la prensa disidente”. *Memoria Chilena*. Consultado el 13 de febrero de 2026. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95529.html>
- Biblioteca Nacional de Chile. “Volodia Teitelboim (1916-2008)”. *Memoria Chilena*. Consultado el 20 de enero de 2026. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7685.html>
- Castillo, Alejandra. *Tiempo de feminismo: Cuerpos, imágenes y revuelta*. Santiago: Palinodia, 2022.
- Castillo, Carmen. “Las manos”. En *La mujer en la poesía chilena, 1784-1961*, ed. por María Urzúa y Ximena Adriasola, 151-156. Santiago: Editorial Nascimento, 1963.
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. Santiago: Gobierno de Chile, 2004.
- Corssen, Inge. “En un cielo rural”. En *La mujer en la poesía chilena de los '80*, ed. por Inge Corssen, 61. Santiago: Ediciones INCOR, 1987.
- Corssen, Inge, ed. *La mujer en la poesía chilena de los '80*. Santiago: Ediciones INCOR, 1987.
- Cucurella, Paula. “La forma de la falta. Archivando y leyendo el trauma”. *Revista Palabra y Razón* 26 (2024): 60-79. <https://doi.org/10.29035/pyr.26.60>
- Cucurella, Paula. *Mapa literario de poesía escrita por mujeres en Chile: Talleres, revistas y poetas (1973-90)* [Mapa interactivo], 2025-2026. <https://mapa.paulacucurella.com/>
- Díaz, Erwin. *Poesía chilena de hoy: De Parra a nuestros días*, 4.^a ed. Santiago: Ediciones Documentas, 1991.
- Díaz, Erwin. “Algunas consideraciones”. En *Poesía chilena de hoy: De Parra a nuestros días*, 4.^a ed., 5-8. Santiago: Ediciones Documentas, 1991.
- Domínguez, Delia. “A modo de prefacio”. En *La mujer en la poesía chilena de los '80*, ed. por Inge Corssen, 7-8. Santiago: Ediciones INCOR, 1987.
- Editorial. *Galera* (marzo 1986).
- Editorial. *Harapos*, n.º 3 (invierno 1989). Universidad Austral de Chile.
- Gaviola, Edda, Eliana Largo y Sandra Palestro. *Una historia necesaria: Mujeres en Chile 1973–1990*. Santiago: Akí & Aora, 1994.
- Grau D., Olga. “Mujer: Cuerpo, imaginación y literatura”. En *Cuadernos de La Morada: Lecturas de mujeres*, 74-81. Santiago: Centro de Análisis y Difusión de la Condición de la Mujer La Morada, 1989.

- Hudock, Amy. "Foreword". En *Feminism in Literature: A Gale Critical Companion*, vol. 4, ed. por Jessica Bomarito y Jeffrey W. Hunter, xix–xxiv. Detroit: Thomson Gale, 2005.
- Montealegre, Jorge. "Homenaje". *Hoja x Ojo* (1984).
- Navarro, Heddy. *Palabra de mujer: Poemas*. Santiago: Ediciones Tragaluz, 1984.
- Navarro, Heddy. [Selección de poemas]. En *Antología de la nueva poesía femenina chilena*, ed. por Juan Villegas, 129-136. Santiago: Editorial La Noria, 1985.
- Olea, Raquel. *Julieta Kirkwood: Teórica y activista del feminismo chileno*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago de Chile (USACH), 2009.
- Reyes, Chela. "Ola nocturna". En *La mujer en la poesía chilena, 1784-1961*, ed. por María Urzúa y Ximena Adriasola, 105-108. Santiago: Editorial Nascimento, 1963.
- Richard, Nelly. "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina". En *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*, comp. por Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Eliana Ortega y Nelly Richard, 39-52. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.
- Rivera, Dixiana. "Palabra" (poema n.º 125). En *Tercera antología Taller Nueve*. Santiago: Editorial Universitaria, 1984.
- Saide, Jeannette. "In(con)clusión". *Jerigonza*, s.f.
- Silva Castro, Raúl, ed. *Antología general de la poesía chilena*. Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, 1959.
- Teitelboim, Volodia. "Primer prólogo". En *Antología de poesía chilena nueva*, ed. por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, 7-10. Santiago: Zig-Zag, 1935.
- Teitelboim, Volodia. "¿Cómo nació la Antología?" En *Antología de poesía chilena nueva*, ed. por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, 9-14. Santiago: LOM Ediciones, 2001.
- Traverso R., Soledad. "Estatuaria". s. f.
- Urzúa, María, y Ximena Adriasola, eds. *La mujer en la poesía chilena, 1784-1961*. Santiago: Editorial Nascimento, 1963.
- Vergara, Anamaría. "5". En *La mujer en la poesía chilena, 1784-1961*, ed. por María Urzúa y Ximena Adriasola, 211. Santiago: Editorial Nascimento, 1963.
- Villegas, Juan, ed. *Antología de la nueva poesía femenina chilena*. Santiago: Editorial La Noria, 1985.

Notas

- 1 Cecilia Atria, "Nostalgia", en *Poesía para el camino* (Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1977), 30.
- 2 El archivo afectivo es un conjunto documental de la violencia dictatorial y patriarcal en poesía escrita por mujeres en Chile durante las décadas de 1970 y 1980 —la a veces denominada generación NN— cuya evidencia se torna legible al articular la relación entre violencia y lenguaje. Como conjunto de documentos, este archivo permite reconstruir experiencias y sensibilidades producidas bajo dictadura sin exigirles transparencia historiográfica, documentando el trabajo emprendido con el lenguaje para tornar legible la memoria como huella, es decir, como marca que persiste en el soporte vivo de la lengua. También ver Paula Cucurella, "La forma de la falta. Archivando y leyendo el trauma," *Revista Palabra y Razón* 26 (2024): 66, <https://doi.org/10.29035/pyr.26.60>.
- 3 Paula Cucurella, *Mapa literario de poesía escrita por mujeres en Chile: Talleres, revistas y poetas (1973-90)* [Mapa interactivo], 2025-2026, <https://mapa.paulacucurella.com>
- 4 Dixiana Rivera, "Palabra" (poema N° 125), en *Tercera antología Taller Nueve* (Santiago: Editorial Universitaria, 1984), s/p.
- 5 Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, eds., *Antología de poesía chilena nueva* (Santiago: Editorial Zig-Zag, 1935).

- 6 Específicamente, en 1925, en el contexto de la crisis política que culminó con la renuncia del presidente Arturo Alessandri Palma, se puso en vigencia un Decreto Ley que amplió las facultades del Presidente para fiscalizar o censurar, “en caso de guerra o conmoción interna”, todos los medios de publicidad, los servicios de transmisión de noticias y también la correspondencia privada. Ese marco excepcional fue un antecedente directo de las prohibiciones recurrentes que afectaron a medios opositores durante las décadas de 1920 y 1930. Véase Biblioteca Nacional de Chile, “Control de la prensa disidente”, Memoria Chilena, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95529.html>.
- 7 Volodia Teitelboim, “Primer prólogo”, en *Antología de poesía chilena nueva*, eds. Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim (Santiago: Zig-Zag, 1935), 7.
- 8 Teitelboim, “Primer prólogo”, 7.
- 9 Ibid., 7.
- 10 Alejandra Castillo, *Tiempo de feminismo: Cuerpos, imágenes y revuelta* (Santiago: Palinodia, 2022), 118.
- 11 Teitelboim, “Primer prólogo”, 8.
- 12 Ibid., 9.
- 13 Anguita y Teitelboim, *Antología de poesía chilena nueva*, 15.
- 14 Eduardo Anguita, “Irrupción de la Antología”, en *Antología de poesía chilena nueva*, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim (Santiago: LOM Ediciones, 2001), 5-6. Publicado originalmente en 1973.
- 15 Volodia Teitelboim, “¿Cómo nació la Antología?”, en *Antología de poesía chilena nueva*, ed. por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim (Santiago: LOM Ediciones, 2001), 9.
- 16 Raúl Silva Castro, ed., *Antología general de la poesía chilena* (Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, 1959), 7.
- 17 Díaz, “Algunas consideraciones”, 5-6.
- 18 Ibid., 7.
- 19 Ibid., 7.
- 20 Ibid., 7.
- 21 Ibid., 7.
- 22 Amy Hudock, “Foreword”, en *Feminism in Literature: A Gale Critical Companion*, vol. 4, eds. J. Bomarito y J. W. Hunter (Detroit: Thomson Gale, 2005), xix.
- 23 Díaz, “Algunas consideraciones”, 7.
- 24 Jeannette Saide, “In(con)clusión”, *Jerigonza*, s.f.
- 25 Castillo, *Tiempo de feminismo*, 118.
- 26 Raquel Olea, *Julietta Kirkwood: Teórica y activista del feminismo chileno* (Santiago: Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2009), 13.
- 27 Para una base de datos actualizada de estas cifras, ver Cucurella, 2025-2026.
- 28 Editorial, *Harapos*, n° 3 (invierno 1989), s/p. Universidad Austral de Chile.
- 29 Jorge Montealegre, “Homenaje”, *Hoja x Ojo* (1984), s/p.
- 30 Editorial, *Galera* (marzo 1986), 3.
- 31 Delia Domínguez, “A modo de prefacio” en *La mujer en la poesía chilena de los '80*, ed. Inge Corssen (Santiago: Ediciones INCOR, 1987), 8.
- 32 Inge Corssen, “En un cielo rural”, en Inge Corssen, ed., *La mujer en la poesía chilena de los '80* (Santiago: Ediciones INCOR, 1987), 61.
- 33 Chela Reyes, “Ola nocturna”, en *La mujer en la poesía chilena, 1784-1961*, eds. María Urzúa y Ximena Adriasola (Santiago: Editorial Nascimento, 1963), 106.
- 34 Carmen Castillo, “Las manos”, en *La mujer en la poesía chilena, 1784-1961*, eds. María Urzúa y Ximena Adriasola (Santiago: Editorial Nascimento, 1963), 154.
- 35 Anamaria Vergara, “5”, en *La mujer en la poesía chilena, 1784-1961*, eds. María Urzúa y Ximena Adriasola (Santiago: Editorial Nascimento, 1963), 211.
- 36 Heddy Navarro, [Selección de poemas], en *Antología de la nueva poesía femenina chilena*, ed. Juan Villegas (Santiago: Editorial La Noria, 1985), 133-134.
- 37 Olga Grau D., “Mujer: Cuerpo, imaginación y literatura”, en *Cuadernos de La Morada: Lecturas de mujeres, Taller Literatura La Morada* (Santiago: Centro de Análisis y Difusión de la Condición de la Mujer La Morada, 1989), 77.

38 Grau, “Mujer: Cuerpo, imaginación y literatura”, 79.

39 Ibid., 80.

40 Alejandra Basualto, en *La mujer en la poesía chilena de los '80*, ed. Inge Corssen (Santiago: Ediciones INCOR, 1987), 23.

41 Ximena Adriasola, *Gato encerrado* (1990), 112–113.

42 Soledad Traverso R., “Estatuaria”, s.f.

43 Edda Gaviola, Eliana Largo y Sandra Palestro, *Una historia necesaria: Mujeres en Chile 1973–1990* (Santiago: Akí & Aora, 1994), 126.

44 Juan Villegas, ed., *Antología de la nueva poesía femenina chilena* (Santiago: Editorial La Noria, 1985), 17.

45 Villegas, *Antología de la nueva poesía femenina chilena*, 17.

46 Ibid., 15.

47 Ibid., 17.

48 Paula Cucurella, Mapa literario de poesía escrita por mujeres en Chile: Talleres, revistas y poetisas (1973–90) [mapa interactivo], 2025-2026, <https://mapa.paulacucurella.com>

Información adicional

redalyc-journal-id: 6157

Enlace alternativo

<https://revistas.uft.cl/index.php/amox/article/view/965> (html)



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=615785745003>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Paula Cucurella

**Canon, infraestructura y cuerpo: operaciones de
exclusión y contraarchivo en la poesía chilena de mujeres
(1973–1990)**

**Canon, Infrastructure, and the Body: Operations of
Exclusion and Counter-Archive in Chilean Women's
Poetry (1973–1990)**

Amoxtli

núm. 16, ., 2026

Universidad Finis Terrae, Chile

amoxtli@uft.cl

ISSN-E: 0719-997X

DOI: <https://doi.org/10.38123/amox16.965>



CC BY 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.