



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Artes - Magíster en Literaturas Hispánicas

**POESÍA Y COMUNIDADES COSTERAS DE LA REGIÓN DEL BIOBÍO: LAS OBRAS DE
ALEJANDRA ZIEBRECHT QUIÑONES Y PAZ LYLLIAN NOVOA CID**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

DANIELA FRANCISCA ULLOA BURGOS

CONCEPCIÓN – CHILE

2025

Profesor Guía: Edson César Faúndez Valenzuela
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

INDICE

RESUMEN.....	5
1. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1 Territorio e hidrografía chilena colonial.....	6
1.2 Poesía en Concepción y la región del Biobío.....	11
1.3 Matías Cardal: Poesía chilena del mar.....	23
1.4 Preguntas de investigación e hipótesis.....	30
1.5 Objetivos de investigación.....	31
2. DELIMITACIÓN DEL CORPUS.....	33
3. CRITICA PRECEDENTE.....	36
3.1 Sobre la obra de Paz Lyllian Novoa Cid.....	36
3.2 Sobre la obra de Alejandra Ziebrecht Quiñones.....	37
4. RUTA METODOLÓGICA.....	45
4.1 Tema, ritmo, imagen y tono.....	45
4.2 Circuito ecocrítico: hacia un pensamiento poético de bordemar.....	48
5. CAPÍTULO 1. <i>TRANZAR LOS BIENES CARNALES:</i> <i>ALEJANDRA ZIEBRECHT Y LA BOHEMIA EN EL PUERTO DE</i> <i>TALCAHUANO.....</i>	56

6. CAPÍTULO 2. <i>SE HA DORMIDO MI ALMA ESPERANDO:</i>	
EL <i>OIKOS</i> DE LA FAMILIA PESCADORA EN LA POESÍA DE	
PAZ LYLLIAN NOVOA CID.....	81
7. CAPÍTULO 3. LITORALIAS.....	98
8. CONCLUSIONES.....	104
9. REFERENCIAS.....	110
ANEXO 1.....	113
ANEXO 2.....	125
ANEXO 3.....	140

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mis madres Fabiola y Gladys, por enseñarme a cuidar. Gracias a mi padre Jorge, mis hermanos Vicente y Gonzalo, mi hermana Camila, mis primas Paola y Monserrat y mi primo Raúl, por darme una infancia marina.

Gracias a la profesora Biviana Hernández por impulsarme a comenzar este trabajo.

Gracias a Paz Novoa por abrirme las puertas de su casa, y de sus archivos personales. Gracias a Alejandra Ziebrecht por guiarme y permitirme hablar sobre sus versos.

Gracias a mi querida amiga Belén, por siempre acompañarme en el amor por la poesía.

Y gracias a mi querido Aníbal, por devolverme el mar y el deseo de vivir en constante asombro con el mundo. Nuestras largas conversaciones remaron mi porfía en realizar esta investigación.

RESUMEN

La presente investigación analiza una muestra de las producciones poéticas de dos escritoras de la región del Biobío, Alejandra Ziebrecht Quiñones y Paz Lyllian Novoa Cid, y su relación con las comunidades costeras a las que aluden (el puerto de Talcahuano y la caleta de Coliumo, respectivamente). Ambas poetisas prestan especial atención a parte de la población de bordemar que enfrenta dificultades propias de la vida en la costa: la muerte de los pescadores dejando a madres deudas e hijos huérfanos de padre; y la prostitución que dona al puerto de Talcahuano de una erótica callejera mientras los niños juegan y las madres cocinan. Además de ser una radiografía poética del puerto y la caleta, estas producciones culturales cumplen funciones específicas en sus comunidades, como lo es la declamación en velorios de pescadores de la caleta de Coliumo en el caso de Paz Lyllian Novoa Cid, y el rescate local de la bohemia porteña y las dinámicas específicas de la transacción de bienes carnales en el barrio rojo de Talcahuano en el caso de Alejandra Ziebrecht. Este proyecto de investigación busca ser un aporte a los estudios literarios contemporáneos de poesía chilena, así como a los estudios sociales del mar.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Territorio e hidrografía chilena colonial: Ercilla y el Biobío

En agosto del año 2023 la dirección nacional de fronteras y límites del estado (DIFROL) junto al servicio hidrográfico y oceanográfico de la armada, publicaron el mapa más actual de los espacios marítimos que rodean al Chile continental e insular, y que se encuentran bajo la jurisdicción chilena. Aquellos espacios consideran tanto el volumen oceánico como el subsuelo y el espacio aéreo (DIFROL, “Espacios Marítimos”).

La superficie marina chilena alcanza los 3 millones de kilómetros cuadrados, esto sin considerar otros cuerpos de agua como cuencas de ríos, lagos, lagunas, humedales y napas subterráneas. Una cifra que supera considerablemente los 800 kilómetros cuadrados de superficie continental e insular que bordea este manto oceánico.

Ahora bien, si tomáramos la rugosa línea de costa chilena como un hilo entregado a sus curvaturas posibles, y lo estiráramos, alcanzaría no menos de 83 mil kilómetros lineales (Ballester et. all. 2023, 12). Casi 20 veces más que su longitud usualmente citada de 4.300 kilómetros. Aquella línea termina siendo, tal como la percepción popular del territorio nombrado como una “larga y angosta faja de tierra”, una ficción. Del desierto a los fiordos de Aysén y Magallanes, en acantilados y anchas playas de arena, entre rocosas penínsulas y planicies humedecidas, el mar se repliega dejando al descubierto el fértil y vivo suelo marino, o se extiende montando la tierra, difuminando huella humana y no humana por igual. No hay línea posible. ¿Por qué la percepción fisionómica chilena considera únicamente su dimensión terrestre? ¿quién nos robó el mar?

El canto primero de la Araucana sintetiza una cuestión territorial de organización colonial que ya había sido puesta en cuestión por Pedro de Valdivia y su acompañante Jerónimo de Vivar durante la primera mitad del siglo XVI, en su expedición hasta el valle del Aconcagua. Pero incluso antes, es Diego de Almagro quien, desatendiendo la aleatoria división de Carlos V. que consideraba franjas horizontales de expedición, decide continuar por el camino del Inca desde Cuzco a la actual Copiapó, considerando la cordillera de los Andes como bioindicador de un límite territorial. De esto ya dio cuenta la historiadora Emma Zelmira de Ramón en “Ercilla construyendo la geografía de un país” (2010), quien sostiene que aquella imagen ercillana sobre Chile “de gran longura” (Ercilla, 129), hasta el momento de publicación de los tres cantos era, más bien, una hipótesis:

no fue sino hasta la invasión de La Araucanía por parte del ejército chileno a fines del siglo XIX y la colonización de las tierras australes ocurrida desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX, cuando puede decirse que la hipótesis de Ercilla vino a concretarse. Antes de aquello, durante los años coloniales, nuestro territorio no pasó de estar constituido por dos o tres regiones en las que se asentaron los colonizadores, hibridándose éstos con la población local y con la población africana importada como mano de obra para las labores del campo y de la ciudad (25).

La imagen fisionómica de un Chile largo y angosto, aunque augurada por Ercilla, se solidifica con la conformación de los estados naciones modernos. Aun así, Emma de Ramón no considera la dimensión hídrica del territorio chileno en su conformación colonial. Señala únicamente las breves expediciones al estrecho de magallanes contemporáneas a la publicación de la Araucana en el siglo XVI. Cabe preguntarnos por el lugar que tienen los cuerpos de agua en la construcción colonial del actual llamado Chile. Una presunta respuesta

a este problema podría acercarnos al borramiento del maritorio chileno de su imagen, restrictamente terrestre. Podríamos hablar del trauma marino del viaje colonial, del escorbuto, el mar como canal de comunicación transatlántico, el exterminio de los pueblos canoteros, o las restricciones de navegación en rutas comerciales, por nombrar sólo algunas. No es la misión de esta investigación abordar de lleno estos asuntos, pero considero pertinente acercarnos al menos a la región que nos convoca. Alonso de Ercilla, al momento de cantar la progresiva ocupación de las tropas al mando de Pedro de Valdivia, va armando una ruta de cuencas hidrográficas que georeferencian los avances del conquistador. Pasando por el río Itata, el Andalién, y terminando con el río Nibequetén (actualmente conocido como río Laja) y el Biobío:

De allí llegó al famoso Biobío
el cual divide a Penco del Estado,
que del Nibequetén, copioso río,
y de otros viene al mar acompañado;
de donde con presteza y nuevo brío,
en orden buena y escuadrón formado
pasó de Andalicán la áspera sierra,
pisando la araucana y fértil tierra
(Ercilla, 144, las cursivas son mías).

El río es presentado como una división de norte a sur, en el sentido de la expedición de Valdivia, que demarca el límite, hasta el momento, con la tierra araucana. La herencia de una geopolítica de los cuerpos de agua (una *geo-hidro-política*), en tanto se observan como traspies en el avance de un proyecto de ocupación, es posible de rastrear hasta nuestros días.

En un reportaje escrito por Esteban Flores Haltenhoff, ingeniero y divulgador científico, y publicado por el diario digital *El Resumen*, se da cuenta de la fragmentación del sentido de pertenencia de las comunidades locales con sus contiguos sistemas hídricos:

La división administrativa del territorio hace que un mismo río, laguna o humedal, cambien de nombre al cambiar de comuna o región, generando que la población pierda la percepción de "unidad de estos ecosistemas húmedos" (Flores, "El vital pero olvidado sistema de humedales Paicaví, Vasco da Gama, Rocuant Andalién: La urgencia de la memoria para proteger este sistema hídrico").

Un mismo sistema hídrico, en este caso los humedales referidos en el reportaje, tiene 5 formas administrativas diferentes de ser nombrados, difuminando su relación y funcionamiento biosférico conjunto. Hace 6000 años, comenta el científico, el río Biobío corría colosalmente hacia la costa, teniendo cuatro brazos enormes de desembocadura de los cuales sólo mantiene en superficie el que actualmente llega al golfo de Arauco. Pero el río continúa irrigando los cuerpos de agua de los humedales que forman parte del paleocauce, o cauce abandonado, del brazo que desembocaba en la bahía de Concepción, donde actualmente se encuentran las localidades de Talcahuano y Penco. Las ciencias de la tierra han aportado de gran manera en la educación ambiental, y en la lucha por la defensa medioambiental. Me pregunto, ¿cómo las producciones culturales de la región del Biobío han dado cuenta de esta representación tanto terrestre como hídrica?

En el año 2015 la asociación de grabadores del Biobío desarrolló el proyecto "Nuevas cartas portulanas", que consistió en una reinterpretación visual de la bahía de Concepción, de la mano de aquellos libros medievales de oficios cartográficos. Tomemos como ejemplo el grabado del artista tomecino Américo Caamaño (Fig. 1). En esta xilografía a cuatro colores

se rotula la ciudad de Tomé, en compañía de un maniquí cubierto por telas que se desbordan al mar, escondiéndose levemente bajo el continente. La rosa de los vientos está sutilmente inclinada hacia la derecha en relación con su posición estricta de cruz que solemos encontrar en enciclopedias y mapas satelizados. La reunión de significantes es un claro guiño al trabajo industrial de las fábricas textiles de Tomé. El uso del color propone cuatro correspondencias con sus respectivos elementos o figuras gráficas: naranja/continente, celeste/mar, negro/Tomé-vitrinas-telas, y blanco/rosas de los viento-maniquí.



Fig. 1. Américo Caamaño, *De Tomé al mundo*. Ilus. En *Nuevas cartas portulanas*, 16.

En la representación de Caamaño no se observan guiños a otros cuerpos hídricos además del oceánico, pero entendemos el gesto como una forma de relevar a Tomé y su oficio industrial

por sobre, incluso, otras ciudades, puertos y caletas que desaparecen rotulados del mapa (Penco, Talcahuano, Tumbes, Chome). La única porción de tierra imantada por su situación altera respecto al continente es, por supuesto, la Isla Quiriquina, que desde el 11 de septiembre de 1973 hasta la actualidad se encuentra en posesión de la armada. Américo Caamaño nos presenta una isla liberada por la continuidad del naranjo, y devuelta en contacto con el continente.

Dentro de las producciones culturales de la región del Biobío, *Nuevas cartas portulanas* representa una aportación a la construcción de representaciones visuales y plásticas de la región del Biobío. *De Tomé al mundo* es sólo uno de los 28 grabados que 14 artistas visuales trabajaron para esta publicación. Me pregunto, ¿cómo se han dado tales aportaciones desde la poesía escrita en Concepción y la región del Biobío? ¿qué se ha dicho sobre la representación del territorio y el maritorio en estas escrituras poéticas?

1.2 Poesía en Concepción y la región del Biobío.

Los esfuerzos más significativos que han intentado dar cuenta de un estado de la poesía en Concepción y la región del Biobío han sido fundamentalmente tres: *Treinta años de poesía en Concepción* (1965) de Jaime Giordano y Luis A. Faúndez, que incluye a 23 poetas y cuenta con dos ensayos preliminares de Giordano y el poeta Gonzalo Rojas; *Las plumas del colibrí* (1989) de la profesora María Nieves Alonso, los profesores Mario Rodríguez y Gilberto Triviños, y el poeta Juan Carlos Mestre, que es hasta la fecha el estudio más contundente de la poesía escrita en Concepción; y *Poesía en Concepción y la región del Biobío* (2011), una actualización del trabajo anteriormente nombrado del profesor y poeta Jaime Giordano. Este

último ya no propone una antología poética, a diferencia de los dos trabajos nombrados anteriormente, sino más bien una revisión historiográfica que parte desde Ercilla hasta los y las poetas del siglo XXI. A continuación, desglosaré las principales aportaciones de cada trabajo. Así mismo, presentaré los dos problemas principales que aparecen, como veremos, transversalmente en estas tres obras.

La primera de ellas corresponde a *Treinta años de poesía en Concepción* (1965) de Jaime Giordano y Luis A. Faúndez, una antología que busca dar cuenta de un panorama poético en Concepción, antes y después del terremoto del 39. Ambos autores se refieren a una “generación” anterior al terremoto, de la cuál antologan sólo a dos poetas. Luego de ello, dividen la antología en seis partes: “La mandrágora en provincia”, con Teófilo Cid, Aldo Torres y Gonzalo Rojas; un apartado de “poetas de tendencia católica”, quienes por lo demás no evidencian en sus poemas un motivo necesariamente religioso; una “promoción del sesenta”, en donde se incluyen ambos antologadores junto a Ramón Riquelme, Jaime Concha y Berta Quiero (quien ha destacado más bien por su trabajo como directora y actriz, y de la cual tenemos muy poca información sobre su trayectoria poética más allá de esta antología); dos poetas rotulados como “Actual poesía universitaria”, Jaime Quezada y Sofía Cáceres; un apéndice de “Poesía en Tomé” que incluye a los poetas Alfonso Mora, Tito Jara y Alejandro Chávez; y por último, un último apéndice de estudiantes ganadores del premio del Centro de Estudiantes de la Escuela de Educación para poetas de la zona. Además, Este trabajo antológico cuenta con dos presentaciones preliminares realizadas por Jaime Giordano y Gonzalo Rojas, las cuales pasaremos a revisar a continuación.

La presentación ensayística de Jaime Giordano describe la entrada a la ciudad de la siguiente manera:

El santiaguino que viene a Concepción termina por dejarse atrapar por el monstruo de la humedad y el monstruo de la sombra. Sobreviene el desencanto, la pérdida de energías, la vacilación de las más sólidas decisiones, la abulia junto a una taza de café o una botella de vino. Concepción ha sido hasta ahora una ciudad de paso (169).

Su descripción es manifiestamente negativa respecto del ánimo de la ciudad: Concepción es un monstruo que empuja a la abulia. Al afirmar que se trata de una “ciudad de paso” desestima toda posibilidad de habitar la ciudad, de descubrirla, de señalar siquiera un rincón digno de ser visitado, retratado o, incluso, escrito. Es posible detectar igualmente una posición centralista al ser el “santiaguino”, y no otro, el que juzga la ciudad. Continúa su descripción de “ciudad enferma”:

El único ruido en las calles es una compacta amalgama de música “popular” y motores. Cada casa tiene una monstruosa radio vociferante que apaga el pensamiento y vulgariza el sueño. Los lugares de recreo para el público están concentrados en lugares infectos (171).

Estas apreciaciones se enmarcan en lo que Giordano llama “el fin de la ciudad”, que se da luego del terremoto de 1939. Desde allí todo es decadencia, hasta la aparición de la “generación del 50”, de la cual se nombran a Teófilo Cid, Aldo Torres y Gonzalo Rojas. Todos estos poetas, cabe mencionar, son provenientes de otras provincias del sur de Chile. A partir de ahí establece una historiografía telúrica en torno a la destrucción y el resurgimiento:

Después del terremoto del 60 ha surgido una nueva comunidad de poetas unidos por una diferente concepción del realismo [...] la búsqueda de una honda identidad y una

concreta síntesis. Con los anteriores hay también una clara separación respecto de su formación, además del factor edad (174).

La segunda presentación liminar de *Treinta años de poesía en Concepción* corresponde al ensayo “La palabra” del poeta Gonzalo Rojas. En forma de epístola, el poeta se dirige a la población provinciana para dar testimonio de su propio recorrido vital en las palabras y en la poesía. A diferencia de Giordano, Rojas revela un despertar provinciano de la subjetividad. Ya no es el santiaguino construyendo a Concepción en monotonía y angustia, es un provinciano descubriéndose provinciano, negando la necesidad de un centro neurálgico de dependencias intelectuales y económicas:

Me voy a Iquique en el Fresia. Es mi segundo viaje al norte, siempre al norte, sin oler apenas Santiago, capital de no sé qué; me voy en el Fresia, de la sudamericana de Vapores. Y empiezo a ver otro mundo desde mi litera. Al llegar al viejo puerto nortino, descubro que soy pobre, que hay injusticia y hambre [...] vuelvo al sur y no piso ni de lejos este baile de Santiago, porque como sabemos el mar nos pasa por Valparaíso (178).

La importancia del paisaje en la formación de una subjetividad provinciana y pobre presente en el texto de Rojas es indudable. Va citando la cordillera, los bosques, las piedras, la nieve, una formación de espacios y lugares que sobrevienen igualmente en su primer poemario *La miseria del hombre* (1948), publicado precisamente en el nombrado Valparaíso.

De alguna forma, esta trayectoria de formación escritural complejiza el panorama poético entregado anteriormente por Jaime Giordano, quien insiste en los acontecimientos telúricos que definen, según él, este ánimo tedioso de Concepción. Rojas, responde: “Cambiar, cambiar el mundo. No le dejemos toda la iniciativa a los terremotos. En Chile, por lo menos” (180).

Otra contribución de Gonzalo Rojas consiste en evidenciar la fertilidad del ecosistema literario, que no consiste sólo en los poetas, sino en los diálogos, encuentros universitarios, talleres, revistas, etc. Devuelve a la literatura su dimensión política: “mucho antes de ser un fenómeno estético, es un instrumento de construcción de nuestra América” (182).

El lebuense termina declarando un *Ars poetica*, que consiste en una poética de la circunstancia, completamente inscrita en la espacialidad sensible de los materiales vivos: el carbón, el mar, la bahía, Arauco. Declara: “Tocar la realidad y sobretrascenderla” (182).

En suma, Rojas no sólo propone un lente de lectura para su propia obra u otras, sino que da cuenta de una forma de entrar a la poesía en Chile, explorarla desde la afectación que supone tomar las palabras y devolverlas en un sentido estético, que es también político.

Existe una gran distancia entre los textos de presentación de Giordano y Rojas: el primero evidentemente historiográfico, negativo en su visión de Concepción; el segundo, biográfico, posicionado en una formación escritural y territorializante de la poesía. El segundo abre posibilidades de lectura, el primero, las cierra.

Por otro lado, la antología *Treinta años de poesía en Concepción* no deja en evidencia el criterio de selección de los y las poetas que la integran. Sí deja entrever que los textos seleccionados dan cuenta de una motivación por escribir sobre y desde la ciudad. Pero quizás, y por tratarse de un repertorio estrecho de poetas, los poemas dejan al desnudo una intención más bien conveniente a los antologadores y su propuesta de lectura de una “Concepción poética”.

Tuvieron que pasar más de veinte años para que se publicara, lo que es hasta la fecha, la antología y el trabajo ensayístico más extenso de poesía de la región. Se trata de una revisión

crítica y reposada tanto de la poesía escrita en Concepción, como de su inscripción en el panorama lírico nacional. Se trata de *Las plumas del colibrí* (1989), que se propone revisar críticamente la poesía penquista, así como dar cuenta de un panorama poético de los últimos 15 años, esto es, desde 1975 hasta la fecha de su publicación.

Este trabajo examina y renueva lo sostenido por la crítica en los años 60. Quisiera relevar, sobre lo anterior, los tres puntos que me parecen más contundentes: Los autores sacuden el discurso centralista de Jaime Giordano desde varios frentes, pero quisiera relevar los tres que me parecen más importantes: primero, retomando las palabras de Jaime Concha escritas en *La poesía chilena actual (1960-1984)* y *la crítica* (1988), los autores de la antología postulan que “la nueva poesía chilena se inicia más allá de Santiago, en Valdivia y en Concepción gracias a los lazos -redes dirán otros- que Trilce y Arúspice desenvuelven en el país” (12). En segundo lugar, dan cuenta que aquella imagen negativa y monstruosa relevada por Giordano, y que por lo demás es verificable en ciertos escritos de la antología de los 60’s, obedece más bien a una representación tradicionalmente dominante “sobre la provincia chilena que la visualizan como ámbito residual, habitado por un desecho humano incapaz de romper la dependencia perversa que lo liga al centro del poder político, económico y cultural” (13). Y finalmente, luego de haber vivido la represión política y cultural de la dictadura chilena, sostienen una lúcida posición crítica sobre el referido prólogo de Jaime Giordano:

Se trata de una conciencia incapaz, en ese momento, de abrirse a las condiciones concretas de la historia y percibir que la verdadera naturaleza de las fuerzas que devastan la realidad. La crisis de 1973 constituirá la evidencia dramática y violenta para estas capas progresistas de la intelectualidad chilena que las formas represoras no son demonios telúricos ni oráculos perversos, sino ideologías autoritarias que se

autolegitiman mediante concretos referentes históricos: Doctrina de Seguridad Nacional, rechazo de ideologías foráneas, libre mercadismo, etc. (18)

La verdadera crisis sísmica, que marcó un cambio en la estética y la política de las artes plásticas, literarias, escénicas, y en general toda práctica cultural en Chile, fue esa transacción ética que permitía la convivencia de la supresión de libertad humana (en sus variadas formas de persecución, tortura, exilio, secuestro, y, por supuesto, asesinatos y desapariciones), y la promoción de libertad mercantil, puesta en marcha durante la dictadura militar en Chile.

Por otro lado, las aportaciones de *Las plumas del colibrí* exceden por mucho la propuesta de un repertorio de poetas regionales. De manera preliminar, se incorpora un estudio crítico en dos partes tituladas “la diáspora” y “el regreso”, respectivamente. Esta última está firmada específicamente por uno de los compiladores: Gilberto Triviños.

En la primera parte, se releva el vigor de la poesía penquista en tanto es un territorio que no sólo presenta una producción poética abundante, sino también ha llevado a cabo encuentros de gran relevancia para el ecosistema lírico nacional. Así también, no se postula una autonomía, sino una excepcionalidad. No puede existir sin “el marco de la poesía chilena” (12). Además, se da cuenta de un eje central, o un posible sentido de la poesía en Concepción hasta 1973, que es la “percepción decididamente negativa del espacio penquista” (18) nombrando varios arquetipos, siendo uno de ellos el burdel.

Pongo en relieve el enfoque territorializador de esta crítica, que ve a la poesía como una producción dentro de un circuito de producciones culturales: “una práctica literaria, una forma de producción discursiva, se instala en un espacio histórico preciso donde juegan un rol importante la situación de clase del escritor y consecuente ideología que la legitima” (23).

En esta misma línea, citando a Javier Campos (1987) respecto de la poesía escrita después del golpe de estado de 1973: “el eslabón del 11 de septiembre no sólo terminó su proceso agónico (...) y le exigió a la poesía la necesidad imperiosa de superar su fragmentación personal anterior por una universalidad más compartida” (qtd. En Alonso, María Nieves y Juan Carlos Mestre et al. 29).

Otro gran aporte de este trabajo crítico es que en la caracterización de la poesía post 75, se mencione el uso de la palabra como una forma de cancelar la censura, y mostrar el horror y el miedo a través de una proyección sensible hacia el cuerpo del territorio:

los poetas sienten ahora que la violencia y la muerte han sido tan extremas que no solo han desintegrado la sociedad sino la misma materialidad que antes había logrado permanecer intacta. Las playas, los pastos, los desiertos, los caminos, los cielos de Chile están también llagados, quemados, arrasados, enfermos y congelados de miedo (50).

En la segunda parte, Gilberto Triviños puntualiza ciertas instancias formales que representan “el primer intento significativo de restablecer en la “ciudad húmeda” la continuidad de la poesía interrumpida por el silencio, el miedo y la diáspora” (56). Tales instancias son: las revistas *Envés*, *Vértice*, *Posdata* y *Etcétera*.

A continuación, el profesor Triviños da a conocer una larga lista de autorías que se mantuvieron publicando en la diversidad de revistas señaladas anteriormente, sumándose *Lar* y *Punto próximo*. Sobre esto, el crítico rescata la diversidad de voces en tanto género, edad, territorio y número de publicaciones (publicaban tanto a autores consagrados como emergentes). Concuera con el poeta Juan Pablo Riveros en torno a un posible “floreamiento cultural” en la segunda mitad de los años 80’s (60). Desde aquí, Triviños señala, quizás la directriz más importante de este trabajo antológico y crítico de los años 80:

no es pertinente [...] postular la existencia de una poesía de Concepción con rasgos específicos que la diferencien [...] el estudio de las revistas de esta ciudad evidencia precisamente la inconveniencia de regionalizar la poesía chilena ahí donde las diferencias geográficas no son distintivas ni relevantes. Por ello la formulación del título: Poesía en Concepción, esto es, antología de un espacio poético, no geográfico (62).

Puntualizando sobre este espacio poético, Triviños pasa a revisar las obras de Carlos Decap, Thomas Harris, Omar Lara, entre otros. Excluye completamente a obras escritas por mujeres. Sólo da cuenta de una mayor presencia de mujeres publicando en los años 80. Y es precisamente este uno de los problemas transversales de los trabajos críticos, antológicos e historiográficos de este apartado. En *Treinta años de poesía en Concepción*, Giordano se refiere únicamente a la joven Sofía Cáceres, poeta de la que se sabe muy poco. Es urgente decir que no puede establecerse un panorama lírico nacional ni local, si no se consideran y estudian obras poéticas escritas por mujeres y disidencias sexo-genéricas.

Finalmente, me referiré a *Poesía en Concepción y la región del Biobío* (2011) de Jaime Giordano. En este catálogo ensayístico, el autor se propone examinar “un universo poético que se inicia con los orígenes pencopolitanos y que concluye en el año 2000” (7) así como establecer “un método para caracterizar y deslindar las diversas promociones poéticas ancladas al territorio conformado por Arauco, Ñuble y Bío Bío” (9). Giordano, completamente consciente de su postura negativa el año 1965 respecto de la ciudad de Concepción, parte admitiendo que son muchos los y las poetas que, llegando de otras provincias, se quedan; o muchos otros que nunca se van. Esto actualiza su antiguo discurso sobre la capital del Biobío como una ciudad de paso.

Por otro lado, otra distancia respecto de sus postulados anteriores tiene que ver con la acentuación territorial: ya en las primeras páginas liga una genealogía poética con la fundación de Concepción en 1764 luego de trasladarse desde la actual ciudad de Penco, formando el “connubio Concepción-Talcahuano” (12). Así, Giordano parte esta historiografía de la lírica del Biobío con Alonso de Ercilla en *La Araucana* (1586-89) y con Fernando Álvarez de Toledo en *Purén indómito* (1603). Luego pasa revisión de las obras de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán y Juan Ignacio Molina, ambos de educación jesuita en la Universidad Pencopolitana en la antigua Concepción.

Pero ya alejado de los siglos coloniales, Giordano cita a Domingo Arteaga Alemparte (Concepción 1835-1880) y su libro de odas *Al amor, al dolor* (1880), “lo primero que sabemos de la poesía penquista en el siglo XIX” (17). Nombra también a los poetas Domingo Contreras Gómez (Los Ángeles 1876-1848); la prematura Laura Bustos (San Carlos 1884-1897); Luis Felipe Contardo (1880-1921); Ernesto Guzmán (Bulnes 1877-1960), quien plasmó sus versos a la entrada del Cementerio General de Concepción; Joselín Robles (Chillán, 1894-1970), exponente del modernismo junto a Verdugo Cavada y, por último, Samuel Lillo (1870-1957) poeta naturalista-modernista. Posteriormente nombra a grupos de poetas aglutinados en revistas como *Dinamo* en los años 20; y grupos como *Mandrágora* “en provincias”, a fines de los años 30, y el “Grupo libre de arte” en la década del 50.

En el ambiente penquista, luego del “primer grupo juvenil que alcanza repercusión nacional” a finales de los 60, *Arúspice*, a finales de los años 80 se forma *Posdata* con *Decap*, *Cociña* y *Harris* a la cabeza; y en paralelo la serie *Cuadernos de movilización literaria* con Marcos Cabal y Carlos Meissner.

Durante los años 80's destaca la revista Extremos dirigida por Juan Pablo Riveros y Jaime Giordano, la revista LAR dirigida por Omar Lara, y Cuadernos del sur dirigida por Lara y Riveros. De las tertulias tobecinas se destacan los poetas Matías Cardal, Egor Mardones y Darwin Rodríguez. También destaca el poeta Alfonso Mora. En Talcahuano, destacan Humberto Estay, Norma Sierpe (oriunda de Temuco), Luis Osses Guíñez. Durante los años 90's se suma la voz de Damsi Figueroa, y de Patricio Espinoza Henríquez.

Como es usual, la lírica escrita por mujeres se considera un subgrupo dentro del gran grupo de la Literatura, más aún, de la historiografía literaria. Así lo demuestra Giordano, quien también resume en un párrafo una serie de nombres bajo el pretexto de que “la presencia femenina en Concepción [...] ha aumentado en volumen e importancia” (27), sin embargo no se detiene en ninguna de ellas hasta no llegar al apartado “propuesta teórica”, donde analiza un poema de Miriam Díaz-Diocaretz, que pasaré a comentar a continuación.

El autor se detiene a proponer la existencia de un “espacio de refugio” en la “poesía femenina”, que es el cuerpo en el espacio privado. Tal propuesta se ejemplifica con el poema “Vigilia con los ojos cerrados” de la neerlandesa-chilena nombrada anteriormente, Miriam Díaz-Diocaretz. En un tono lésbico, se poetiza el encuentro erótico en enfrentamiento a la hegemonía pragmática de la historia, las “escuadras armadas” y los “fríos números”. En este acontecer amoroso se desborda la intimidad, enfrentando, más que refugiando, el cuerpo a un mundo oficializado por los discursos heterosexuales monumentales: la historia y la geografía. Nada de esto es señalado por Giordano quien, además, utiliza la categoría de “poesía femenina” sin dar cuenta de si estas poéticas tienen en común algo más que ser escrita por mujeres.

De la revisión de estos tres trabajos críticos, antológicos e historiográficos, quisiera dar cuenta de dos problemas principales:

1. El hiato en el estudio de poesía escrita por mujeres es evidente. No sólo es prescindido desde el ejercicio crítico, sino también desde el criterio de selección de estos antologadores: en *Treinta años de poesía en Concepción* (1965) sólo tres entre más de veinte poetas son mujeres; en *Las plumas del colibrí* (1989), siendo la obra crítica más extensa, se prescinde completamente del estudio de poesía escrita por mujeres, aunque se nombra un aumento de autoras publicando en los años 80, como fue mencionado; y finalmente, en *Poesía en Concepción y la región del Biobío*, las poetas quedan reducidas a un párrafo apretado de nombres, incluso mal escritos.
2. La ausencia de la dimensión marina o hídrica presente en las obras antologadas y en la poesía escrita en Concepción y la región del Biobío. La primera revisión crítica de Giordano y Faúndez se funda no sólo en una referencia capitalina, sino también en una poesía de valle. Los dos poetas antologados como poesía anterior al terremoto del 39, María Rosa González y Arturo Troncoso tienen al mar como motivo principal. Muchos de los poetas antologados recurren a imágenes hídricas (“Volverás a la isla con tu esposa muerta / pescador del sur”, versos de Faúndez; o “si van navegando / hacia una isla blanca”, versos de Berta Quiero; “el agua corre / perforando la tranquilidad de las piedras”, versos de Jaime Quezada; “te ocultas en el agua / pasajero del tiempo” versos de Sofía Cáceres; “Muellemente, recostado en el agua / sueña el barco”, versos de Alfonso Mora; “apenas el íntimo consuelo / de encontrar al hermano junto al mar / el viejo mar amigo”, versos de Tito Jara; rescatando algunos

de ellos) El mismo Luis A. Faúndez tiene un poema dedicado a los pescadores del sur. ¿Cómo pudo pasar inadvertido esto a los ojos críticos de los antologadores?

En *Las plumas del colibrí* tampoco encontramos señalamiento alguno sobre la dimensión hídrica de las poéticas del territorio. Cabe mencionar que es únicamente Jaime Giordano en su trabajo publicado el 2011, que rescata a los ríos, los puentes y las zonas fluviales del puerto como un cronotopo recurrente, en tanto “parajes que son creadores de temples de ánimo” (59), mas no profundiza en ello ni puntualiza su forma de aparición y función en las distintas poéticas y autorías revisadas.

Me detendré brevemente en este segundo problema, ya que existe un trabajo antológico de poesía que no sólo ha buscado manifestar la importancia de los cuerpos de agua (específicamente el mar), sino también revelar la recurrencia de las imágenes marítimas en la poesía chilena.

1.3 Matías Cardal: Poesía Chilena del mar

Como hemos revisado en los apartados anteriores, tanto desde una percepción geográfica, político-administrativa, así como también desde los mismos estudios literarios, se considera la construcción territorial casi exclusivamente en su dimensión terrestre. Y es que la misma palabra encierra una trampa: territorio proviene de los lexemas latinos *terra*, que se traduce como “tierra”, y *torium*, sufijo que refiere a “donde se realiza o se efectúa”. Podríamos decir que territorio es el lugar donde se realiza la tierra o, en su concepción moderna, donde la tierra es poseída. Es así como llega la pregunta ¿qué lugar ocupa el agua en nuestra idea de “territorio” cuando analizamos textos literarios? ¿Cómo se ve el agua en la poesía chilena?

En el año 1982 se publica, en su única edición hasta la fecha, la antología *Poesía chilena del mar*, realizada por el escritor, crítico y dramaturgo Matías Cardal, el mismo quien años más tarde publicaría el *Diccionario de autores de la región del Biobío* (1997). Sin duda es un escritor que merece el reconocimiento en su oficio de antologador. No me detendré en la segunda publicación señalada, que merece de por sí una revisión exhaustiva tanto en su criterio de selección como de investigación. Pero sí me dedicaré a escudriñar este esfuerzo crítico y poético de recoger lo que la lírica ha hecho, a ojos de Cardal, por y desde el mar.

La antología *Poesía chilena del mar* posee un trabajo liminar introductorio en 5 partes, y en su cuerpo reúne a 66 nombres, comenzando en la colonia con Ercilla y Pedro de Oña, saltándose varios siglos hasta el XIX con Sanfuentes, Blest Gana, entre otros; atravesando a vuelo de pájaro el siglo XX desde Prado, Mistral, Huidobro, de Rokha, Monvel, pasando por Anguita, Parra, la poeta penquista Dolores Pincheira, el poeta tomesino Alfonso Mora, finalizando con los y las poetas más jóvenes -que a la fecha de publicación bordeaban los 40 años-, Federico Tatter, Isabel Velasco y María Barguetto (poeta de la ciudad de Punta Arenas comúnmente antologada, pero que hasta la fecha no cuenta con publicaciones individuales). Como bien reconoce Matías Cardal en sus palabras liminares, muchos y muchas poetas se quedan fuera de esta selección, y la misma es un variopinto de poetas ya canonizados, algunos de menor circulación, y otros que han tratado de manera aislada versos sobre el mar. Todo lo anterior se sustenta en el criterio base de selección que es incluir poemas que traten el tema marino, algunos acabadamente como la “Oda al mar” de Neruda; y otros donde el mar es un telón de fondo, como en “Rumor de Otoño” de Federico Tatter; algunos biográficos, como “Se canta al mar” de Parra, otros más barrocos como “Límite oceánico” de Anguita, y de raíz mística como “El amor junto al mar” de Ángel Cruchaga Santa María.

La introducción incluye las secciones “Un dualismo vital: tierra y mar”, “Acciones en los mares de Chile”, “El mar nuestro de cada día”, “El llamado del mar” y “Viaje poético a la verdad”. El primero de ellos es un análisis cosmogónico de las antinomias bíblicas de la tierra y el mar, y en un acto trascendente, como antesala de esta antología de poesía Matías Cardal, se pregunta: ¿de dónde surgió la vida? Me parece poco despreciable esta interrogante universal en un texto, parcial por supuesto, sobre el mar. Esta pregunta, en su contexto de enunciación, realiza al menos dos movimientos: por un lado, una conexión ecocrítica entre la mar y la poesía, reconociendo a la primera como espacio de origen, de inicio, que posibilitó la vida en la tierra; y por otro lado, dota a las producciones culturales poéticas como portadoras de una posible revelación, de una cuota de verdad universal, lo que más tarde Humberto Maturana propondría en *Utopía y Ciencia ficción* (1990), esto es, que el discurso poético es materia de revelación utópica, en tanto nos remite a un espacio anterior que revela un origen común no individualizado.

Luego, dándole continuidad a la pregunta recoge respuestas posibles a través de la filosofía, recatando principalmente a los presocráticos, señalando que “el mar siempre fue una realidad desconocida” y que “al principio, había en el hombre una conciencia terrestre y no marítima” (15). Fuera de lo absolutista que resulta este postulado, dado que en el actual territorio chileno cohabitaban pueblos marinos y canoteros en todas sus latitudes, entendemos que los asentamientos humanos más primitivos son terrestres: “la tierra sentida bajo los pies produce la sensación de seguridad. El mar suscita inseguridad, aventura, riesgo” (15). Esto es trazable desde las epopeyas homéricas (Ulises, el regreso del héroe y sus avatares) hasta los mitos de tradición oral chilota (el Caleuche, barco fantasma que acecha las costas y embruja a quien

lo mire). Toda esta tradición de pensamiento filosófico, literario o mítico es bajada ecocrítica y diacrónicamente al tiempo histórico presente:

No olvidemos que los dos tercios del globo corresponden a las aguas. Aquella se convierte, lentamente, y por la densidad poblacional y la falta de cuidados de sus recursos ecológicos en una realidad que se agota y empobrece rápidamente, mientras que éste se proyecta como una realidad de inagotables posibilidades económicas (16)

A través de esta lectura, Matías Cardal advierte sobre el sentido de urgencia de este trabajo, no sólo para mostrar una panorámica poética sobre la literatura del mar, sino para poner en valor los sentidos posibles que el mar y, en primera instancia, los recursos hídricos significan para la vida de la especie humana en a la tierra.

En el segundo apartado llamado “Acciones en los mares de Chile”, el autor traza un catálogo de batallas, invasiones, asentamientos y exploraciones en el escenario marítimo nacional. Cardal retoma las obras de Benjamín Subcaseaux “Chile o una loca geografía” y “Tierra de Océano” para dar cuenta de las relaciones históricas de los pueblos prehispánicos con el mar. Rescata la elaboración de utensilios de pesca y por sobre todo los transportes de agua que permitieron el desplazamiento en mares, ríos y fiordos. En este sentido, Cardal está proponiendo una bitácora de navegaciones desde los pueblos indígenas, la llegada de los colonizadores, los viajes de exploración con fines comerciales y científicos, y la creación de lo que sería la armada marina chilena. Existe un evidente énfasis naviero en este apartado, que deja al pendiente varias formas de habitabilidad marina como lo son la conformación de grupos familiares, la división del trabajo, el trabajo con biomateriales, la crianza, oficios, necesidades modernas en el puerto y la caleta a partir del comercio, consecuencias de la ocupación de la armada, etc., que quedan pendientes para una futura revisión.

En el tercer apartado, llamado “El mar nuestro de cada día”, Cardal amplía la noción de Patria no sólo a la tierra, sino también a lo que llama agua territorial (27). No ocupa el concepto, pero se está refiriendo a lo que conocemos como “maritorio”, es decir, aquel espacio marítimo de suelo costa y superficie donde el estado ejerce soberanía. Así, la idea de Chile como una “larga y angosta faja de tierra” dejaría al descubierto su insuficiencia.

Respecto de la soberanía en el mar, el autor comenta que en la colonia se consideraban tres millas desde la línea de costa al interior, ya que era el alcance aproximado de un cañón de barco (27). Luego, a mediados del siglo XX, Chile triplica su territorio nacional al fijarse la zona económica exclusiva de 200 millas marítimas (28). Aun así, la sociedad chilena no se caracteriza por ser navegante a menos que, por supuesto, se posean los recursos para costear un navío de pequeña o mediana escala, o se trabaje en el mar en pescas industriales o artesanales. Esta última recién el año 2014 logró que las primeras 5 millas marítimas sean exclusivas de pesca artesanal, y la primera para uso exclusivo de embarcaciones de menos de 12 esloras, según la reglamentación de pesca vigente. Sobre el trabajo en el mar, el autor comenta:

La pesca es una actividad ruda y se desenvuelve, por lo general, en condiciones precarias. Las jornadas son largas, empiezan al alba y terminan, a veces, al anochecer (29)

En consonancia con lo anterior, dos años después el mismo Cardal publica *Caleta bagres* (1984), obra dramática en tres actos, donde cada uno de ellos está asociado a un momento

solar del día: alba, tarde y noche. Rescato este trabajo como una forma de vinculación desde la dramaturgia, con la realidad de la familia pescadora artesanal.

En el penúltimo apartado, titulado “El llamado del mar”, Cardal pasa revista de aquellos que alguna vez sintieron “vocación por el mar”: el poeta ciego de Quíno, Alonso de Ercilla y Zúñiga, Pedro de Valdivia en sus cartas a Carlos V; en una época más contemporánea, Mariano Latorre y Salvador Reyes, así varios más que se incluyen en esta antología. Desliza así un corte y delimita el alcance de su estudio:

Hacer una interpretación de cómo ven nuestros poetas el mar de la patria o un simple recuento de cuánta verdad y nostalgia hay en sus versos, de la alegría, el pesimismo y la esperanza que trasuntan o refieren a la amplia simbología y al lenguaje popular y poético empleado, sería una larga tarea (33).

En el apartado final que lleva por título “Viaje poético a la verdad” se transparentan las motivaciones para realizar esta antología, que se posiciona como una forma de “afianzar la conciencia marítima de los chilenos” (37). Por otro lado, este texto se plantea como material didáctico para las escuelas, la formación de profesores, o quien esté interesado en el mar. Cabe mencionar que esta antología fue publicada gracias a fondos municipales otorgados por la comuna de Tomé y su alcalde designado, Víctor García García. En este apartado reconoce además otros trabajos referidos al mar realizados por Hugo Montes, Mario Ferrero y Manuel Montecinos de los cuales, hasta la fecha, sólo he podido dar con *El mar en la literatura chilena* (1958) de Montecinos. Para finalizar este apartado, me detendré brevemente en este último trabajo mencionado.

En la antología de Montecinos, alternando narrativa y poesía, encontramos a trece escritores: Baldomero Lillo, Manuel Magallanes Moure, Pedro Prado, Mariano Latorre, Manuel Rojas, Guillermo Labarca, Benjamín Subercaseaux, Juan Marín, Francisco Coloane, Augusto D'Halmar, Salvador Reyes, Oscar Castro y Pablo Neruda. Las breves palabras liminares que abren esta antología hacen alusión más bien a la geografía marítima evidente, y concluye que Chile es un “pueblo marítimo” (Montecinos 10), sin detenerse en cómo ese mar es abordado, y cómo nos aborda. Al tomar las palabras de Gabriela Mistral, quien postula que el litoral existe vagamente en nuestras fábulas, y que ha habido muchos marinos, pero pocos “contadores de mar” antes de D'Halmar, Reyes o Enríquez Délano (qtd. En Montecinos, 1958, 11), Montecinos no considera que tal postulado podría pensarse como un haito de lectura, una vaga búsqueda de lo que el mar ha significado en otros referentes literarios como epístolas, poemas, crónicas, biografías, o desde la tradición oral del territorio. El trabajo de Manuel Montecinos resulta estrecho para lo que un análisis del mar en la literatura chilena requiere, ya por su corpus sesgado, ya por su nula profundidad en el criterio de selección, terminó naufragado en viejos estantes de bibliotecas siendo, más que una muestra de lo que su título pretende, una antología muy personal.

A pesar de su gran aporte pedagógico y antológico, *Poesía Chilena del mar* (1982) de Matías Cardal, al igual que los trabajos del apartado anterior, adolece en su falta de representatividad ya que sólo considera a seis escritoras mujeres de entre más de sesenta autorías. Además, en su grueso trabajo liminar, Cardal se detiene sobre todo en la dimensión monumental y colonial del mar, dejando de lado otras formas de habitabilidad costeras o de bordemar. No establece relación alguna entre estas producciones poéticas y su relación con las comunidades emplazadas en tales lugares ecosistémicos.

1.4 Preguntas de investigación e hipótesis

En la presentación del dossier “Arqueologías Oceánicas costeras e insulares”, los antropólogos Benjamín Ballester y Ximena Navarro comentan que este particular foco en la historia monumental tanto de la tierra como el mar supone un error al momento de abordar el estudio de las sociedades que vivieron y viven en ecosistemas marinos o literales. Estas categorías resultan rígidas, ya que la real naturaleza de estos modos de vida es más diversa. No pueden ser entendidas estrictamente acuáticas sino, como sostienen los autores, “en su relación -positiva o negativa- con aquello que ocurre fuera del agua, pues aquello de igual manera marca e inscribe en parte su realidad social” (12).

Considerando las principales fisuras que se han destacado de los trabajos presentes en esta introducción, a saber:

1. Bajo o nulo análisis de poesía escrita por mujeres, así como su manguada aparición en los corpus de autorías de trabajos críticos y antológicos de Concepción y el Biobío;
2. Entendimiento restringido de la idea de “territorio” que, siendo Giordano la única excepción, no considera la dimensión hídrica o marítima como un tópico recurrente en la poesía escrita en Concepción y el Biobío, siendo que los mismos poemas antologados señalan imágenes afines;
3. La ausencia de la relación entre las comunidades humanas de bordemar y sus producciones culturales, en este caso, específicamente poéticas,

surgen las siguientes preguntas que movilizan la presente investigación:

1. ¿De qué manera las obras poéticas escritas por mujeres de la región del Biobío se vinculan con sus comunidades costeras?

2. ¿Todas se vinculan de la misma manera?
3. ¿Qué características escriturales y estilísticas poseen?

Para los fines de este trabajo, he seleccionado a dos poetas avecindadas en la costa de la región del Biobío: Paz Lyllian Novoa Cid (Tomé, 1934) y Alejandra Ziebrecht Quiñones (Concepción, 1959). Esto ya que ambas tienen en común la producción de escrituras poéticas que prestan especial interés en sus comunidades costeras. Queriendo aportar a los estudios críticos que se ha interesado en la poesía de bordemar, es que esta investigación se detiene precisamente en poéticas que han tratado formas de habitabilidad marina, dejando el estudio del tratamiento temático de otros sistemas hídricos para futuras investigaciones.

La hipótesis que moviliza esta investigación postula que una parte de las producciones poéticas de Paz Lyllian Novoa Cid y Alejandra Ziebrecht Quiñones, desde voces estilísticamente diferentes, se vinculan a las comunidades costeras a las que aluden mediante el tratamiento temático de parte de su población. Además, ambas poéticas dan cuenta de un borramiento del límite costero de bordemar, esto es, en la proyección de la vida humana en el mar, y viceversa, resultado en la rearticulación del *Oikos* de la familia pescadora en la primera, y la puesta en valor del trabajo sexual y la especificidad de una bohemia de puerto, en la segunda.

1.5 Objetivos de investigación

Considerando las preguntas e hipótesis planteadas anteriormente, el objetivo de investigación que moviliza el presente estudio es:

1. Analizar una muestra de las producciones poéticas de dos escritoras de la región del Biobío, y su relación con las comunidades costeras a las que aluden.

Demarcarán la ruta de trabajo los siguientes objetivos específicos:

1. Caracterizar temáticamente una muestra de las producciones poéticas de dos escritoras de la región del Biobío.
2. Dar cuenta de los recursos retóricos y estilísticos presentes en estas producciones poéticas.
3. Describir la relación entre estas producciones poéticas y las comunidades costeras a las que aluden.

2. DELIMITACIÓN DEL CORPUS

La presente investigación pretende analizar una muestra de la producción poética de dos autoras de la región del Biobío, y su relación con las comunidades costeras a las que aluden. Para ello, he revisado la obra completa publicada hasta ahora por la poeta Alejandra Ziebrecht Quiñones, y seleccionado una serie de poemas en favor del tratamiento temático que motiva esta investigación dos de sus obras. El caso de Paz Lyllian Novoa Cid es diferente. Esta poeta cuenta con una publicación autogestionada que data de la década del 50, y que ahora se encuentra extraviada desde el terremoto y posterior tsunami que afectó las costas de nuestra región en febrero del 2010. A continuación, presento en detalle a las autoras, los criterios de selección y una breve descripción de sus trabajos.

La escritora y profesora Alejandra Ziebrecht Quiñones (1959) cuenta con varias entregas poéticas a la fecha. Comienza sus publicaciones con *Enrompecaída* (1996), continuando con *A través del espejo* (1999), *Diario de infancia* (1999), *Nochedumbre* (2000), *El juego del condenado* (2001), *Florilegio* (2003), *El sueño* (2009) y *La barca de los conjuros* (2018), además de colaborar con revistas locales como *La mocha* en Concepción, y textos de publicación colectiva como *Viento sur*, que reúne a cinco poetas de la región del Biobío.

Para los fines de esta investigación, he seleccionado 27 poemas de dos de las obras de Alejandra Ziebrecht [ANEXO 1 y 2], por verse atravesadas por la vida en el puerto y sus complejidades relacionales entre los habitantes -en particular las trabajadoras sexuales, quienes se asocian a la bohemia porteña, y ciertos ecos de otras subjetividades-, la voz poética

que observa, y la ciudad de Talcahuano. Las dos obras seleccionadas son *Enrompecaída* (1996) y *Nochedumbre* (2000).

Enrompecaída, en una erótica de la calle y de la prostitución, hace emerger un paisaje texturado por la humedad, la lluvia y el mar. Dividido en tres partes, en esta obra existe una insistencia constante en pregunta por el tiempo universal y el lugar de la voz poética en todo lo que observa: las calles llenas de fantasmas y niños que juegan y esperan la comida, mientras se tranzan “los bienes carnales”. Sobre este clima, la muerte siempre está pendulando. De esta obra se han seleccionado 12 poemas [ANEXO 1].

Cuatro años después, *Nochedumbre* aparece como una continuación -incluso en la repetición de algunos versos- de esta interrogante por la existencia y el mundo donde suceden las cosas: la calle, el puerto, el erotismo, el duelo, la muerte y, en mayor medida, el cuerpo vuelto al afuera (*Los muros cobijan este invierno arterial / Se cuele algún fragmento / una estría que duele*). La voz se deja ver más apropiada del ejercicio escritural, y consciente de la poesía como registro de una voz a la vez subjetiva y territorializada (*En esta página tan mía / tan médula de mis huesos/tan historia*). Este poemario dividido en cuatro partes no posee marcas titulares. Así, los textos devienen en una avalancha oxigenada por el blanco de la página. De esta obra se han seleccionado 15 poemas [ANEXO 2].

Por otro lado, el caso de la segunda poeta ha tenido otras necesidades de investigación. Desde agosto del 2023 a diciembre del 2024, he visitado en cuatro ocasiones a Paz Lyllian Novoa Cid (1934), “la poeta de Coliumo”. Me ha compartido sus archivos personales que constan de seis cuadernos anillados con textos en prosa, versos, bitácoras de viaje y fotografías. La gran mayoría de su trabajo se perdió en el terremoto y tsunami de febrero del 2010.

De 106 poemas que he podido rescatar del archivo personal de la poeta, he seleccionado 28 en favor del trabajo temático respecto de la vida de la comunidad costera de la caleta de Coliumo: madres deudas que recogen algas, marinos en alta mar, niños que esperan a sus padres y conmemoraciones de festividades en la localidad. También se ha transcrito el poema “Al compás de las olas”, que no forma parte del archivo impreso de la poeta, sino que es declamado de memoria en los funerales de los pescadores de la caleta.

He dejado fuera a ciertos textos que no forman parte de mi tema de investigación, o que se presentan con motivos aislados respecto del grueso de la producción de la poeta. Me refiero a textos que remiten a recuerdos familiares o de viajes, textos de tono existencial y otros de motivos amorosos o religiosos.

Algunos textos se encuentran firmados con la fecha estimada de escritura. Debemos considerar que los 110 textos no corresponden a la obra completa de la autora, sino más bien a archivos impresos que pudieron salvarse del tsunami del 2010 que afectó a las costas de la región. Varios trabajos se perdieron, y muchos otros no han sido fijados nuevamente en la escritura y forman parte de la memoria oral de la poeta.

He realizado transcripciones de los poemas seleccionados de Paz Lyllian Novoa [ANEXO 3], en los cuales he mantenido la disposición espacial de los poemas, mayúsculas y signos de puntuación. He suprimido la firma -nombre completo de la autora- que figura en muchos de los poemas a pie de página, así como se han homogeneizado las diferentes tipografías utilizadas en los archivos anillados de la poeta.

3. CRÍTICA PRECEDENTE

3.1 Sobre la obra de Paz Lyllian Novoa Cid

De las dos poetas que forman parte de esta investigación sólo Paz Lyllian Novoa Cid, oriunda de la comuna de Tomé y vecindada en la caleta de pescadores artesanales de Coliumo, podría haber formado parte de todos los corpus de autorías comentadas en la introducción de esta investigación. Mas, no figura mencionada ni antologada en ninguno de ellos. Podríamos pensar en el caso de *Treinta años de poesía en Concepción* (1965), que no fue considerada por no contar con publicaciones o por no formar parte específicamente de la comuna rotulada en el título. Pero ambas posibilidades se desmontan si consideramos que la antología posee un apartado de poetas tomecinos y que, además, incluye autorías que hasta la fecha no cuentan con publicaciones individuales (como el caso de la dramaturga Berta Quiero). Pero esta antología de la década del 60 posee un corpus muy breve, por lo que Paz Novoa no es la única faltante en el panorama propuesto por Giordano y Faúndez.

Respecto a las demás antologías, resulta un misterio la ausencia de esta poeta. Por sobre todo en *Poesía Chilena del mar* (1982), por razones que resultarán evidentes en el análisis dedicado a los poemas de “la poeta de Coliumo”.

Por otro lado, Paz Novoa da cuenta de una publicación independiente en la década de los 50 que contó con un breve tiraje, pero que se extravió para el terremoto y tsunami del año 2010 en Chile. He visitado la biblioteca municipal de Tomé buscando tal publicación, pero la misma institución señala pérdidas en el catálogo dadas por las mismas circunstancias.

Hasta la fecha no existe crítica precedente de la obra de Paz Lyllian Novoa Cid, ni tampoco de las actividades culturales de la caleta de Coliumo que toman su poesía para acompañar las representaciones de “Navidad en el mar”, festividad realizada cada diciembre en la caleta para conmemorar tal festividad, y que reúne casi a la totalidad de la población pescadora y alguera de la caleta. Además, tampoco figura estudiada la función de la poesía en los funerales de los pescadores de la caleta, aun cuando existe un grueso trabajo de investigación sobre los cementerios simbólicos de los pescadores artesanales de la Región del Biobío realizado por Berta Ziebrecht y Victor Rojas Farías y publicado por la editorial Cuarto Propio el año 2021.

En suma, el presente trabajo es inaugural en el estudio de la obra de esta poeta.

3.2 Sobre la obra de Alejandra Ziebrecht Quiñones

Alejandra Ziebrecht cuenta hasta la fecha con un amplio repertorio de obras publicadas: *Dos poetas* (1994), *Enrompecaída* (1996), *A través del espejo* (1999), *Diario de infancia* (1999), *Nochedumbre* (2000), *El juego del condenado* (2001), *Florilegio* (2003), *El sueño* (2009) y *La barca de los conjuros* (2018); en el año 2016, junto a Camila Varas, Cecilia Rubio, Damsi Figueroa, María Teresa Torres, Nelly Gonzáles y Noelia Figueroa, se publica la antología *Viento sur. Poesía en territorios compartidos* por la editorial independiente Amukan en Concepción. Ha recibido varios premios en su trayectoria escritural, como el primer lugar en el concurso nacional “Dolores Pincheira” el año 1999 con su obra *A través del espejo*; el “Premio municipal de Arte de Talcahuano” en el año 2000; el premio a la mejor obra editada en el género de poesía el año 2001, otorgado por el consejo nacional del libro y la lectura;

obtuvo el primer lugar en poesía en el concurso “Historias de nuestra tierra” convocado por el Ministerio de Agricultura para relevar el patrimonio cultural de zonas rurales, entre otros. Ha obtenido becas de creación del Fondo del Libro, así como ha sido responsable de varios proyectos culturales como lo fue el Centro Cultural Miguel Hernández y la Casa del Escritor de la octava región de Chile. También forma parte de otras entregas como antologías, revistas y textos de escritura colaborativa. Ha dictado talleres literarios en distintas partes de la región del Biobío.

A pesar de su trayectoria y sólida voz escritural poética y política, Alejandra Ziebrecht no ha recibido gran atención de la crítica especializada. Rescataré cuatro trabajos académicos que han dado luces principalmente sobre el tratamiento de la memoria, el territorio, cuerpo y género, en la obra de la poeta.

El primero de ellos, de José Rodríguez, Mabel García, Gerson Mora y Juan Herrera se titula “Literatura Emergente del sur de Chile en el siglo XXI. Aproximación a sus repertorios e interrelaciones sistémicas” (2020). Respecto de la literatura emergente, este trabajo tuvo por objetivo indagar en “las dinámicas internas y sistémicas que la caracterizan, delimitando su estudio a la producción poética del sur de Chile” (531). A partir de la “teoría de los polisistemas” de Itamar Even-Zohar, desde donde rescatan los conceptos de “repertorio” y “polisistema”, los autores postulan que la producción poética del sur de Chile “actúa como un polisistema particular conectado con el sistema mayor de la literatura chilena, homologando su dinámica al encontrarse constituido por subsistemas independientes, aunque interconectados” (531). Así, se entenderá que existe una relación especular de los subsistemas literarios con la literatura hegemónica, que forman parte del polisistema literario chileno.

Quisiera destacar de este trabajo, dentro de marco de la teoría de polisistemas de Even-Zohar, que el canon es un acontecimiento dinámico y no estable e inmutable. Así, la literatura emergente “también construye un canon” (547), es decir, el subsistema emergente también posee un centro.

Por otro lado, me parece relevante la caracterización del llamado “subsistema poético penquista” que posee ciertas recurrencias sémicas, como lo es la construcción de una “identidad penquista”, o de ciertas dimensiones culturales (sectores industriales, ciudad universitaria, entre otras), dejando atrás la carga negativa que se evidencia en trabajos como los de Jaime Giordano en *Poetas penquistas*. Este nuevo repertorio, sostienen los autores, está marcado por la producción poética de los años 60, 80 y postdictadura (541).

Es importante señalar que los autores denominan “literatura emergente penquista” a aquella producida a partir de la década de los 90s, seguida de aquella que irrumpe en la primera década de los años 2000. Se inscriben aquí Alejandra Ziebrecht, Javier Bello, Damsi Figueroa, entre otros/as, como representantes del primer grupo (542).

Me parece un trabajo crítico y teórico que entrega claves metodológicas importantes, y emplaza a situar las producciones literarias en un panorama ampliado que piense las tensiones centro-periferia de manera más dinámica, y no sólo mirar a la alguna vez llamada “literatura de provincia” como un ansia de cánon nacional. Me parece mucho más plausible situar a Alejandra Ziebrecht en este panorama ampliado, pero ¿qué sucede con las literaturas que tienden a la oralidad? ¿cómo se sitúan en este polisistema literario?

El segundo trabajo crítico corresponde a una tesis de grado titulada *Presencia de Consciencia de Género y Consciencia política al interior del repertorio del subsistema poético-literario*

de tres mujeres poetas de la ciudad de Concepción, entre los años 1990 y 2015 (2018). Las autoras Edith Cancino, Nicole Mora, Vania Quijada y Valentina Ramos tuvieron por objetivo caracterizar la consciencia de género y la conciencia política de tres poetas, Alejandra Ziebrecht, Ángela Neira y Bárbara Calderón, que forman parte de un subsistema literario-poético entre los años señalados.

A diferencia del trabajo que revisaremos a continuación, este estudio no opera sobre el supuesto de que existe una relación entre las obras poéticas analizadas, por el hecho de ser escrito por mujeres. La investigación de estas autoras se pregunta si acaso existe tal relación, y si es posible afirmar que forman parte de un mismo subsistema literario-poético. El análisis posterior, que involucra entrevistas semiestructuradas y análisis de texto, confirma las sospechas.

Quisiera rescatar de esta investigación el pertinente acercamiento a la semiótica estructural de Greimas en “Ensayo de semiótica poética” (1976), que permite entender que el análisis de la palabra poética en su condición de signo lingüístico, más que describir, construye el objeto. Por otro lado, al reducir el signo poético a la intersección del plano del contenido y el plano de la expresión, quedan fuera otros factores que determinan también el proceso integral de la semiosis, como lo es su forma de circulación.

Por otro lado, desde un punto de vista crítico, rescato la distancia que se establecen con categorías como “Consciencia política” definida por Carmen García Núñez (2017), dejado entrever el dilema de la tolerancia o de la total objetivación de posturas. Así, se propone una nueva definición que integre la posibilidad de “disentir o aprobar”. A partir de esto, un sujeto, aun siendo consciente de su género, puede desarrollar una visión pasiva o conservadora, o bien, subversiva y crítica. Me lleva a pensar en las llamadas “literaturas queer/cuir”, en donde

una obra puede soportar una lectura de género sin que el productor/productora forma parte de la comunidad queer. Así mismo, no por el hecho de que una escritora mujer cis-género sea productora de una textualidad poética, esa textualidad será necesariamente crítica con la categoría de “género” o “mujer”.

Los poemas de Alejandra Ziebrecht analizados corresponden a sus obras *El sueño* (2009) y *Nochedumbre* (2000) [poemas 9 y 27].

En el primer poema las autoras dan cuenta de una “conciencia política”, ya que se manifiesta una posición crítica “respecto a la condición de mujer, a la visión tradicional que la define y una reacción frente a dicha realidad” (66). Luego, al analizar el poema “9” de *Nochedumbre* se da cuenta de una “conciencia de género”, en donde la primera persona manifiesta agobio y deseo “de ser parte de ese afuera que le es lejano” (67). Además, establece una distinción binaria Mujer/Hombre relacionado a los pares Adentro/afuera, privado/público, para enfatizar en las cargas emocionales de cada estereotipo (68).

El análisis que más me interesa es el realizado en el poema “27” de *Nochedumbre*, que retrata a las trabajadoras sexuales y su sentir, entre el oficio y la desesperación. Sostienen las autoras que “la poeta deja entrever, en esta antítesis, la santidad moral, no religiosa, del oficio de prostituta al darle un valor ético” (68). Dota al oficio prostibular de un aura vidente, suprahumana, pero a la vez, terrenal en su trabajo de cuerpo texturado de olores, imágenes y sabores. Adhiero a esta lectura, y pretendo robustecerla con el análisis de otros poemas en el apartado dedicado a ello.

El tercer trabajo que se hace cargo, de manera menos exhaustiva que los anteriores, de una parte de la obra poética de Alejandra Ziebrecht es *Mujeres de la región del Biobío: una*

discusión literaria en torno al tratamiento de la memoria y el género en los poemarios “El lenguaje de la olas” y “Tierras raras” (2019) de María Belén Salcedo Benavente. Este trabajo tuvo por objetivo analizar e interpretar poesía de mujeres del sur de Chile (en este caso, Alejandra Ziebrecht y Damsi Figueroa) poniendo atención a la noción de género presente en el discurso poético y el impacto que tiene con relación a la construcción de identidades. Este objetivo, bastante extenso, queda muy grande respecto de lo logrado en el análisis tanto en sus supuestos críticos como en las conclusiones apresuradas. Deslizaré un breve comentario sobre esto.

Quisiera, primero, poner en valor el uso de la primera persona como registro escritural que vincula el trabajo investigativo con la biografía de la autora. También me parece importante relevar el énfasis en que se trata de una publicación autogestionada de mujeres en Concepción. Tener en consideración la forma en la que se presenta y circula esta obra es pensar una “política de mercado emergente”. Al autopublicarse, se genera un bypass en los procesos de legitimación canónicos locales y nacionales.

Destaco también la línea de lectura que denota una preocupación por la posición de la mujer en los textos de Damsi y Alejandra, en la sociedad. En particular Alejandra Ziebrecht, quien trabaja reescribiendo su propio canon (42). También me parece importante relevar lo sostenido por Salcedo sobre una “particular sensibilidad hacia las energías de la naturaleza” (42).

Por otro lado, los trabajos teóricos están débilmente posicionados. Se transfiere la teoría a la crítica sin discusión. Además, abundan las frases tipo sin explicación pertinente: “escriben desde su corporalidad”, por ejemplo. Cabe preguntarse si acaso ambas autoras comparten el mismo cuerpo. Además, Salcedo hace notar la necesidad de una lectura biograficista porque

“las obras lo piden”, más que ser una decisión metodológica de análisis. Entiendo que este movimiento tiene más que ver con una dimensión reivindicativa, de hacer aparecer a la autora detrás del texto, más que a una posición teórico-crítica frente a estas obras. En la tesis encontramos frases como “la escritura de mujeres está conectada con la propia vida” (46), cayendo como es usual en una universalidad cuestionable.

Por último, quisiera destacar el trabajo de Paula Tesche titulado “la pulsión de vida y nomadismo en Viento sur, poesía en territorios compartidos” (2018), donde se realiza una propuesta de análisis del texto *Viento sur* que incluye a ocho poetas de la región del Biobío. La autora propone que las formas estéticas presentadas en *Viento sur* “desafían formas convencionales de representar esta relación [sujeto-naturaleza], (...) que tienden a agotar “lo natural” en discursos sostenidos en paradigmas binarios que lo identifican a un territorio concreto, exterior al sujeto y sometido a la idealización” (155). Además, los sujetos poéticos de *Viento sur* constatan “una herencia truncada del territorio, asumiendo por ello, la compleja tarea de replantear la memoria desde la corporalidad, entendiendo el cuerpo como territorio compartido, poblado de imágenes, discursos y representaciones no siempre congruentes, sino, más bien, contradictorias” (155). Así, *Viento sur*, “inaugura trayectos territoriales que hacen partícipes a los otros, configurando en la poesía territorios compartidos, que apuestan por una enunciación colectiva” (155).

En suma, el texto crítico postula que cada autora poetiza (en verso o prosa) una posibilidad del territorio, reunidos en *Viento sur*. El concepto de “nomadismo” tomado de Rossi Braidotti, que refiere a una posición transgresora del sujeto respecto de la identidad, se evidencia en los textos al desplazar el concepto de “identidad” como algo fijo e inmutable, cuando abundan sinfines de yo-río, yo-animal, yo-pájaro, etc.

El trabajo de Tesche es una lectura panorámica de los poemas que integran *Viento sur*. Nada se dice sobre los poemas y prosas de Alejandra Ziebrecht. Se esboza, pero no se desarrolla la presencia de otras materialidades: collage, fotografía, fotomontaje; aunque, claro está, no era el objetivo del texto.

En suma, hasta ahora se ha postulado que la obra de Alejandra Ziebrecht forma parte del subsistema literario penquista; que es posible encontrar desarrollados poéticamente temas como la memoria, el cuerpo, la prostitución; y finalmente, filiaciones y nuevas propuestas en la relación sujeto poético-naturaleza.

4. RUTA METODOLÓGICA

4.1 Tema, ritmo, imagen y tono.

Teniendo en consideración que el objetivo de esta investigación consiste en analizar una muestra de las producciones poéticas de dos escritoras de la región del Biobío, y su relación con las comunidades costeras a las que aluden, y que la ruta es trazada por los objetivos específicos propuestos que son

1. Caracterizar temáticamente una muestra de las producciones poéticas de dos escritoras de la región del Biobío;
2. dar cuenta de los recursos retóricos y estilísticos presentes en estas producciones poéticas;
3. y describir la relación entre estas producciones poéticas y las comunidades costeras a las que aluden,

las herramientas metodológicas de trabajo para analizar los poemas seleccionados se emplearán en los siguientes hitos:

1. Caracterización temática mediante la detección de recurrencias sémicas, utilizando el concepto de “isotopías discursivas” propuesto por Algirdas Greimas en *Ensayos de semiótica y poética* (1976), y definida como la “iteración de una unidad lingüística cualquiera” (Rastier, 107). En particular, me detendré en las llamadas “isotopías de contenido”, específicamente en dos de ellas: las clasemáticas y las metafóricas.

Dentro de las “isotopías de contenido” descritas por Greimas en la búsqueda de unidades sémicas o análisis composicional en el plano del contenido, las únicas más

bastamente descritas son las isotopías clasemáticas. Estas se definen como la “redundancia de términos de las categorías sémicas que intervienen en la sintaxis” (Rastier, 212). Por lo tanto, los lexemas establecerán recurrencias en los campos de sentido o “campos semánticos” establecidos por semas recurrentes, o rasgos. Un ejemplo sería las isotopías de contenido referentes al cuerpo, en donde los lexemas *manos, beso, latido, etc.*, formarán un grupo isotópico de recurrencia clasemática del tipo “corporales”.

Por otro lado, las isotopías metafóricas, o también llamadas isotopías verticales, son “todo haz de isotopías elementales establecido entre dos sememas o grupos de sememas pertenecientes a dos campos distintos” (Rastier, 118). Es decir, para todos aquellos rasgos nucleares redundantes entre dos lexemas diferentes, formarán una isotopía metafórica. Por ejemplo, las lexemas /red/ : /cuna/ forman una isotopía de este tipo al compartir los semas *balanceo, soporte y envoltura*.

2. Tomando en consideración los trabajos del poeta mexicano Octavio Paz en *El arco y la lira* (1996), y entendiendo que la unidad de análisis del sentido global de los poemas será la frase poética, se detectarán recurrencias en ritmos versales, esto es, golpes acentuales prosódicos y silencios (Paz, 71).

También, se advertirán repeticiones de imágenes, indivisibles del ritmo y el sentido de la frase poética. La imagen es entendida por Paz como “toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema” (98), y que, además, guardan en sí la ambigüedad semántica de potencial significativo.

Ahora bien, tal ambigüedad estará sustentada ya sea por isotopías o actualizaciones de semas contextuales explicadas en el punto anterior, o por la evidencia textual que

posibilite su lectura. De esto último ha dado cuenta sobradamente el crítico literario británico Terry Eagleton, en *Cómo leer un poema* (2010) quien, analizando un poema de Robert Browning, se pregunta por aquello objetivable en el análisis poético que guarda en su base la ambigüedad. Además, repara en una dimensión contextual que en los trabajos de Paz no se precisa con claridad:

Pueden darse marcadas divergencias de opinión sobre todos estos elementos [simbolismo, sensibilidad, efecto retórico, etc], pero también existen límites que no pueden rebasarse, al menos para todos aquellos que comparten la misma cultura. Esto es así porque tanto tonos como sentimientos son algo tan social como lo es el significado. No es cierto que el significado sea público mientras que, por el contrario, el sentimiento sea algo privado. Es solamente una sospechosa tradición filosófica la que nos ha llevado a pensar de este modo (Eagleton, 131).

Sumado al análisis de la frase poética dada por el sentido (como entendemos, ambiguo o plural, pero justificado textualmente y contextualmente), el ritmo y las imágenes, me interesan un concepto que podría robustecer este punto. Se trata del tono.

Terry Eagleton define al tono como “una modulación de la voz que expresa una actitud particular o un sentimiento. Es uno de los puntos donde los signos y las emociones se entrecruzan” (143). Rescato este concepto por estar en consonancia con la elección de herramientas metodológicas de análisis del punto anterior, que gravita más bien en una dimensión sémica textual. En la búsqueda del cruce entre elementos

textuales y fonológicos, Eagleton aporta conceptos como textura, timbre, altura e intensidad, los cuales, en esta ocasión, no formarán parte medular del análisis poético. Por último, se dará cuenta de ciertas tendencias métricas, recurrencia en longitud de poemas, y posibles inscripciones en tradiciones estilísticas.

3. La descripción de la relación entre las obras poéticas de Paz Lyllian Novoa Cid y Alejandra Ziebrecht respecto a sus comunidades costeras, estará dada desde una perspectiva ecocrítica. Esta última es definida como “el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente” (qtd. en Ostria, 2010, 182). En el caso de las poetas que son objeto de esta investigación, tal relación no estará dada por una explícita denuncia de devastación ambiental como sí lo releva Andrea Casals en el caso de *Poema de Chile* de Gabriela Mistral (qtd. en Barros, 2023, 39), sino más bien en la aparición de un ecotono litoral en donde la vida humana y no humana prospera, o se ve mutuamente afectada.

Considero también en esta investigación un postulado cardinal ecocrítico que se relaciona con la interconexión o las relaciones simbióticas de la naturaleza, entendida ampliamente como todo lo conforma el universo, tal como sostiene Juan García en *Ecocrítica, ecología y educación literaria: una relación problemática* (2017). El mismo García diferencia los conceptos de ecología y ecocrítica, siendo el primero una forma de “encarar los desafíos a los que nuestras sociedades parecen abocadas a causa de un cada vez más probable colapso medioambiental” (83). Esto es, el desarrollo de políticas públicas en torno a conservación, urbanidad, protección medioambiental, etc. El segundo, por otro lado, participa en la construcción de

sentidos críticos o, en palabras de García, presenta a la ecología “un programa de construcción de sentido que le permite entrar en la disputa cultural” (84).

Para dar cuenta de esta construcción de sentido ecocrítico, trabajaré en base al andamiaje teórico presentado en el siguiente apartado. Recojo aportaciones y conceptos principalmente de los estudios geográficos, biológicos y filosóficos, que facilitarán la descripción de la relación de estas poéticas y su medioambiente.

4.2 Circuito ecocrítico: hacia un pensamiento poético de bordemar

Esta investigación entiende que la muestra poética analizada forma parte del conjunto general de producciones culturales de la costa de la región del Biobío. Por tanto, es preciso señalar desde dónde estoy pensando lo que llamamos “cultura”. Para ello, retomaré las extensas aportaciones del profesor y filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría.

En *Definición de la Cultura* (2001), Echeverría se propone formular “un concepto de cultura que pretende aportar a esa impostergable ‘traducción’ entre las diferentes ‘lenguas’ de las distintas ciencias de lo humano” (15). Con esa finalidad, trabaja bajo la premisa de que existe una “dimensión cultural” de la vida social “que es esencial [...] y que es irreductible al nivel dominado por la técnica utilitarista” (20). Además, esta dimensión cultural no sólo es una reproducción de una forma concreta de la vida social -como lo sería incorporar la conducta de recoger basura que se nos ha caído en la calle, o aprender un himno o baile nacional- sino, en palabras de Echeverría, “un factor que es también capaz de inducir el acontecimiento de hechos históricos” (25). Existe, por lo tanto, un componente activo en la dimensión cultural de la vida social.

Bolívar Echeverría llama “cultura” a ese “momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad” (187) o, en su definición abreviada: “cultivo crítico de la identidad” (188). Esta definición sacude el concepto *Cultura* de sus acepciones conservadoras que la estacionan como un conjunto de rasgos, conductas y prácticas transmitibles de una generación a otra, así también como algo que estaría reservado a cierta parte de la población que podría “tener cultura”, mientras otra carecería de ella. *Cultura* sería, por lo tanto, el autoreconocimiento crítico de una coherencia social, que está sujeto a factores históricos y territoriales singulares.

Más adelante, el profesor ecuatoriano ofrece tres ejemplos de esquemas de comportamiento cuando la dimensión cultural de la vida social lleva a cabo su cultivo crítico o construcción autocrítica: el juego, la fiesta y el arte, los cuales pueden o no encontrarse en combinación. El rasgo común que operaría en distintos grados en estos tres esquemas “consiste en la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la experiencia política fundamental de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, de la destrucción y la reconstrucción de la “naturalidad” de lo humano, es decir, de la “necesidad contingente de su existencia” (175). En el juego, la realidad es reemplazada por una nueva realidad imaginada regida por el consenso, el azar y las habilidades de cada jugador o jugadora; la festividad, más radical en su movimiento de anulación y restauración de la realidad, se interna en la fantasía, a veces, a través del uso de sustancias psicoactivas; y por último, la experiencia poética o estética es la visita al escenario festivo sin “ceremonias, ritos ni drogas” (180). Por lo tanto, “el artista sería, así, el productor de objetos o de discursos capacitado excepcionalmente -ya por su disposición especial, o su dominio de ciertas técnicas- para

proporcionar a la comunidad oportunidades de experiencia estética, mimesis del objeto o la palabra festivos” (180). Siendo la mimesis un principio insostenible e imposible de concretar, la reproducción de la fiesta, en su gestualidad, ambiente y espacio-tiempo, aparecería como disrupción de la cotidianidad, en la forma de la palabra poética. Echeverría propone, por lo tanto, que la experiencia estética de la poesía es una forma de acontecer, de hacer contingente el sentido de la vida de las comunidades, pero también de reconstruir un sentido de identidad al configurarse como una forma de la dimensión cultural de la vida social.

Un estudio de las producciones culturales vinculadas al océano podría caer rápidamente en una dicotomía maniquea de oponer la tierra y el mar. En la presentación del dossier *Arqueologías oceánicas, costeras e insulares* (2013), citando al arqueólogo Omar Ortiz-Troncoso quien emplaza a la comunidad investigativa a desarrollar una antropología y una arqueología marítima especializada, los autores contrastan la historia monumental que se ha escrito con foco en lo terrenal, con las comunidades costeras:

es habitual que a las sociedades que viven y vivieron en ecosistemas marinos o litorales se les considere como entidades aisladas, exclusivamente acuáticas, perdiendo de vista el hecho de que muchas veces su realidad depende y dependió también de su contacto y vínculo con colectivos -humanos y no-humanos- terrestres e interiores. Las categorías de marinos y litorales suelen enmascarar así, en su rigidez y simplificación, la real naturaleza de estos modos de vida, por lo general más diversos y complejos de lo que se podría esperar de antemano. Superadas estas barreras surgen rápidamente una infinidad de preguntas y escalas de aproximación a nivel local, regional o interregional, posibles de abordar acerca de cómo se construyeron y siguen construyendo estos paisajes marítimos y litorales, incluyendo

sus circuitos de movilidad y contacto también con otros colectivos distintos a ellos, incluso terrestres o de tierras altas. Las arqueologías oceánicas, costeras e insulares deben ser entendidas entonces no sólo en su calidad estrictamente acuática, sino además en su relación -positiva o negativa- con aquello que ocurre fuera del agua, pues aquello de igual manera marca e inscribe en parte su realidad social. (12).

Desplazando estos postulados a la presente investigación, el desafío consiste en poder revisualizar las formas que proponen desde la poesía las escritoras Alejandra Ziebrecht y Paz Novoa en torno a sus comunidades costeras, de descubrir nuevas fronteras de borde y no previsualizarla en la línea de costa, revelar las formas de hacer aparecer el maritorio y de atravesarlo. Es necesario en este punto, entonces, establecer algunas precisiones conceptuales.

Se ha definido “Maritorio” de la siguiente manera: “territorio de mar donde un estado ejerce soberanía. Incluye el subsuelo marino y los territorios de contacto entre agua y tierra y ecotonos” (Barrale, 2017, 21). A partir de esta definición, quisiera rescatar dos conceptos provenientes de la biología:

1. Ecotono: “Ecotono se denomina a una zona de transición entre dos ecosistemas diferentes o fronteras ecológicas. Es la zona de máxima interacción, y por lo tanto con mayor riqueza biológica” (ConcienciaEco, 1). El morfema “Eco” viene del griego *Oikos*, que simplificado refiere al espacio habitado, el hogar, la casa; y “tono” referido a la tensión sostenida de un sonido, en este caso, la tensión entre dos ecosistemas.

2. Efecto de borde: resultado de las interacciones biológicas y físicas que se producen en la zona de transición entre dos hábitats naturales significativamente distintos, que se encuentran de manera contigua, o de manera abreviada, “el resultado de la interacción de dos ecosistemas adyacentes” (qtd. En López-Barrera, 2004, 68).

Considero que estos conceptos pueden favorecer una investigación menos dicotómica respecto de la relación tierra-mar, y así poder observar las producciones de estas dos poetas como una manifestación cultural de este efecto de borde, en el ecotono del encuentro territorio-maritorio, humano y no humano.

Por otro lado, entendiendo que los trabajos poéticos de Paz Lyllian Novoa Cid y Alejandra Ziebrecht forman parte de las producciones culturales de la región del Biobío y que, siguiendo a Echeverría, pueden dar cuenta de una construcción identitaria autocrítica en un momento histórico particular, es pertinente preguntarse por el lugar que ocupan las voces y cuerpos enunciativos en los poemas, ¿es la percepción del entorno, de las comunidades costeras y de su población, una acción homogénea? ¿Qué interviene en la experiencia del medio? Para precisar algunos conceptos respecto de las interrogantes anteriores, recogeremos los postulados del geógrafo chino-estadounidense Yi-Fu Tuan, en “*Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno* (2007). La primera edición de *Topofilia* fue publicada en Estados Unidos el año 1974, y no fue hasta el año 2007 que se tradujo al español por la editorial española Melusina. A pesar de la distancia temporal que separa ambas ediciones, no fue corregida ni ampliada por decisión del autor, para dejar entrever ciertos

vacíos epistemológicos que se hicieron evidentes a través de los años como lo es, por ejemplo, considerar dimensiones de género en el acto perceptivo del medio.

En la obra señalada, Tuan se propone “Indagar en la percepción del entorno y de los valores ambientales en diferentes estratos: la especie, el grupo y el individuo” así como “delimitar los conceptos de cultura y entorno, los de topofilia y medioambiente, para así poder mostrar cómo cada uno, y de manera recíproca, contribuye a la formación de los valores” (11). Luego, el autor pasa a dar cuenta de una serie de definiciones que desgloso a continuación:

1. Percepción: “Es tanto la respuesta de los sentidos a los estímulos externos como el proceso específico por el cual ciertos fenómenos se registran claramente mientras otros se pierden en las sombras o se eliminan” (13).
2. Actitud: “Es fundamentalmente una perspectiva cultural, una postura que se toma con respecto al mundo. Es más estable que la percepción y se forma a través de una larga sucesión de percepciones, esto es, por la experiencia” (13).
3. Visión de mundo o cosmovisión: “es la experiencia conceptualizada. Es en parte personal, pero en su mayor parte es social. Es una actitud y un sistema de creencias, en donde la palabra sistema supone que las actitudes y las creencias están estructuradas, por más que sus conexiones puedan parecer arbitrarias desde un punto de vista impersonal y objetivo” (13).
4. Topofilia: “lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. Difuso como concepto, vívido y concreto en cuanto experiencia personal” (13).

Más adelante, en el séptimo capítulo de *Topofilia* titulado “Entorno, percepción y visión del mundo”, Tuan estudia “el efecto del escenario físico sobre las percepciones, actitudes y cosmovisiones” (107). Parte estableciendo diferencias perceptivas entre sociedades “con carpintería” o “sin carpintería”, ya que la primera se encuentra rodeada de líneas rectas y magnitudes angulares, mientras que la naturaleza es más redondeada y carece de estas otras características. Veremos en el siguiente apartado de análisis, que la presencia de urbanidad es una característica diferenciadora entre ambas poetas.

Finalmente, en el noveno capítulo titulado “Entorno y topofilia”, se centra en el papel que tiene el entorno, lugar o estímulo externo que propicia la topofilia. El autor postula que “el entorno puede no ser la causa directa de la topofilia, pero ofrece los estímulos sensoriales que, en cuanto imágenes percibidas, moldean nuestras alegrías e ideales” (155). Tuan postula que existen ciertos *Entornos de atractivo persistente*, donde ciertos lugares despiertan la lealtad de comunidades, que llaman “patria” a entornos que para otro grupo humano pueden parecer hostiles (o atractivos de manera ocasional y superficial, como el desierto o los polos). Dentro de estos *Entornos de atractivo persistente*, rescata tres escenarios que en diversos momentos de la historia han atraído “poderosamente la imaginación humana” (157). Estos son: el valle, la costa y la isla.

Me parece importante mencionar que es muy poco lo que el geógrafo desarrolla sobre las comunidades pesqueras. Más que nada, deja en evidencia que estas son más carentes económicamente que las comunidades agrícolas, pero que las satisfacciones de su oficio vienen dadas por tradiciones y vida ancestral. No se detiene en la relación de estas comunidades pesqueras con el mar, además de ser su fuente económica.

5. CAPÍTULO 1. *TRANZAR LOS BIENES CARNALES*: ALEJANDRA ZIEBRECHT Y LA BOHEMIA EN EL PUERTO DE TALCAHUANO

La profesora, poeta y gestora cultural Alejandra Ziebrecht Quiñones (Concepción, 1959) llega a Talcahuano a los 12 años. Desde entonces la costa y el mar se convertirán en el telón de fondo de gran parte de su obra. Mientras cursaba sus estudios secundarios ocurre el golpe militar en 1973. Frente a la bahía del puerto de Talcahuano se establece uno de los centros de detenciones y torturas que operó durante la dictadura, y que es ocupado por la armada chilena hasta el día de hoy: la isla Quiriquina. El terror y la decadencia se ven reflejados en la representación de un mar tempestuoso, que llama a la muerte. Este tono sombrío se mantiene a lo largo de las obras *Enrompecaída* (1996) y *Nochedumbre* (2000), que analizaremos a continuación en los poemas seleccionados de cada una de ellas [Anexo 1 y 2, respectivamente].

Enrompecaída, neologismo propuesto por la poeta, es una obra que nace mientras ella junto con otros artistas de Talcahuano buscaban rescatar y proteger el barrio rojo del puerto. La poeta comienza a visitar los lugares de entretenimiento nocturnos: cabarets, bares, prostíbulos, clandestinos, etc., dando cuenta del carácter particular de la bohemia chorera. En este paisaje aparece la pobreza, la esperanza, y una voz poética que observa la calle mientras tranzan los *bienes carnales*. En este sentido la vida marina, la vida de barco a la deriva, errabundo, continúa en la tierra en estos espacios nocturnos abandonados por Dios (imagen recurrente en ambos poemarios).

La palabra titular de esta obra nos anticipa una dirección de sentido global. Si separamos el neologismo en tres partes *En-rompe-caída*, la primera preposición denota un lugar o situación que se encuentra ocurriendo; luego, el verbo transitivo en presente indicativo *romper*, recae en el sustantivo *caída*. Se trata de una palabra que indica una situación constante en la que se intenta quebrar o detener un declive. Romper con la caída. ¿Será que la palabra poética podría fijar o intentar, al menos, detener un desplome? pero ¿qué es lo desplomado? Partamos por el principio.

El poema que abre *Enrompecaída* se titula “Convocatoria”. Es tanto una llamada abierta como una invocación. La formación de una comunidad:

Llamo a esta esquina
a todos los amores
que no alcanzaron
a mirarse desnudos
a tocarse los sexos
a gozarse

A los que no pecaron
sino de pensamiento
a los soñadores nocturnos
a los solitarios

A los atardecidos
a los desanimados
Los llamo a todos
al festín de caricias

en el piélago
del deseo.

La esquina como lugar escogido para la invocación de pecadores, soñadores y solitarios, es también como coloquialmente se signa el lugar de las trabajadoras sexuales. Se convoca a este *festín de caricias*, un banquete, que ocurre en el *piélago*, la capa superficial del mar que no es orilla ni es fondo. Una capa acuosa y marítima. En tono solemne, pero tensado por el halo erótico, los versos finales breves en ritmo acompasado, pausado, de golpes acentuales prosódicos agudos, relacionan la esquina y el mar, durante la noche. Es un encuentro epitelial sensual y líquido que difumina la línea de costa.

Esa erótica y ese deseo atraviesan estos poemas mientras sucede la vida. En el segundo poema “Bajo techo”, ocurre un encuentro de dos amantes acercándose apenas con sus dedos:

Los dedos
sin premura
fuimos acercando
conscientes
que no fecundaríamos
un minúsculo
recodo de existencia
Que ningún suicida
desistiría de oprimir
el gatillo,
que los niños,
la pobreza en la calle...
todo igual.

Sólo los dedos
acercándose
en medio de la ciudad
agonizante.

El encuentro sutil en el espacio íntimo no detiene la vida, no detiene a los suicidas, ni a los niños ni a la pobreza. Pero así mismo, todo lo anterior no detiene el encuentro amante, el deseo y el tacto de los cuerpos. Este encuentro táctil, de tensión superficial, es el encuentro del piélago, de lo visible: la poesía de Alejandra Ziebrecht es una poesía liminar que está constantemente mirando hacia afuera, hacia la calle del puerto, mientras cuele la intimidad y el encuentro amoroso. Pero este encuentro no fecunda, es decir, no crea, no reproduce ni da origen a nada. El deseo y el acto sexual van a contrapelo de la lógica reproductiva.

Por otro lado, como en el comercio sexual existe tanto un procedimiento protocolar en la interacción de las trabajadoras y los clientes, como también una parte que implica satisfacer un deseo instintivo y carnal, conviven de igual manera lo formal y lo irreflexivo. En “tiempos de crisis” leemos en la primera estrofa:

Los cuerpos duermen
en callejones oscuros
con cruces y cadenas
Por alguna parte
viene la resignación
Mientras tanto
los niños juegan
el almuerzo hierve
y la jauría
se apresta al festín

Lo animalesco de la jauría se enfrenta a la exquisitas del banquete, en un entorno oscuro de callejones, pero también de niños que juegan mientras se prepara el almuerzo. En la cotidianidad del puerto conviven todos estos elementos. Pulsión de vida y pulsión de muerte. Son “los cuerpos” y no “las personas” las que se encuentran, la dimensión orgánica con “cruces y cadenas”, como pagando un castigo camino a la muerte, resignados. El poema continúa y concluye:

No me dejes
con esta sonrisa
oculta del deseo
Corre la cortina
quiero que tu mano
y no el viento
suba mi vestido
en la habitación
a los ojos de las fotos añejas
los trozos de pan
de los garabatos en las hojas
y la tetera que grita
su ardor
hasta resbalarnos por la tarde.
Entrelazados
con nuestra culpabilidad
por saborearnos los labios
en tiempo de crisis.

La voz nos traslada hacia el interior, al otro lado de la ventana. El espacio se arma entre “fotos añejas”, “trozos de pan”, “garabatos en las hojas”, y una “tetera que grita”. Todos estos objetos son residuales de una acción: alguien envejece en las fotos, alguien trozó el pan, alguien garabateó en la hoja, alguien puso la tetera que encarna el grito erótico del deseo. Este poema, además, abre una nueva dimensión: la culpa. Esta viene a montarse sobre otras palabras que ya hemos leído, los pecadores, la cruz y las cadenas, y que nos remiten a un mismo imaginario. Existe una narrativa mayor, fuera del poema y fuera del placer, que somete a una revisión moral el encuentro amante que no lo desconoce, sino que lo atraviesa. En “Cotidiano”, por ejemplo, en la primera estrofa se señala el abandono de Dios mientras se despliegan imágenes que hablan del espacio porteño habitual. El cuerpo aparece trozado, caminando apenas *a raz de tierra* luego del traspase:

Este encuentro con palabras
este andar con pies y ojos
este vuelo a raz de tierra
esta curvatura en la espalda
Este despertar anochecido
este paso errante
este asomo de melancolía
este Dios que nos deja.

Dios está en retirada de esta *tierra de ninguno*, como versa la segunda estrofa, pero deja tras de sí todo un andamiaje epistémico desde donde la voz poética se posiciona frente al deseo y a la erótica callejera, tiñéndoles de pecado y culpa. La alusión a Dios se repite también en el poema “Instantáneas”, que alude a dos lugares nocturnos del barrio rojo de Talcahuano - “Cuartito azul” y “Cupido”-, que versa en su segunda y tercera estrofa:

Dios se tapa los oídos
cuando trazan
los bienes carnales
en el portal del “Cuartito azul”

Pedazo de Sodoma iluminado
mi ventana da a tus piernas
Esta ceremonia nocturna
vale más que cien cristianos en misa

Los encuentros sexuales son transaccionales. Existe una mercancía corporal que se intercambia, pero esta acción es a la vez una ceremonia litúrgica dedicada al mismo Dios que oblitera la existencia del trabajo sexual.

Como hemos visto, este “Tranzar los bienes carnales” es uno de los puntos gravitantes donde la voz pone su atención. Este intercambio ocurre en el puerto y sus bares, y tiene como agentes de acción principal a las trabajadoras sexuales. Como es una tranza de orden corporal, biológica, son los sentidos los que hablan del intercambio mismo. Así, los poemas ofrecen un clima de puerto posible de ser versado a través de la percepción particular de la voz que observa. Constantemente encontramos verbos como mirar, tocar, gozar, que se cruzan con el viento, el aguacero y la noche. El mismo poema “Instantáneas” parte manifestando un deseo de intervenir en el aroma del puerto:

Quiero incienso
para estas calles
donde las niñas bonitas
dejan retazos de trapos viejos

Para más adelante, en la última estrofa, declarar:

Mi puerto huele a temporal
Este mar juega a salirse
como el sostén de la rucia
que se lo bailó todo
en pelotas sobre el escenario
del “Cupido”
Mañana
botellas quebradas
orines resecos
dirán que por aquí deambuló
perico los palotes
jugando a ser eterno.

El olor a temporal y el mar se ensamblan con el baile de “la rucia”, trenzando el vaivén oceánico y húmedo con la desnudez del cuerpo. Termina el poema mostrando el residuo de la noche: botellas quebradas y orines resecos.

Existen algunos poemas que poetizan con mayor detenimiento a las trabajadoras sexuales. Son los casos de “Irredenta” y “Marinas”.

Irredento/a, en su significado más llano, es un adjetivo que refiere a “lo que no se ha redimido”, es decir, aquello que continúa bajo un yugo de esclavitud o cautiverio. Así mismo, en su reverso, redimir es también volver a poseer o adquirir algo que previamente se había perdido o dejado. El poema es a la vez un retrato como una descripción de la particular forma de confinamiento y posesión erótica de una trabajadora sexual:

La que tiraba el calzón
los viernes por la tarde
hasta la noche del domingo
y refrescaba sus pechos
en el lavadero del patio
era, a todas luces,
lo mejor del barrio.

Generosa, aportaba sus horas
al placer ciudadano
inspirada por auténtica
vocación de servicio

El tono admirativo revelado en el adjetivo “generosa”, o en los versos “lo mejor del barrio” y “vocación de servicio”, pone en valor el trabajo sexual. Al enunciar el “placer ciudadano” se apela a una economía libidinal, o también a una necesidad social, que es contrastada por el destino fatídico de la trabajadora:

Terminó sus días en la calle
según supimos más tarde
Su imagen fue un relámpago
en blanco y negro

Algún imbécil no entendido en arte
subastó esta preciosura
en una galería de cuarta.

La admiración se tropieza con el destino de la *irredenta*. La traslación del foco desde el comercio sexual al comercio del arte no solo actualiza la descripción de la mujer trabajadora

sexual como una obra de arte comercializable, o como un conjunto de prácticas plásticas o corporales que dan como resultado la obra, sino que desnuda la dimensión prostibularia de las galerías destinadas a la venta de piezas artísticas. Tanto el prostíbulo como la galería participan de esta economía libidinal, que selecciona obras o cuerpos para elevarlos o para descartarlos.

En el poema “Marinas” se mantiene el tono de admiración y llama *ángeles* a las trabajadoras del barrio rojo. El cabaret del puerto da la bienvenida como una gran boca que nos fagocita y nos muestra a las mujeres que danzan, que son “hogueras”, luz y calor, pero también ritual y ceremonia que reúne y posibilita un hogar:

Desde los cuatro puntos
cardinales
de este puerto
la boca de un cabaret
te sonrío.
Y es hermoso
ver estas hogueras
en los cielos de junio
con toda la gracia
contenida en sus cuerpos
y el maldito desgano
alojado en los ojos.

Los asistentes del cabaret, de pronto, devienen criaturas en un ecosistema marino. No llegan, sino que “emergen” en la neblina:

Emergen
sobrepoblando callejones
y camastros
en la neblina de junio
como lobos arremetiendo redes
hasta rebanarse el cuello
como algas enredadas
a un naufragio
Y es hermoso ver
que tienen su hábitat
en el extremo sur
de mi calle.

El ecosistema marino entra en la bohemia del puerto, y todo está ocurriendo simultáneamente: los ángeles, las hogueras, el cabaret y los lobos. La recurrencia en ciertas formas de representación nos permite aseverar que la caída que se rompe, o que busca romperse, en este poemario, es el de las trabajadoras sexuales. Y se observan dos movimientos complementarios: el primero es la puesta en valor del trabajo sexual y posicionamiento de quienes lo ejercen, dotándoles de una dimensión sacra; y el segundo consiste en poner en evidencia la animalidad del puerto mismo a través del empalme ecosistémico humano y no humano. El resultado son las trabajadoras encarnando la divinidad -luego del abandono de Dios-, frente a un mundo que se arroja a su existencia de bohemia litoral.

En ocasiones los versos toman un tono reflexivo en torno a las relaciones posibles entre el afuera de la ciudad, y el adentro de la habitación. Estos son los casos de los poemas “Duelo” y “En suspensión”. En el primero se acentúa la distancia entre ambas, la voz poética apela a

quedarse en el interior porque *la calle es un funeral*. Su condición de existencia es mortuoria, y es mejor no voltear a verla. En el segundo, la reflexión poética termina por empalmar el adentro y el afuera, dando cuenta de una percepción sinestésica donde un reloj está “desafinado”, el tiempo “se hospeda”, la luna “cae”, y la noche, como bioindicador temporal, es una propiedad de la habitación misma. En “Viento norte”, poema que versa sobre el momento justo en el que comienza la lluvia en el puerto, la habitación es el espacio de sequía y salvación respecto de un afuera amenazante de invierno.

Tal sinestesia forma parte de los rasgos de la propuesta general de empalme ecosistémico maritorio-territorio que opera en las obras de Alejandra Ziebrecht. En el poema “Nocturno con lluvia”, el espacio urbano del puerto se puebla con imágenes marinas y, al mismo tiempo, se urbaniza el mar. La boca por la que camina la voz es tanto una ciudad como un pez gigante:

La calle
semeja un pez moribundo
Transparente en su negrura
Camino por su boca desierta
El mar viene a buscarme
Digo que no hay tiempo
para construir refugios
Debo atar mi cintura
Hasta que pase el temporal
o la existencia.

Este poema da cuenta de una isotopía metafórica recurrente: el naufragio ocurre en la ciudad. La línea de costa difuminada da cuenta de un ecotono a modo de palimpsesto que trasluce dos ecosistemas adyacentes, dando como resultado un efecto de borde en el que los eventos

de altamar ocurren en tierra firme, y viceversa. Así, en el verso “debo atar mi cintura” porque “el mar viene a buscarme”, que es un claro guiño al viaje de Ulises quien pidió ser atado para escuchar el canto de las sirenas, es al mismo tiempo la calle la que llama y convoca. Así como el naufragio ocurre en la ciudad, el barco de altamar se transforma en el lugar signado para el encuentro sexual. En “Marinas”, los cuatro puntos cardinales tienen su centro en el cabaret, y en “Mascarón”, el barco de altamar deviene motel.

Antes de continuar, me parece pertinente traer a esta exposición un concepto acuñado por Michel Foucault en una serie de conferencias realizadas en 1966 y 1967 y compiladas en *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (2010). Me refiero precisamente al concepto “Heterotopía”, entendido como una alteridad utópica localizada. En palabras del autor:

lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad, y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, son a la vez representados, impugnados o invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables (70).

Nombra a lo largo de estas conferencias varios ejemplos de lugares “heterotópicos”, como lo son los cementerios, los asilos, las prisiones, el burdel y, aunque escuetamente desarrollado, el barco. Es aquí cuando me pregunto: ¿qué pasa cuando las heterotopías se afilian con un sentimiento topofílico? En otras palabras: ¿qué ocurre cuando un lugar otro, marginal, en donde las leyes sociales se suspenden para encontrar un refugio del tiempo, provocan un

profundo sentimiento de filiación afectiva o de revelación asombrosa? La escritura de Alejandra Ziebrecht propone una respuesta, en la cual sus versos observan y poetizan aquello ignorado por Dios. En los poemas “Nocturno con lluvia”, donde *la calle / semeja a un pez moribundo*, y en “Mascarón”, donde *El barco que reposa en mi bahía / es un motel*, el naufragio ocurre en la ciudad, y en un lugar localizable y trazable: el cabaret, el bar, el prostíbulo. Este barco a la deriva en augurio de muerte se configura como una heterotopía, es decir, como una alteridad utópica localizada en donde el tiempo se suspende (como en el poema “En suspensión”, donde la acumulación de tiempo altera sinestésicamente los elementos en el verso *a qué reloj desafinado*), y se desborda el placer y el deseo hacia la calle en ausencia de la moral cristiana dada por Dios (como en el poema “Instantánea”: *Dios se tapa los oídos / cuando tranzan / los bienes carnales*). Al tratarse de una bohemia de puerto en donde el ecotono difumina la línea de costa, las imágenes se pueblan de referencias marinas (*este mar juega a salirse / como el sostén de la rucia*).

Una actitud de admiración afiliada a una heterotopía litoral, como lo es la bohemia del puerto, da como resultado un sentimiento topofílico tanto hacia los espacios de entretención nocturno, como quienes lo habitan, y una visión de mundo en donde lo humano y no humano se encuentran en su belleza y lucha por la vida, como en el poema “Marinas”, donde los cuerpos bailan *con toda la gracia*, mientras los lobos se rebanan el cuello *como algas enredadas*.

Cuatro años después de *Enrompecaída* se publica *Nochedumbre* (2000) por la editorial LOM. A diferencia del anterior, este poemario no lleva marcas titulares en sus poemas. Es el blanco de la hoja y la posición central de los versos las que relacionan los poemas que van apareciendo como marejada en cada cambio de página.

En un tono mucho más resignado entramos nuevamente al puerto sombrío y, como el título del poemario adelanta, nocturno. Pero la noche no sólo se entiende aquí como la ausencia del sol, sino también como la degradación de los cuerpos remanentes de la vida nocturna. El primer poema, por ejemplo, ocurre al alba. Aparecemos en medio de la ciudad, donde todo está disminuido: el sol anda lento y los ebrios se moderan ante lo desconocido del día. Esta vez, en completa ausencia de Dios:

En estas calles el sol camina a tientas

Los ebrios mitigan su pavor
una forma del asombro
a lo ignoto de este amanecer

No hay dios
sino el embestir contra las palabras
colgándose de los vocablos
Instar las sombras aún yacentes
entre los derruidos cuerpos
muertos en la sinrazón universal
de un juego memoria adentro

La ciudad se vuelve doliente y apagada, tal como los cuerpos que la atraviesan. En *Los muros cobijan este invierno arterial*, los muros aparecen estriados y nadie responde a las campanadas de la tarde.

El lenguaje se vuelve animal, instrumental, al poder embestirlo y manipularlo. Hay sombras, cuerpo derruidos y muertos, coexistiendo en un mismo espacio. En el poema *Más allá de toda certeza*, la voz proyecta un futuro que no escapa de la muerte, ni de la ciudad vacía que sólo alberga una sonrisa que está en constante sordina. Es la “sinrazón” la que ordena el

cosmos mientras la memoria deviene silente. *El silencio / es un duelo colectivo*, leemos más adelante en el poemario Este tono se repite también en *Lloro en este funeral de la existencia* en donde la ciudad, tal como Comala en *Pedro Páramo*, alberga muertos que vagabundean sin enterarse de su propio deceso.

Es recurrente en las comunidades costeras que los muertos no puedan ser enterrados. Los pescadores, buces o trabajadores del mar muchas veces son arrastrados por la marea sin retorno a orilla. Sin cuerpo, el duelo guarda un adiós no clausurado, y el orden de rito fúnebre está siempre incompleto. Este mismo orden – o desorden- es el que permite que los muertos aparezcan agenciando la vida, como en la última estrofa de *En estas calles el sol camina a tientas*:

En estas calles
donde huyen las gaviotas
tras el herbolario cementerio
de seres apretujados contra sus sexos
como si el goce o el delirio del arder
fueran plebeyos en la buhardilla lóbrega
del instinto primigenio

El cementerio y no la calle, es el espacio del brote. Es un lugar fértil de deseo. El poemario se abre no intuyendo, sino que suspendiendo las normas culturales para desbordar la noche y la bohemia, sobre el orden diurno. Es así que las casas “navegan”, la muerte “bosteza”, y nosotros, devenimos animales del mar:

Casas tristes
navegan sombrías
en mi calle

Tras las cortinas
vislumbro
rostros cabizbajos

La muerte bosteza
en los portales

Tenemos miedo
de ser peces a la deriva
mientras Ella extiende sus redes

La disolución de la línea de costa está presente, tal como en *Rompecaída*. El bordemar ya no es borde, porque tanto ciudad como océano se entrelazan. El barco está en el espacio urbano, con “náufragos” y “mujeres solitarias”, como se versa en *Estoy por descender en este barco invernal*. El mundo no humano se personaliza, el mar hace un “escándalo demente”, y la sal es persecutora de la voz poética, en el poema *Me corrompen estas calles*. En este último, la noche es una carga y el amor, una cosa de poco valor:

La noche es una barcada
el amor un ardite

Estos ebrios se beben el mundo
y qué importa el aguacero
amparado en canciones añejas
y en boleros trasnochados

El olor a carne fresca promete recuerdos
una bita en donde atar la vida

El bar se ha vuelto una isla
sin puntos cardinales

No importa la lluvia si hay canciones viejas y una copa para beber.

La percepción sinestésica insiste en aparecer. El *olor a carne fresca* es la *bita* de los borrachos. La bita es un poste de madera o de hierro que permite amarrar las embarcaciones y así asegurar que el mar no se los lleve. Lo que mantiene anclado a los bebedores, lo que les mantiene atados a la tierra, aunque vaguen en movimientos ondulares y torpes tal como un barco se deja mecer por las olas, es un estímulo sensorial olfativo.

En este último poema, además el *bar* deviene *isla* sin puntos de referencia. Es un espacio reconocible pero carente de dirección. Más adelante, en el poema *Las calles cuelgan de mi pelo*, la misma voz poética se declara porción de tierra en medio del mar:

Las calles cuelgan de mi pelo
Soy una isla
en el inmenso mapa de tu sonrisa
mientras las sombras
abren silenciosas bóvedas

Transito contigo
última penitente de esta noche
en que las mujeres ocultan sus deseos
esperando a un dios que atiende otras súplicas

La imagen insular es reconocible en otros poetas que han escrito el mar. Ramón Riquelme (1933-2018) se autodefinió como isla cerrada que se deja visitar al abrir los ojos; de manera

similar María Rosa González (1906), poeta de la que se sabe muy poco además de los señalamientos de Jaime Giordano y Luis A. Faúndez (*Treinta años de poesía en Concepción*, 1965), en el poema *Faro* se describe a sí misma como isla que divide la noche y llama a los navegantes; y para Arturo Troncoso (1902-1039), los días son islas en el horizonte del tiempo. La recurrencia en este pensamiento insular muestra a la isla como un espacio cerrado y divisor, que impugna las orientaciones tempo-espaciales del continente.

En esta misma línea, en el poema *Uno es mar porque está vivo* la voz poética realiza una identificación con el maritorio como forma de exilio, o expulsión de la tierra. Esta se vuelve mar que mira hacia la tierra, y al mismo tiempo un náufrago entre las algas. Mientras tanto, los versos en paréntesis asimilan cuerpo humano-cuerpo animal enfrentados en el mutuo reconocimiento:

Uno es mar porque está vivo
Deambula por los andenes
con una maleta rota

(Anoche escapaba un pez
de tus pupilas)

Desterrado
a orillas de la noche infernal
enredado entre las algas

(Anoche un náufrago
gritaba en tus pupilas)

En ciertos momentos, el cuerpo humano en estos poemas se vuelve carroña del mundo animal no humano. En el poema *Lo inmóvil*, se reitera en la presencia de la pupila, esta vez como bebedero para gaviotas, mientras la garganta sirve de nicho para murciélagos.

Otra continuidad que se establece entre *Enrompecaída* (1996) y *Nochedumbre* (2000), es el tono valorativo con el que se poetiza el trabajo sexual. En este corpus de poemas encontramos imágenes recurrentes en torno a la penitencia y al castigo. En el poema *El silencio*, por ejemplo, las personas que sueñan tienen pies *clavados al madero*; en el poema *Las calles cuelgan de mi pelo*, la voz poética camina como *última penitente de esta noche*. Se suma a esto las dimensiones que ya hemos visitado: el duelo colectivo, la muerte que camina entre los vivos, la difuminación de la línea de costa en donde la ciudad es océano, el barco un bar, y el cuerpo una isla. Es en este universo lírico que las trabajadoras sexuales aparecen encumbradas en lo divino:

Estas santas mujeres
pintan arcoíris con sus piernas

Son el feriado ilegal
la huelga sin pancartas
el testamento otoñal de los ebrios
la entrada al purgatorio

Ellas juzgan lo divino en lo humano
ascienden lo humano hasta su divinidad

Conocen de memoria a qué saben los cuerpos
perciben los olores
no por los ojos siempre cerrados
no por los sueños sino por la vigilia

Es que buscan y nunca encuentran
la bocanada breve del consuelo

Estas mujeres, en este poema, tienen dos frentes: uno que mira hacia lo divino, y otra que mira hacia lo humano. En su frente divino, juzgan lo que asciende o lo que desciende en la dualidad cristiana cielo-infierno (en el poema *Acaso no son temibles*, estas santas mujeres exorcizan cadáveres de navegantes); y en su frente humano son el feriado, la huelga y el testamento. A diferencia de los cuerpos que caminan muertos, sus sentidos están abiertos hacia el mundo: la memoria está mediada por los sabores, y la percepción del mundo por los olores de su completa vigilia.

Las santas mujeres ofician en un ambiente entristecido, donde llueve en los vasos de vino como en el poema *No era la lluvia*. Pero es el encuentro amante el que permite un esbozo de sonrisa en medio de la pérdida, como en *Nunca más*:

Nunca más
sé que nunca más
otro labio extenderá como el tuyo
el mapa de la sonrisa
Que otro huracán
precederá al fuego total que me consuma
en la barca sin remo de tu cuerpo

En sus obras poéticas, Ziebrecht presenta poemas de extensiones variables, con tendencia al verso breve y acumulación de imágenes que abren un panorama texturado por la recurrencia

de ciertas categorías de contenido sémico y léxico. Destacaré, preliminarmente, las siguientes:

1. Grupo isotópico de recurrencia clasemática del tipo “bordemar y altamar”: mar, relámpago, puerto, temporal, barco, bahía, gotea, musgo, redes, algas, naufragio, pez, gaviota, cubierta, maremoto, etc.
2. Grupo isotópico de recurrencia clasemática del tipo “ciudad”: esquina, calle, ciudad, trinchera, callejones, casas, buhardilla, cabaret, techos, barrio, cantina, mercado tc.
3. Grupo isotópico de recurrencia clasemática del tipo “espacio íntimo”: cortina, vestido, habitación, fotos, tetera, calzón, patio, lecho, incienso, trapo, ventana, sostén, buhardilla, camastro, etc.
4. Grupo isotópico de recurrencia clasemática del tipo “cuerpo”: dedos, mano, labios, pies, cuerpo, ojos, sonrisa, pechos, mirada, oídos, piernas, espalda, boca, cuello, cintura, etc.
5. Grupo isotópico de recurrencia clasemática del tipo “tiempo”: tarde, nocturno, atardecidos, luna, penumbra, noche, día, viernes, domingo, horas, junio, sur, invierno, humedad, sol, amanecer, etc.
6. Grupo isotópico de recurrencia clasemática del tipo “religiosas de imaginario cristiano”: pecaron, cruces, culpabilidad, Dios, irredenta, Sodoma, cristianos, misa, ángeles, redimo, santas, divinidad, purgatorio, etc.

Ciertas isotopías se actualizan por la aparición de semas contextuales en la dependencia gramatical a la caída del verso, como podemos leer en “Nocturno con lluvia”:

La calle
semeja un pez moribundo
Transparente en su negrura
Camino por su boca desierta
El mar viene a buscarme
Digo que no hay tiempo
para construir refugios
Debo atar mi cintura
Hasta que pase el temporal
o la existencia.

En los dos primeros versos se proyecta la primera recurrencia señalada sobre la segunda -y viceversa-, poblando así el espacio urbano de presencia marina, o urbanizando el mar. Al mismo tiempo, la boca por la que camina el/la sujeto del poema, refiere tanto a la ciudad como al pez, dando paso a una isotopía metafórica recurrente en los poemas de Alejandra Ziebrecht: el naufragio sucede en la ciudad, en los bares y en la calle. La frontera de borde o línea de costa se difumina, abriendo espacio a un ecotono cual palimpsesto deja traslucir tanto la vida humana como la no humana, y su afección mutua.

Otra actualización por semas contextuales en *Me corrompen estas calles*, establece una continuidad entre sal-olor de cantinas y -mercado de mujeres, proyectando las recurrencias clasemáticas del mar y la la ciudad, dando como resultado la imbricación de ambos ecosistemas, como he señalado anteriormente.

Una de las isotopías metafóricas más recurrente se encuentra entre los lexemas / barco / : /bar/ /cantina/ /prostíbulo/, compartiendo los semas *espacio* y *cerrado*, pero actualizándose mutuamente al presentarse como espacios heterotópicos litorales, marginales, los cuales suspenden el tiempo y la reglas sociales. También, los lexemas /mar/ : /ciudad/ forman un par isotópico metafórico ya que, además de compartir los semas *espacio*, *dominio* y *superficie*, ambos se presentan como un *-torium* o porción perteneciente a algo o alguien. En el caso de la obra de Alejandra Ziebrecht, el maritorio y territorio porteño no dan cuenta de una separación clara, como de una comunión o convivencia ensamblada.

Los poemas analizados anteriormente que forman parte de dos obras tempranas de la poeta Alejandra Ziebrecht Quiñones dan cuenta de un encuentro ecosistémico humano y no humano, en relación con la bohemia nocturna del puerto y la vida oceánica. El ecotono de bordemar se imbrica para abrazar al oficio prostibular que forma parte de una atmósfera y una economía libidinal de puerto.

La poeta Alejandra Ziebrecht forma parte de las producciones poéticas de postdictadura. En específico, postulo que es integrante de la llamada generación “Los náufragos”, nombre acuñado por el poeta y académico de la Universidad de Chile Javier Bello, entre los que se incluye Andrés Anwandter, Alejandra del Río, Germán Carrasco, Verónica Jiménez, entre otros y otras. Bello no nombra a Ziebrecht como parte de esta generación, ni tampoco se le ha estudiado como integrante de ella, a pesar de que su poética se encuentra aludida por las palabras del mismo Bello:

El hablante mayoritario de los textos comparte con sus poetas la presencia de un entorno que no satisface sino que erosiona dolorosamente a este sujeto perdido, que

no encuentra centros sino márgenes, límites que son adoptados como el propio centro, imágenes que lo hechizan para destruirlo (uchile, 1).

Este grupo de escritores de formación literaria universitaria, característica señalada por el poeta Andrés Morales (Véjar, 12), que comienza a publicar durante la década de los 90, se caracteriza por una “poesía marcada por la presencia del yo y su intento de representar” (Bello, 13). Esta representación se encuentra con la precariedad del sujeto mismo en su proceso de elaboración del trauma dictatorial (En *Enrompecaída* encontramos el poema “Duelo”). Ciertamente lo señalado por Magda Sepúlveda (2010) sobre estas poéticas da cuenta de directrices rastreables en las obras de Alejandra Ziebrecht: “el naufragio alude a quedar sin mapa, sin historia, sin bandera” (82). Este dolor del naufragio que erosiona la voz poética de los textos de Ziebrecht, y que degrada el espacio de la ciudad, encuentra su espacio de resistencia en estos espacios heterotópicos, y en la observación al oficio prostibular como una trinchera posible.

Así mismo, el “régimen marítimo” propuesto por la profesora Magda Sepúlveda en *El territorio y el testigo en la poesía chilena de la transición* (2010), que opera “para librar al yo de la angustia de estar en tierra” (83), se ve tensionado en las obras de Ziebrecht, ya que la voz poética reconoce tanto el territorio como el maritorio como espacios mutuamente degradados en su empalme. Además, las circunstancias políticas territoriales de la región del Biobío impiden mirar hacia el mar sin ver la muerte apareciendo encarnada en la isla Quiriquina, centro de detención y tortura que se encuentra frente a al puerto de Talcahuano.

6. CAPÍTULO 2. *SE HA DORMIDO MI ALMA ESPERANDO*: EL *OIKOS* DE LA FAMILIA PESCADORA EN LA POESÍA DE PAZ LYLLIAN NOVOA CID

Paz Lyllian Novoa Cid (Tomé, 1934) vive en la caleta de Coliumo frente al balneario “Los Morros” en donde cada año en el mes de diciembre se conmemora la festividad *Navidad en el mar*, coordinada por la misma poeta y los/as habitantes de la caleta. Se comienza buscando al niño más joven que es investido de niño Jesús, adornado con redes y objetos marinos. Luego es traído en lancha hasta la orilla de la playa junto a un grupo de otros niños más grandes que ofician de reyes magos. Esta festividad es relevante en el imaginario poético de Paz Novoa, ya que es ella quien se ha encargado de escribir canciones que luego niños y niñas de la caleta corean al unísono mientras se realiza esta representación marina del natalicio de Jesús. A la fecha no existen estudios o investigaciones que den cuenta de esta festividad local, ni tampoco de los textos poéticos de Paz Lyllian Novoa que, además de servir a la comunidad en la festividad señalada, son un consuelo para las familias en duelo. Las madres viudas buscan a la poeta para que esta pueda recitar sus versos en los funerales de los pescadores que fallecen en el trabajo de la pesca artesanal.

Las comunidades costeras viven de una forma muy particular el dolor por la pérdida de seres amados. Las desapariciones en el mar producto de las inclemencias del clima ha llevado a los habitantes de las costas de Chile, y en particular del Biobío, a tener que inventar ritos fúnebres que permitan oficiar la ceremonia de despedida de sus familiares. Entre estos ritos fúnebres destacan la navegación al lugar más cercano a la desaparición para ofrendar flores, ropas del desaparecido u objetos significativos. También la instalación de placas submarinas o animitas costeras. Quizás el más interesante de todos estos fenómenos es el de los

cementerios simbólicos. En la caleta de Coliumo existió un cementerio simbólico que, según me cuenta la poeta, fue arrasado por el maremoto que azotó las costas de la región el 27 de febrero del 2010.

Además del cementerio, el maremoto se llevó la casa de la poeta junto a sus archivos personales: poemas, fotografías, revistas, actas de nacimiento, entre otras pertenencias. Algunos papeles pudieron ser rescatados y son los poemas que forman parte de esta investigación. De los 106 poemas que pudieron rescatarse del archivo personal de la poeta, he seleccionado 28 en favor del trabajo temático respecto de la vida de la caleta.

Los poemas seleccionados de Paz son de longitudes variables y, exceptuando el poema *Niño-mar* escrito en versos octosílabos, todos en verso libre y tendiente a la rima. Es quizás el ritmo acompasado y anafórico presente en los poemas de Paz una de sus características estructurales más visibles. Ese vaivén de repetición es también el oleaje que orquesta el paisaje de la costa. A un nivel prosódico, el poema se imbrica con el paisaje sonoro que es telón de fondo de sus versos.

En el poema “Duérmete mi niño”, que es usualmente declamado en los funerales de los pescadores, se repite el nombre del poema al inicio y final de la primera y última estrofa, y al inicio de la tercera. A modo de *Lullaby* o canción de cuna, la voz de una madre doliente declama estos versos para hacer dormir a su niño, mientras atraviesa su propio proceso de duelo por la pérdida de su compañero en el mar. La primera estrofa abre el espacio y el tiempo:

Duérmete mi niño, duérmete ya
sobre la bahía, se asoma la luna

y allá en lobería, se despide el sol
Duérmete mi niño, que cansada estoy.

Este poema muestra el tránsito tempo espacial de la costa, señalado por sus elementos esenciales: la luna y el sol como señas del alba y el crepúsculo, y la bahía y lobería como escenario. Es el verso final de esta estrofa, que revela el carácter de contrapunteo que aparece varias veces en los poemas de Paz Novoa: no se trata solamente de una canción de cuna, de dulces sueños, sino que además emerge un discurso afectivo personal de una viuda de la costa, que toma la forma de una canción de cuna. Ya la segunda estrofa, abre el testimonio:

Fui de madrugada por la playa sola
a recoger algas que regala el mar
mis manos se helaron de tanto buscar
quiero que en mi mesa, nada a de faltar.

Cambia el espacio-tiempo: estamos en el alba en la playa. La playa y ella, ambas solas. La voz nos versa el oficio de alguera, quien recoge este alimento “que regala el mar”. El contrapunteo afectivo del duelo pone en evidencia al mar como un ente que da (alimento) y que quita (a los seres queridos). La búsqueda del alimento es también la búsqueda del ser amado, y la sensación térmica de estas manos gélidas que buscan señalan la angustia.

Las estrofas continúan el transcurso de la noche, donde aparece el padre que *ya no está*, mientras el niño recibe un *beso salado*, y la madre en sollozos pide que su niño continúe el sueño. Al llegar la mañana, la madre regresa al mar a buscar a su amor que le fue arrebatado.

El poema “Duérmete mi niño” no sólo versa sobre el duelo de la madre, sino de una política de cuidado que viene a mostrar la reconstrucción del *Oikos* de la familia de bordemar. Hablamos de la construcción poética de una identidad de la madre sola de la costa. En esta misma línea el poema “Pensamiento”, propone que la verdadera soledad de estas mujeres reside no en la muerte del ser amado, sino en la despedida de su existencia fantasmagórica (*Quiero esconderme / en las pisadas que no anduve / y sentir mi soledad sin tu presencia*).

Este poema transita la noche, y en este tránsito se visualizan tres momentos: el anochecer, donde se hace dormir al niño y se cuelan las emociones de afección por la pérdida; la noche misma, en donde el padre vuelve en sueños; y el alba, en donde la madre busca comida y consuelo. De manera similar ocurre en la obra dramática *Caleta Bagres* (1984) de Matías Cardal, en donde respectivamente cada uno de los tres actos ocurren en el alba, la tarde y la noche. Los poemas de Paz Novoa se mueven en una temporalidad orgánica que no obedece al reloj, al tiempo cronológico, sino al tiempo estacional, solar y lunar. En el poema “Que el viento desojó”, se repite la noche como espacio de aparición fantasmagórica:

Será de noche
Sobre la bahía
Volverá a soñar
La luna llena.

Será de noche
Y acariciará la rosa
Que el viento
Del invierno deshojó.

Será de noche
Y buscará su huella

Que solitaria
Se cobijará en las sombras.

Se marchó un día
Como se van las nubes
Ni tan solo un adiós
Se escuchó de tus labios.

Será de noche
En el hogar vacío
La buscará el recuerdo
Y un perfume de rosas
Envolverá la vida.

La imagen de la rosa aparece de tres formas: la rosa acariciada, la rosa desojada y el perfume de rosas. La primera de las formas está atada a la dimensión fantasmagórica que permite el tacto, como anteriormente ocurría con el *beso salado* en “Duérmeme mi niño”. La segunda forma patentiza la muerte desojando la flor y el color de la rosa primaveral. La última forma muestra la mutua relación entre la memoria y los sentidos. Ambos son posibilitadores del otro, y representan una forma intrusa de poseer el cuerpo: tanto el recuerdo como el olfato llegan sin permiso.

El poema “Al compás de las olas” fue uno de los poemas perdidos en el terremoto y posterior tsunami del año 2010. No obstante, este poema, al igual que el anterior, es usualmente declamado de memoria por Paz Novoa en los velorios de los pescadores. He transcrito para esta investigación una de las versiones de este poema que, como toda tradición oral, cambia según la memoria de la misma poeta:

Al compás de las olas
que llegan a la playa cubierta de espuma
se ha dormido mi alma esperando
que retornes por noches de luna

El nocturno huairavo despierta
y la noche atraviesa graznando
las estrellas alumbran su senda
por donde su vida arrastra soñando

Y si un pez sorprendido
de las aguas quisiera escaparse esta noche
ha soñado, tal vez que el lucero
y en las redes del alba se prendió
cual un broche

Es de noche y Coliumo se duerme.

En este paisaje nocturno el ritmo está dado por las olas, una cadencia viva que orchestra la esperanza del regreso del amado que ha muerto. El huairavo a pesar de ser un animal de vuelo, se arrastra. Hay una conexión entre lo celestial (estrellas, aves) y lo terráqueo, que considera tanto el territorio (senda) como el maritorio (olas). El pez que desea escapar del mar se prende de las redes como un broche. El animal marino en deseo de huida termina siendo objeto que laurea el elemento de trabajo y signo de la familia pescadora: la red, la vestidura de lo humano en el mar.

La red es uno de los objetos que aglutina con mayor densidad el contrapunteo constante que realiza Paz Novoa entre una dimensión práctica (trabajo) y una dimensión afectiva (cuidados y crianza). Es nombrada en once de los 28 poemas que integran este corpus. Quisiera destacar

los siguientes: en el poema “Al ausente”, dedicado *a la mujer sola del mar*, el desorden gramatical en la caída de los versos permite que las redes estén tanto llenas como vacías, entendiendo que pueden tanto traer el alimento, como acentuar la ausencia del familiar (*Veotus redes, en un rincón / llenas de peces, no volverán*); en “Gueñe”, la red recibe al recién nacido en cuidado comunitario de las madres (*Nació un niño / sonríen las madres / en las redes tendidas / hay un sueño de paz*); en “Mujer y viento” la acumulación de imágenes nos muestra la red como herramienta de trabajo, pero también como la red de afectos en la comunidad y en la familia pescadora (*Ayer, mujer, redes y amor / hijos correteando por las preguntas, / buscando un padre que vendrá / según el diagnóstico del tiempo*); por último, los versos finales del poema “Niño mi niño”, la red es la cuna mecedora del niño huérfano de padre (*Niño, mi niño del mar / por la noche mis redes tu cuna serán*).

Otra característica relevante en los poemas de Paz Novoa es la rearticulación de los sentidos y percepciones convencionales en relación con el cuidado. En “Niño mi niño”, el niño propicia caricias de arena (*Tus manitas, caricias de arena / piecesitos saltando en las olas*), una textura que no es usual en relación con el cariño. Es una adjetivación que vincula a la ternura con lo áspero. En el poema “Gueñe”, el viento es alimenticio (*Nació un niño / lo envuelve la vida / el viento trae del cerro / cántaros de leche de luna.*) relevando la dimensión proveedora ecosistémica que existe en las comunidades costeras. En “Niño-mar”, el infante reposa en las algas (*Tengo de amor una red / de pecesitos cubierta / Una cunita de algas / Para que duermas la siesta*) mientras se le da un beso salado, cuando comúnmente se le asocia con la dulzura. En “Niño del puerto”, poema que versa sobre el niño que pierde su hogar por un incendio, es el atardecer el que propicia caricias (*Niño correteando cerros, quebradas / te vio el atardecer, acarició tu infancia*). Por último, en “Pequeñito”, la pregunta

por la ausencia está acompañada por el cuidado del entorno, en donde el sol calienta lo que el dolor no (*En donde alumbró el sol / Que mi dolor no entibia*).

También, esta rearticulación de sentidos resulta en una percepción sinestésica del entorno. En el poema “El eco”, que es la replica o rebote de un estímulo sonoro, se va agotando en seres y objetos de la bahía:

El eco de la tarde se desvanece
en las alas de las gaviotas
que hacia el norte emigran

El eco de mis sueños se arrebuya¹
en las nubes que pasan
y que violento el viento
aleja cruel de mis caricias

El eco se desliza por mi piel
y se detiene en mis latidos
él es una voz que no se escucha
y grita en las quebradas del silencio

¿Cómo suena la tarde? ¿y los sueños? ¿y la piel? Este poema invita a visitar dimensiones espaciales, oníricas y táctiles de un estímulo sonoro. La primera estrofa refiere el sonido reverberante del aleteo de las gaviotas. La segunda juega con la ensoñación -del dormir o de la vigilia-, y posibilita una proyección exterior del sonido interno en las nubes y el viento. En

¹Probablemente aquí se refiere a “Arrebullar”, una palabra poco usual en el dialecto chileno. Según la RAE, “revolver” en el dialecto de canarias. También se encuentra como sinónimo de “Arrebujar”, que significa cubrir o coger algo sin orden.

la última estrofa, el eco se vuelve corporal en relación con los latidos: el eco es un latido, una pulsión viva; al mismo tiempo, el latido es un reflejo sonoro que es posible de percibir, pero como eco terminará apagándose. Sólo la voz del ausente se construye como fuente sonora y no como rebote, aunque presente, inaudible.

Por último, en esta misma línea de pensamiento sinestésico, el poema “Huella marina”, un poema que versa la sutileza de las cosas en el recuerdo realiza una traslación gusto-tacto en los versos *Con salado sabor tu huella, / En mi bitácora quedó.*

Existe un amplio repertorio de poemas dedicados a la festividad “Navidad en el mar” que se realiza cada diciembre en el sector de “Los morros” de la caleta de Coliumo. Allí se reparten canastas de alimentos para las familias pescadoras que más necesitan apoyo económico ya sea por la merma en las ventas de sus alimentos marinos, o por que han sufrido la pérdida de alguno de sus integrantes proveedores. Mayoritariamente, los padres de familia que trabajan en la pesca artesanal.

Como fue referido anteriormente, la poeta Paz Novoa escribe versos y canciones que son posteriormente declamados por los niños y niñas de la caleta, los mismos que realizan una representación del natalicio de Jesús de Nazareth, figura central del cristianismo. La diferencia con los abundantes montajes que durante el mes de diciembre se pueden apreciar en distintas partes de nuestro país, es que toda la representación se inviste de objetos y vestimentas marinas. De los 28 poemas que integran este corpus, ocho de ellos tienen como tema principal esta festividad.

“Navidad en el mar” es una de las canciones escritas por la poeta de Coliumo. En estos versos ocurre una transfiguración del escenario del natalicio de Jesús de Nazareth en la

tradición judeocristiana, hacia un espacio marino. Hay barcos y peces que acompañan el ruego de un pescador que pide al recién nacido que guíe al bote “entre las olas tormentosas”, dejando entrever las necesidades de los mismos pescadores y la constante posibilidad de no retorno:

Navidad, Navidad, Navidad
De barcos, de peces, de luna, de amor
Navidad, Navidad en el Mar
Que esta noche Jesús nacerá

Si algún día, perdido en el mar
Entre olas tormentosas mi bote se va,
guíame dulce niño, hasta el puerto
Do me espera la luz de mi hogar.

Navidad, Navidad, Navidad
De barcos, de peces, de luna, de amor
Navidad, Navidad en el mar
Que esta noche Jesús nacerá

El niño Jesús llega por mar y es recibido por todo el ecosistema marino, incluida la voz de la comunidad pescadora. En el poema “Ya viene la Navidad”, la voz pide al niño que despierte para salir a navegar al alba, implicándose así con el biorritmo de trabajo (*Salgamos a navegar. / despierta, niño, despierta / Amanece, en alta mar.*). En el poema “Busco un niño”, el infante Jesús *de carnecita morena* es acunado en una embarcación, mostrando al mar, en este caso, en su dimensión de cuidados (*Déjame contarte niño / Con el trino de las aves / Acunarte en una barca*). En este último poema el niño no aparece en su dimensión agasajada por

obsequitos de reyes magos, sino como un niño hambriento y de *dolor en la mirada*, que es invitado a la playa por la comunidad de bordemar.

En el poema “Canción de amor”, aparece por primera vez el lugar de natalicio de Jesús en la tradición cristiana¹. Por supuesto, afectado por el encuentro con el maritorio:

Por menguante se filtraban
Tímidos rayos de luna.
El pesebre en las arenas
Recibía a las estrellas.

Danzando con alegría
Pecesitos y apancoras,
Canasta de caracoles
Le regalaban al niño.

La sonrisa de María
La bahía iluminaba.
Paz y amor sobre la tierra
Desde el cielo se escuchaba.

Se oyen voces, en el viento
El mar, mece una cuna.
De la mano de los ángeles
Se duerme el niño sonriendo.

El poema nos deja en medio de la noche. El pesebre está dispuesto en la arena del borde costero. Los regalos que recibe el niño son signos reconocibles de la vida marina: canasta de caracoles, peces y apancoras. Junto al niño, María. No hay padre, sólo madre. Es importante establecer aquí una precisión: los poemas de Paz Novoa se centran en la vida de la madre viuda que dedica sus días a proveer y alimentar a sus hijos, en ausencia del padre pescador.

El padre aparece recurrentemente fantasmagórico, omnipresente en la noche a través de la brisa y la sal. El Dios padre en la tradición judeocristiana no está presente en cuerpo, tal como el padre pescador. Es la madre y la comunidad humana y no humana la que cubren, en estos versos, los cuidados y alimentos para las niñas y niños. Realidad que se proyecta hacia la representación del natalicio de Jesús. En “Caricias del viento”, mientras aparece la abundancia de alimento en peces y pan -refiriéndose a la multiplicación de estos alimentos realizada por Jesús y descrito en los Evangelios-, las madres secan sus lágrimas de duelo, relacionando así la festividad con el tránsito doliente que es constantemente retratado por Paz Novoa.

Finalmente, en el poema “Se enciende una estrella”, aparece la familia de la caleta esperando. Más allá del tono religioso de estos versos, me parece importante dar cuenta de la representación del hogar. Fuera de la casa se encuentran los remos y las redes, herramientas de trabajo se transforman en los legitimadores de la ausencia. El contrapunteo temático opera retratando tanto la cena familiar como la división del trabajo y el *Oikos* de la familia pescadora.

Existe un grupo de poemas dentro de la obra de Paz Novoa que se centra en la contemplación del maritorio y el ecotono tierra mar en la caleta. Son poemas más bien descriptivos de animales no humanos y sus movimientos, así como también de localidades aledañas a la caleta de Coliumo. Forman parte de este grupo los siguientes poemas.

“Vi pasar las golondrinas” relaciona las turbaciones interiores, que toman a un estímulo marino como facilitador del recuerdo. El poema establece una relación cercana con el mar, enfrentando la dimensión oceánica del recuerdo con el mismo océano marítimo:

Hoy vi pasar las golondrinas
Entre el mar y yo,
Su aletear presuroso me dolió
Ellas querían alcanzar al sol
Mas yo quedaba.

Tú también emigraste un día
Como las golondrinas
Tendiste tus alas azules
En el amanecer del otoño
Que calló tu voz.

El recuerdo de la voz poética en duelo prospera junto al movimiento alado de las golondrinas. Estos versos son tanto paisajísticos como ecosistémicos. Así sucede en “Mar poniente”, que pone en relaciones de continuidad secuencial a seres que coexisten en el ecosistema de bordemar (*El viento su paso acelera / Con el sol, que se hunde en el mar / Y gaviotas errantes que vuelan*). En “Mar de Coliumo” se reitera en este pensamiento ecosistémico y bucólico litoral, personalizando el mar en un tono amoroso (*Mar; infancia, música de caracoles / Ser la playa que besas sin cesar / Sátiro de amor, contigo estar*). Por último, “Celos del viento” sintetiza en la imagen de la red de pesca el paso del tiempo tanto en el tránsito alba-anochecer, como en términos estacionales (*Redes secándose al sol del verano / Guardando el calor esquivo del invierno, / Como queriendo acariciar las plumas / De las gaviotas errantes y las cansadas gualas*).

El ser vivo que con mayor frecuencia visita los versos de Paz Novoa es la gaviota, el ave litoral de más fácil avistamiento. Quisiera rescatar el poema “¿Dónde?”, en el cual se apela a este ser alado para introducir el dolor del duelo (*Dónde estaban las gaviotas / que su risa*

loca, / no acompañó mi turbación). Por otro lado, dos poemas llevan en su marca titular a la gaviota. En “Gaviota libertad”, en un tono de semblanza, la voz poética reconoce un aprendizaje en la forma de habitar de este ser en su vuelo (*me enseñaste a otear la libertad / sentir la caricia de la lluvia / Y de horizontes mi mirada pintar*). El segundo, “Gaviota de la noche”, posiciona al ave como confidente y portadora de sabiduría (*Amiga gaviota, dime que la vida / se vuelve en silencio, sin locas pasiones*).

Finalmente, los poemas “Tomé” y “Litoral de sueños” se detienen en localidades cercanas ya sea para rendirles homenaje a modo de Oda, como es el caso de la primera, o para realizar una topografía costera, en el caso de la segunda. En ambas se mantiene un tono de admiración descriptivo.

En los poemas de Paz Lyllian se poetiza de manera múltiple y sintética, desde una prosodia reposada e imágenes en apariencia bucólicas, un entorno marino y sus políticas de cuidado que afectan también la forma y protagonismo que toman los elementos marinos y comunidades no-humanas.

A pesar de la angustia y el duelo, la habitabilidad de la costa continúa siendo espacio de hogar. La representación del ecotono tierra-mar en los versos de la poeta, muestran un tejido social horadado por la pérdida -como la red- pero que sigue sirviéndose de la vida de bordemar, que es también consuelo y compañía. El mar, proveedor de alimento, es también el espacio infinito de la pérdida, y no un espacio donde replegarse por la imposibilidad de vivir en tierra, como sí ocurre en la generación de postdictadura.

Respecto de las correspondencias discursivas lexicales en los versos de Paz Lyllian Novoa Cid, que dan cuenta de una organización interna vertical en su cuerpo de obra, siendo las más recurrentes destacaré cinco isotopías de contenido:

1. Grupo isotópico de recurrencia clasemática del tipo “ecosistema de bordemar”: bahía, lobería, playas, algas, mar, salado, viento, olas, espuma, viento, nubes, agua, arena, aire, cerro, entre otras.
2. Grupo isotópico de recurrencia clasemática del tipo “biorritmo dado por marcas temporales”: madrugada, noche, luna, sol, estrellas, lucero, sombras, tarde, menguante, horas, entre otros.
3. Grupo isotópico de recurrencia clasemática del tipo “corporales”: manos, beso, abrazo, caricia, piel, latidos, mirada, piecitos, carnecita, voz, voces, entre otras.
4. Grupo isotópico de recurrencia clasemática del tipo “objetos metonímicos de la costa y la familia”: mesa, redes, broche, hogar, perfume, barcos, bote, barca, morada, puerta, puerto, veleros, pan, entre otros.
5. Grupo isotópico de recurrencia clasemática del tipo “animales y seres no-humanos”: algas, caracoles, aves, huiaravo, pez, rosa, golondrina, gaviota, pinos, flores, caballos de mar, estrellas de mar, apancoras, viento, entre otros.

Por supuesto, por la actualización de los lexemas por semas contextuales, como en el caso del verso “llegará en silencio y un beso salado te regalará”, la isotopía tres se proyecta sobre la uno, siendo el cuerpo y el contacto una seña del ecosistema marino o de bordemar.

Por otro lado, el par isotópico más recurrente está dado por los lexemas /red/ : /cuna/ que, sirviendo el primero como aglutinador semántico de la vida de la familia pescadora,

comparten los semas *balanceo, soporte y cuerpo*, enfatizando así en la dimensión de cuidados ecosistémicos tierra-mar.

El maritorio es, en los poemas de Paz Novoa, un espacio de convivencia entre la vida -ya que provee de alimento - y la muerte -como espacio de la pérdida del ser amado-. El ecotono poetizado por Paz difumina la vida terrestre y la vida marina, resultando en un efecto de borde que proyecta esta política de cuidado a la vida no-humana. Así lo vemos en las imágenes del poema “Duérmeme mi niño” (*se despide el sol, algas que regala el mar, vendrá con el viento e iré con las olas*).

La percepción del ecotono revela sus elementos constitutivos: bahía, luna, lobería, sol, mar, viento, etc., evidenciando una actitud de aceptación con el entorno que arrebató al amado, y una visión de mundo en donde la madre toma la pérdida como un motor de movimiento: *quiero que en mi mesa, nada a de faltar*.

En *Topofilia* (2013), el geógrafo chino Yi-Fu Tuan hace revisión de la memoria y la apreciación del entorno, dando cuenta de cuán poderosa se torna cuando se relaciona o combina con acontecimientos humanos. La obra de Paz Novoa, al tratarse de una combinación de historia tanto personal como social, a través del prisma poético, da cuenta de un profundo sentimiento topofilico con la caleta, es decir, un lazo afectivo entre la comunidad de bordemar y el ambiente que habita. Tal lazo afectivo tiene implicancias reveladoras sobre la forma de vida en la caleta de Coliumo, siendo la más acentuada la exploración emocional de las madres viudas.

La obra de Paz Lyllian Novoa Cid forma parte de la tradición popular chilena, no sólo por su fuerte dimensión oral, sino por el constante énfasis en la poetización de la vida de la

comunidad costera. Se trata también de una poesía lárca con tintes bucólicos, que podrían familiarizarla con obras como *Para ángeles y gorriones* (1956) de Jorge Teillier, o *Compañera* (1956) de Efraín Barquero. Esta filiación lárca es rastreable en la obra de Paz Novoa por la integración descriptiva del paisaje en relación con los sentidos, pero sobre todo en su observación cotidiana de un presente que resiste en su especificidad. En “Los poetas de los lares” (1965), Jorge Teillier propone que “el poeta [lárca], entonces, como el artesano, debería conservar las cosas reales, en vías de extinción, frente a esta invasión de las irreales que nos son impuestas en serie” (53). Así mismo, Paz Novoa versifica una lárca de gente de mar, curando el oficio pescador y la práctica de cuidados en un ambiente dispuesto emotivamente para ello.

Sin duda, por otro lado, uno de los telones de fondo de la poetización sobre los niños y las niñas de la caleta, en este caso al cuidado de las madres viudas, se encuentra en *Ternura* (1924) de Gabriela Mistral. Esta relación es innegable, sobre todo por la presencia de canciones de cuna y atención al mundo animal no humano, con un lenguaje cercano y de fácil memorización. Por ejemplo, el poema “Piecesitos” es rastreable en “Niño mi niño”, sobre todo en el uso de los diminutivos para referirse al cuerpo del infante (*Tus manitas, caricias de arena / piecesitos saltando en las olas*).

Futuras investigaciones podrían ampliar o discutir esta inicial propuesta de filiación poética, pero sin duda Paz Novoa forma parte de las producciones culturales poéticas chilenas del siglo XX, y este trabajo de investigación espera contribuir a la valoración y posicionamiento de la poeta en las discusiones académicas sobre poesía chilena y tradición popular.

7. CAPÍTULO 3. LITORALIAS

¿Qué significa escribir sobre mujeres de la costa? ¿es una puesta en valor? ¿una denuncia?

Sara García de Vicuña, en la búsqueda de reivindicar la obra poética de la escritora y activista jamaicano-estadounidense June Jordan (1936-2002), escribió un capítulo para el libro *Narrativas y voces angloamericanas y gaélicas en clave feminista* (2021) titulado “La interseccionalidad en la poesía de June Jordan”. Allí, García postula que el género lírico, en el caso de Jordan, supone revolucionar el género tanto en su contenido como temática, pero también en la forma en que atiende el sujeto “mujeres” (222). Y es precisamente este uso plural el que deja en evidencia que no existe una única identidad dentro de los feminismos. Es necesario, sostiene García, “alejarse de una concepción esencialista de las identidades como si fueran estables o fijas, y [así] entenderlas en relación a las distintas estructuras y dinámicas de poder (236). Como tales dinámicas involucran en distintas medidas a todas las mujeres, es urgente reconocer las diferencias en las escrituras y temas de las poetas que forman parte de esta investigación.

En primer lugar, las producciones poéticas de Alejandra Ziebrecht y Paz Novoa forman parte de la dimensión cultural de la vida social de las comunidades costeras de la región del Biobío. Son escrituras situadas que hablan de, y desde, el bordemar de puerto y caleta. El año 2021 al emitir su discurso de recepción del premio Atenea a mejor obra poética, Rosabetty Muñoz interpela al quehacer poético sosteniendo que la poesía “no puede estar ajena a los acontecimientos del mundo” y debe ser “fiel a su mundo particular” (313). Dejarse afectar por el entorno y observarlo poéticamente habla de una propuesta de escritura no higienizada,

no tamizada para ser más o menos legible, o más o menos local: “nuestro esfuerzo ha de ser “decir el sur”, pero este, con las puntas afiladas, con todas sus impiedades y también maravillas” (315), declara la poeta. Quisiera postular que la atención a las trabajadoras sexuales del puerto, en el caso de Alejandra Ziebrecht, y a las madres viudas, en el caso de Paz Novoa, aunque estilísticamente diferentes, podría posicionar estas obras poéticas como formas de resistencia frente a la invisibilización de la representación de mujeres de bordemar, y al mismo tiempo contribuye a especificar y complejizar sus identidades. Puntualizar esto implica también dar cuenta de que un análisis ecocrítico, debe considerar tanto el lugar de enunciación de los sujetos poéticos, como la forma de aparición de las identidades poetizadas, que participan directamente en la construcción de sentidos críticos del medioambiente, en este caso, de la gente de mar.

La obra de Paz Novoa, como he mencionado con anterioridad, no ha sido hasta ahora revisada por la crítica especializada. No obstante, sí ha sido galardonada localmente por la Municipalidad de Tomé, con el premio municipal de arte y cultura el año 2022. Podríamos aventurarnos en conjeturas que den luces sobre la desatención que ha recibido la obra de Paz Novoa a nivel regional y nacional. Quizás la más evidente es que no existen ediciones impresas de sus obras, más que sus conocidas declamaciones. Sí sabemos de la existencia de una publicación en los años 50 que se encuentra perdida. Puede que los temas que Novoa aborda en sus versos resulten en un veredicto similar al que tuvo Gabriela Mistral con la publicación de *Ternura* (1924) considerado “un libro menor de intenciones meramente pueriles”, como señala Jaime Quezada (1989, p. 109). No obstante, es posible señalar que una mirada interseccional también podría revelar la jerarquización temática que lleva a

considerar a las canciones de cuna, rondas, o atención a las madres y a la crianza, como un tema literario menor.

Hasta ahora, no he podido encontrar amplios repertorios de representaciones de madres de las caletas. Algunas imágenes de mujeres que esperan en la costa se repiten en versos del poeta oriundo de Antofagasta Salvador Reyes. En *Barco Ebrío* (1963) el poema “mía” muestra a una mujer que espera mirando el horizonte, nombrándola frívola y elegante. Además de este poema, la representación de mujeres de la costa de Salvador Reyes se centra más bien en la mujer musa como posesión, y en la ramera, catalogada como obscena y borracha. Es quizás el cuento “La mariscadora” de Baldomero Lillo, antologado usualmente en *Sub Sole*, el texto que muestra de manera más cruda la convivencia entre crianza y trabajo de bordemar. En el cuento, una mujer ve una de sus manos atorada entre las rocas mientras intentaba sacar una concha. La angustia aumenta junto con la marea, ya que a orillas de la playa se encuentra durmiendo su bebé de diez meses que se ve lentamente alcanzado por el agua. Tal como en los poemas de Paz Novoa, el mar es un espacio cruzado por la vida (en los alimentos) y la muerte. El uso de un lenguaje de fácil comprensión amplía el espectro de recepción hacia la misma población de la cual se escribe, en el caso de Novoa. El lenguaje recursivo en el ecosistema de bordemar y litoral de la región del Biobío singulariza y geolocaliza esta obra como archivo de la forma de vida de la familia pescadora en la caleta de Coliumo. Por otro lado ¿qué ha dicho la historiografía en torno a los niños y niñas que han perdido a alguno de sus cuidadores en altamar?

Es bien conocido el trabajo reivindicativo del profesor e historiador chileno Gabriel Salazar *Ser niño huacho en la historia de Chile* (2006), trabajo obligado de ser referido cuando hablamos de infancias en ausencia paternal de sectores populares. Pero viajaré diez años

antes de la publicación del texto de Salazar, para referirme a una revisión ampliada que realizó la antropóloga y escritora Sonia Montecinos sobre el proceso de mestizaje y construcción identitaria en Chile y Latinoamérica, relevando la importancia de la mujer, la matrilinealidad, y las prácticas de abandono paterno como cimientos del hijo huacho y la hija hucha o china.

En *Madres y huachos. Alegoría del mestizaje chileno* (1996), se reúnen una serie de artículos, ponencias, charlas y ensayos en torno a la identidad de género y la cultura latinoamericana. En particular, se centra en el rol de la mujer y madre, las distintas formas sincréticas de las culturas indígenas en encuentro con la religión católica (principalmente), y la aparición de figuras situadas como la virgen de Guadalupe o La Tirana. La autora reconoce la posición histórica del huacho desde la colonización hasta la formación del estado chileno, postulando al mestizaje como un *ethos* de una posible identidad latinoamericana. Si bien la autora da cuenta de una historiografía de prácticas violatorias a la mujer y de abandono de padre hacia sus hijos e hijas, no hay referencias en torno a esta particular forma de orfandad que es la niñez de las caletas o costas, a lo largo del territorio nacional. Cuando la ausencia del padre está dada como posibilidad en las condiciones de su trabajo ¿cómo se construye esa identidad en ausencia? ¿cuál es el rol de la madre en esta familia nuclear desarmada por las olas?

Quisiera relevar, a partir de la lectura del trabajo de Sonia Montecinos, que el caso de la obra de Paz Novoa y la festividad local de *Navidad en el mar*, referida en el capítulo anterior, estrecha la representación del natalicio de Jesús de Nazareth con la realidad en la caleta, ya que Jesús niño es un niño huacho de padre. Pero Jesús no es un huacho hijo del lacho de campo, que iba y venía iniciando a sus hijos varones en la ya tradición del abandono. Se podría asemejar más al hijo de la costa, al hijo de pescador: el padre perdido en el mar ahora

es infinito, está en el horizonte, está presente y ausente, viene en sueños y se escabulle entre la sal y el agua. Jesús es un huacho, pero un huacho del borde, de la costa.

Por otro lado, ha sido mayormente revisada la tematización del trabajo prostibular en la poesía y la literatura chilena. Para dar cuenta de la especificidad de la obra de Alejandra Ziebrecht, quisiera detenerme principalmente en dos trabajos.

Primero, en “El imaginario de la prostitución en Chile: literatura y figuras arquetípicas, 1902-1940” (2013), la historiadora Ana Gálvez Comandini analiza la figura de la prostituta y del prostíbulo en la novela chilena de primera mitad del siglo XX. La autora postula que los novelistas de principio de siglo trasladaron el imaginario prostibular desde la periferia al centro, logrando incluso impactar en instituciones estatales que reconocieron institucionalmente a las trabajadoras sexuales como parte del proletariado urbano (221). Entendiendo que el discurso republicano independentista del siglo XIX había erigido su imaginario en torno al arquetipo de la madre, quien une y da vida (madre patria), la representación de la prostituta en estas novelas quiebra esa “trilogía madre, familia y nación unificada” (222).

A diferencia de la narrativa chilena de inicios de siglo, la poesía de Alejandra Ziebrecht no da cuenta de un ejercicio prostibular que quiebre la trilogía referida. La bohemia nocturna y la transacción de bienes carnales son parte de la atmosfera de puerto, de su textura y su funcionamiento como comunidad humana de bordemar. Las trabajadoras sexuales se muestran como la parte divina en la tierra mientras el resto del puerto adolece su muerte.

Segundo, la profesora y crítica Magda Sepúlveda en “Representaciones de Santiago en *Huellas de Siglo* de Carmen Berenguer: la ciudad burdel” (2008), da cuenta de la

actualización del tópico de la ciudad y la prostituta en la obra referida de Carmen, publicada en 1986. Sepúlveda postula que en *Huellas de siglo*, la poeta “plantea que toda la ciudad se ha transformado en un burdel donde nada se sustrae a convertirse en mercancía, por tanto, la diferencia política y de clase se obliteran (115).

En el caso de las obras de Alejandra Ziebrecht, la representación de agentes sociales distintos (niños en la calle, madres cocinando, personas que vagan como espectros y prostitutas) muestra un entramado social atravesado por problemáticas similares: pobreza, muerte, el mundo no humano que se integra a los movimientos y convivencias del puerto. La voz poética no se asume como trabajadora sexual, a diferencia de Carmen Berenguer. La prostituta del puerto en la obra de Alejandra Ziebrecht, se construye en excepcionalidad de la decadencia del puerto en su posición divina, pero con algunas fisuras humanas que delatan una angustia en el trabajo prostibular (*Es que buscan y no encuentran / la bocanada breve del consuelo*).

Las mujeres del puerto y la caleta tematizadas por las poetisas que forman parte de esta investigación, muestran las rasgadas afectivas de sus respectivas comunidades costeras. Relevan la función que cumplen, las dificultades en su sobrevivencia, y las singularidades que poseen respecto a otras escasas representaciones literarias, e incluso, respecto a la representación de la mujer trabajadora litoral en la historiografía y crítica nacional.

CONCLUSIONES

La hidrografía chilena y su maritorio es cuatro veces mayor a su superficie terrestre. Aun así, los principales trabajos de investigación en torno a las producciones culturales poéticas nacionales y locales, no se han detenido en dar cuenta la forma en que tales poéticas observan y construyen su maritorio. Esto se debe, en parte, a una posición rígida respecto a lo que se entiende por “territorio nacional” que, por su etimología que refiere a la posesión de la tierra, no integra una dimensión marina e hídrica.

Sumado a lo anterior, en los principales trabajos críticos que dan cuenta de un panorama poético en Concepción se observa un claro hiato en el estudio de poesía escrita por mujeres, tanto en su criterio de antologación como en el tratamiento crítico. Incluso *Poesía chilena del mar* (1982), una de las pocas publicaciones que se ha encargado de realizar un estudio historiográfico colonial, monumental y comercial del mar chileno, además de reunir a más de sesenta nombres en su cuerpo, considera sólo a un 9% de mujeres escritoras en su lista de autorías.

Si bien el trabajo de Cardal es una increíble y necesaria recopilación de eventos históricos que se inscribieron en el maritorio nacional, además de tener una fuente dimensión ecocrítica en relevar la importancia de los cuerpos hídricos para la vida en la tierra, deja de lado formas de habitabilidad marina. Me refiero a las comunidades costeras, puertos y caletas.

La presente investigación buscó analizar las obras de dos escritoras vecindadas en la región del Biobío que, a través de sus obras, poetizan en torno a parte de la población que habita en

sus propias comunidades costeras. Las trabajadoras sexuales del puerto de Talcahuano, en el caso de Alejandra Ziebrecht, y madres deudas y niños/as huérfanos de padre, en el caso de Paz Novoa. Tal análisis consideró un abordaje metodológico literario y ecocrítico, detectando recurrencias isotópicas de contenido en vista de las aportaciones que realiza Algirdas Greimas desde la semántica estructural, y dando cuenta de la relación entre las obras de ambas poetisas y las comunidades costeras a las que aluden. Este último punto tomó en consideración conceptos aportados desde la biología y la geografía, principalmente, que son maritorio, ecotono, efecto de borde y topofilia. Los resultados fueron los siguientes.

Las obras analizadas de Alejandra Ziebrecht Quiñones poetizan la bohemia y el barrio rojo de Talcahuano, siendo sus isotopías clasemáticas más recurrentes las que refieren al bordemar, altamar, la ciudad, el espacio íntimo, el cuerpo, el tiempo, e imágenes religiosas de imaginario cristiano.

La poeta da cuenta del abandono de Dios en el puerto mientras se *tranzan los bienes carnales*, es decir, mientras se lleva a cabo el comercio sexual. La erótica y el deseo se desbordan hacia la calle, dándose a lugar encuentros sexuales no reproductivos. Conviven mutuamente lo irreflexivo asociado a lo instintivo animal (recurriendo a imágenes como *jauría, olor a carne fresca, lobos arremetiendo redes*) y lo racional asociado a convenciones humanas (*banquete, encuentro con palabras, ceremonia nocturna*). El encuentro amante convive con la muerte, el hambre, niños que juegan y madres que cocinan.

Además, Ziebrecht desarrolla una forma poética de lo residual, en donde *Trozos de pan, garabatos en las hojas, fotos añejas, botellas quebradas, orines secos*, forman parte de la ambientación y el cotidiano del puerto.

Por otro lado, el intercambio sexual tiene una dimensión litúrgica, en el cual las trabajadoras sexuales son “santas” o incluso “ángeles”. Este tono admirativo es mantenido hacia el trabajo prostibular, así como hacia los bares y centros de entretenimiento nocturnos, dando cuenta de una afiliación afectiva de actitud positiva, o “topofilia”, asociada a estos espacios heterotópicos litorales.

Finalmente, Alejandra Ziebrecht poética un espacio de empalme ecosistémico en donde maritorio y territorio se encuentran. El mar puebla la ciudad, y la ciudad inunda al mar. Es así como conviven náufragos, muertos, cuerpos, peces, redes, barcos, en un mismo espacio. La línea de costa se difumina, dando cuenta de un ecotono que trasluce los ecosistemas adyacentes y, por lo tanto, un efecto de borde en donde la vida humana y no humana, terrestre y marítima, se ven mutuamente afectadas.

En el caso de Paz Lyllian Novoa Cid, se han analizado 28 poemas seleccionados del archivo personal de la poeta, y que tienen como foco la vida en la caleta de Coliumo. En particular, se tematiza a las madres deudas, a niños y niñas huérfanos de padre, la festividad local de “Navidad en el mar”, y el ecotono de bordemar.

Las isotopías clasemáticas más recurrentes en la obra de Paz Novoa son las referentes al ecosistema de bordemar, el biorritmo dado por marcas temporales (no cronológicas), el cuerpo, objetos referentes a la costa y la familia pescadora, y animales y seres no-humanos propios del ecotono poetizado.

A través de un lenguaje llano, regularmente en verso libre y con tendencia a la rima, la poeta versa canciones de cuna que son un contrapunteo manifiesto entre el cuidado (ya que es un arrullo para el infante), y el duelo (la madre atraviesa el llanto y la angustia por la pérdida de

su amado). El mar es en la poética de Paz Novoa, un espacio dual que da (alimento) y que quita (al padre). El padre vuelve durante la noche, en sueños, en una dimensión fantasmagórica, a visitar al niño dormido.

La obra de “La poeta de Coliumo” representa la reconstrucción del *Oikos* de la familia pescadora. A través de la recurrencia en la imagen de la red de pesca, se sintetiza la experiencia doble que implica una dimensión práctica (trabajo), y una dimensión afectiva (asemejándole a una cuna, o por extensión a la red de afectos de la comunidad pescadora).

Los poemas que acompañan a la festividad local de “Navidad en el mar”, transfiguran el escenario del natalicio de Jesús de Nazareth a un espacio marino. Así, el niño Jesús llega por mar, acompañado de peces y algas, mientras el pesebre le espera en la arena.

Finalmente, en el maritorio de la poética de Paz Novoa, el mundo humano y no humano prosperan en conjunto. Se da cuenta de una relación de cuidados extendida a la comunidad y a los seres vivos que son parte del ecotono versado (aves, arena, peces, caballos de mar, etc.) Una fuerte filiación afectiva que vincula memoria personal y comunitaria, resultan en un sentimiento topofílico hacia el ecotono de bordemar. Un efecto de borde da cuenta de la rearticulación los sentidos, resultando en una percepción sinestésica del entorno, y actitud positiva hacia el mismo.

Ambas poetas vienen a robustecer la visibilización de cierta población que habita los ecotonos tierra-mar. Hasta ahora los principales trabajos historiográficos no han atendido la particular forma de orfandad que construye la identidad de niños/as de las caletas, por la muerte de alguno de sus cuidadores, ni la importancia de la madre alguera en la perpetuación de la vida y el trabajo para subsistencia de la familia pescadora.

Por otro lado, si bien el trabajo prostibular ha sido más ampliamente revisado desde la historiografía y la crítica literaria, la obra de Alejandra Ziebrecht actualiza las formas tradicionales de representación, ya que no quiebra la trilogía madre-familia-nación unificada del siglo XIX, ni tampoco se asume como trabajadora sexual, sino que da cuenta de un entramado social particular donde conviven la pobreza, el hambre, la muerte, el mar, y la economía libidinal del puerto. Los poemarios analizados de Ziebrecht habitan una dualidad en la forma de poetización del trabajo sexual: por un lado, se dona de una aura sacra y litúrgica al comercio sexual y, por otro, se deja entrever la angustia y el desconsuelo irremediable en el oficio prostibular.

Paz Lyllian Novoa Cid y Alejandra Ziebrecht Quiñones, desde voces estilísticamente diferentes, se vinculan a sus comunidades costeras mediante el tratamiento temático de parte de su población. Además, ambas poéticas dan cuenta de un borramiento del límite costero de bordemar, esto es, en la proyección de la vida humana en el mar, y viceversa. Un resultado es la rearticulación del *Oikos* de la familia pescadora en la primera, y otro, la puesta en valor del trabajo sexual y la especificidad de una bohemia de puerto

En la antología *Las plumas del colibrí* (1989), a la fecha el trabajo más extenso de poesía escrita en Concepción, respecto al carácter testimonial que toma la lírica chilena post 75 se sostiene:

casi todos los textos narran una historia, una situación que siendo individual adquiere una dimensión social, borrando la distinción entre lo privado y lo público. Lo que ocurre al sujeto no es una mera cuestión personal. Su carácter de víctima corresponde a la situación de todo un conglomerado social y las “historias” son comunes a muchos hombres (33).

Este carácter de sinéqdoque lírica puede rastrearse sin duda en ciertas formas escriturales de Alejandra Ziebrecht y Paz Lillyan Novoa. En efecto, aquellos poemas que dan cuenta de una observación de formas de vida en la costa dejan un registro testimonial lírico sensible a los acontecimientos de sus entornos: muertes de pescadores, barrios rojos, niños huérfanos, etc.

Futuras investigaciones podrían ampliar las directrices en torno al diálogo de estos trabajos con otras literaturas locales y nacionales. Al parecer, un estudio en torno a las identidades costeras, marinas, litorales o insulares requiere de la revisión de otras formas de producciones culturales, como sería el teatro o el radio teatro, la performance, y las artes plásticas. Identidades heterogéneas requieren investigaciones heterogéneas.

REFERENCIAS

- “¿Qué es un ecotono?”. *Concienciaeco*, 17 de diciembre del 2015, <https://www.concienciaeco.com/2015/12/17/que-es-un-ecotono/#:~:text=Ecotono%20se%20denomina%20a%20una,reuni%C3%B3n%20para%20los%20organismos%20vivos>. Accedido el 16 de Agosto del 2024.
- “Espacios marítimos”. *DIFROL*. 23 de agosto del 2023. <https://www.difrol.cl/download-espacios-maritimos/>. Accedido el 11 de marzo del 2025.
- Alonso, María nieves y Juan Carlos Mestre et al. *Las plumas del colibrí*. Cesoc, 1989.
- Amaro, L. “En un país de silencio”: Narrativa de Marta Brunet. En Marta Brunet tomo II. Ediciones UAH, 2017.
- Ballester, Benjamín y Ximena Navarro-Harris. “Presentación Dossier. Arqueologías oceánicas, costeras e insulares”. *Cuhsó*. 33(Julio 2023): 11-16.
- Barrale, Marcelo. “Maritorio, ciudad y arquitectura”. *A&P continuidad*. 7(2017): 14-21.
- Barros, María José. “Beber las raíces. Aguas y errancia en la poesía de Gabriela Mistral”. *Mitologías hoy* 28(2023): 37-49.
- Bello, Javier. “Los Náufragos”. Octubre de 1998. <https://uchile.cl/cultura/poetasjovenes/naufragos6.htm>. Accedido el 15 de mayo del 2025.
- Bello, Javier. “Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura (1990-2005). cinco autores de la década del noventa: Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco”, 2011. Universidad de Chile, tesis.
- Cancino Yanca, Edith y Nicole Mora et al. *Presencia de Consciencia de Género y Consciencia política al interior del repertorio del subsistema poético-literario de tres mujeres poetas de la ciudad de Concepción, entre los años 1990 y 2015*”, 2018. Universidad Católica de la santísima Concepción, tesis.
- Cardal, Matías. *Poesía Chilena del mar*. 1982.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal, 2010.
- Echeverría, Bolívar. *Definición de la Cultura*. México D.F, Ítaca, 2001.
- Ercilla, Alonso. *La Araucana I*. Madrid: Castalia, 1983.
- Flores, Esteban. “El vital pero olvidado sistema de humedales Paicaví, Vasco da Gama, Rocuant Andalién: La urgencia de la memoria para proteger este sistema hídrico”. 21 de Febrero del 2021. <https://resumen.cl/articulos/el-vital-pero-olvidado-sistema-de-humedales-paicavi-vasco-da-gama-rocuant-andalien-la-urgencia-de-la-memoria-para-proteger-este-sistema-hidrico>. Accedido el 12 de marzo del 2025.

- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos aires: Nueva visión, 2010.
- Gálvez, Ana. “El imaginario de la prostitución en Chile: literatura y figuras arquetípicas, 1902-1940”. *Revista de Estudios de Historia de la Cultura, Mentalidades, Económica y Social*. 2(2013): 220-251.
- García, Juan. “Ecocrítica, ecologismo y educación literaria: una relación problemática”. *Revista universitaria de formación del profesorado* 31(2018): 79-90.
- García, Sara. "La interseccionalidad en la poesía de June Jordan". *Narrativas y voces angloamericanas y gaélicas en clave feminista*. (2021): 155-162.
- Giordano, J y Luis A. Faúndez. *Treinta años de poesía en Concepción*. Ediciones Revista Atenea, s.f.
- Giordano, J. *Poetas penquistas. Poesía en Concepción y la región del Bío Bío*. Cuadernos del Biobío, 2011.
- Greimas, A.J. *Ensayos de semiótica y poética*. Planeta, 1976.
- López-Barrera, F. “Estructura y función en bordes de bosques”. *Revista científica y técnica de ecología y medioambiente*. 13 (Enero 2024): 67-77.
- Maturana, H. (1990) *Utopía y Ciencia Ficción*. Revista Reseña, 8(86).
- Montecinos, M. *El mar en la literatura chilena*. Editorial del pacífico, 1958.
- Montecinos, Sonia. *Madres y huachos. Alegoría del mestizaje chileno*. Santiago: Sudamericana, 1996.
- Ostria, Mauricio. “Notas sobre ecocrítica y poesía chilena”. *Atenea*. II Semestre 2010: 181-191 (impreso).
- Paz, O. *El arco y la lira*. Fondo de cultural económica, 1996.
- Quezada, Jaime. “Gabriela Mistral: algunas referencias a *Ternura*”. *Acta literaria* 14(1989): 109-119.
- Rastier, Franconi. “Sistemática de las isotopías”. *Ensayos de semiótica poética*, coordinado por A.J Greimas, editorial planeta, 1976, págs. 107-140.
- Reyes, Salvador. *Barco ebrio*. Imprentas unidas: Antofagasta, 1963.
- Rodríguez, José y Mabel García et al. “Literatura emergente del sur de Chile en el siglo XXI. Aproximación a sus repertorios e interrelaciones sistémicas”. *Revista Chilena de literatura*. 102(noviembre 2020): 531-549.
- Salcedo Benavente, Belén. *Mujeres de la región del Biobío: una discusión literaria en torno al tratamiento de la memoria y el género en los poemarios “El lenguaje de las olas” y “Tierras raras”*, 2019. Universidad de Chile, tesis.

Sepúlveda, Magda. "El territorio y el testigo en la poesía chilena de la transición". *Estudios filológicos*. 45(2010): 79-92.

Sepúlveda, Magda. "Representaciones de Santiago en Huellas de Siglo de Carmen Berenguer: La ciudad burdel". *Revista de Literatura y lingüística*. 19(2008): 115-127.

Teillier, Jorge. "Los poetas de los lares". *Boletín de la universidad de Chile* 56 (mayo 1965): 48 -62.

Tesche, Paula. "La pulsión de vida y nomadismo en Viento sur, poesía en territorios compartidos". *Acta Literaria*. 57 (Segundo semestre 2018): 155-162.

Tuan, Yi-fu. *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. España: Melusina, 2007.

Vejar, Francisco. *Antología de la poesía joven chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2003.

[ANEXO 1]

Selección de *Enrompecaída* (1996)

Alejandra Ziebrecht (Concepción, 1959)

Convocatoria

Llamo a esta esquina
a todos los amores
que no alcanzaron
a mirarse desnudos
a tocarse los sexos
a gozarse

A los que no pecaron
sino de pensamiento
a los soñadores nocturnos
a los solitarios

A los atardecidos
a los desanimados
Los llamo a todos
al festín de caricias
en el piélago
del deseo.

Bajo techo

Los dedos
sin premura
fuimos acercando
conscientes
que no fecundaríamos
un minúsculo
recodo de existencia
Que ningún suicida
desistiría de oprimir
el gatillo,
que los niños,
la pobreza en la calle...
todo igual.

Sólo los dedos
acercándose
en medio de la ciudad
agonizante.

Los dedos
abandonando sus trincheras
de temor
reconociéndose hermanos
en su semejanza
de números
de texturas irregulares.
el viento
rasguñando la ventana
y la tibieza
que se aprieta
entrelazada.

Dos manos encontrándose.

Tiempo de crisis

Los cuerpos duermen
en callejones oscuros
con cruces y cadenas

Por alguna parte
viene la resignación

Mientras tanto
los niños juegan
el almuerzo hierve
y la jauría
se apresta al festín.

No me dejes
con esta sonrisa
oculta del deseo
Corre la cortina
quiero que tu mano
y no el viento
suba mi vestido
en la habitación

a los ojos de las fotos añejas
los trozos de pan
de los garabatos en las hojas
y la tetera que grita
su ardor

hasta resbalarnos por la tarde.

Entrelazados
con nuestra culpabilidad
por saborearnos los labios
en tiempo de crisis.

Duelo

No te vuelvas
la calle es un funeral
y un silencio maldito
se apoderó de todos
los que miran al sur
por donde llevan las flores.

En suspensión

Amarrado a qué cortina
de aguacero
a qué reloj desafinado
se hospeda el tiempo?
De qué paracaídas lo sostengo?

Lejos, la luna cae sobre el mar.

Alguna infancia loca
Jinetea en la penumbra

Dónde se acumula tanto tiempo
malherido?

Hay un tragaluz desierto
en la noche de la habitación.

Cotidiano

Este encuentro con palabras
este andar con pies y ojos
este vuelo a raz de tierra
esta curvatura en la espalda
Este despertar anochecido
este paso errante
este asomo de melancolía
este Dios que nos deja.

Este ser en tierra de ninguno
este dime y diré de la sonrisa
este adiós continuo de los amores
Esta fragmentación a los rostros
esta calle
Me dan la idea de un día como tantos.

Irredenta

La que tiraba el calzón
los viernes por la tarde
hasta la noche del domingo
y refrescaba sus pechos
en el lavadero del patio
era, a todas luces,
lo mejor del barrio.

Generosa, aportaba sus horas
al placer ciudadano
inspirada por auténtica
vocación de servicio

Más de alguno
fue poeta en su lecho
reduciendo el mundo
a su mirada

Terminó sus días en la calle
según supimos más tarde
Su imagen fue un relámpago
en blanco y negro

Algún imbécil no entendido en arte
subastó esta preciosura
en una galería de cuarta.

Instantáneas

Quiero incienso
para estas calles
donde las niñas bonitas
dejan retazos de trapos viejos

Dios se tapa los oídos
cuando tranzan
los bienes carnales
en el portal del “Cuartito azul”

Pedazo de Sodoma iluminado
mi ventana da a tus piernas
Esta ceremonia nocturna
vale más que cien cristianos en misa

Mi puerto huele a temporal
Este mar juega a salirse
como el sostén de la rucia
que se lo bailó todo
en pelotas sobre el escenario
del “Cupido”
Mañana
botellas quebradas
orines resecos
dirán que por aquí deambuló
perico los palotes
jugando a ser eterno.

Mascarón

El barco que reposa en mi bahía
es un motel
Nunca vivió mejores tiempos
que estos de emergencia

Salvadeseos
gotea tu vejez de musgo
Te quedan pocas noches

Apuñalado de nombres
(el amor siempre deja huellas)
Te las traes a todas
Te las convences
con tu vaivén moribundo
Saboreas sus espaldas
La luna no puede contigo
Véngate en ellas
viajero mutilado.

Marinas

Desde los cuatro puntos
cardinales
de este puerto
la boca de un cabaret
te sonríe.

Y es hermoso
ver estas hogueras
en los cielos de junio
con toda la gracia
contenida en sus cuerpos
y el maldito desgano
alojado en los ojos.

Penetrarlas
es partir ángeles
a puñaladas.

Emergen
sobrepoblando callejones
y camastros
en la neblina de junio
como lobos arremetiendo redes
hasta rebanarse el cuello
como algas enredadas
a un naufragio
Y es hermoso ver
que tienen su hábitat
en el extremo sur
de mi calle.

Viento norte

Luego del nubarrón
la llovizna
de las baldosas heladas
y el puerto a media tarde
el invierno se apoya
en mi ventana.
Me amenaza con no partir
Hasta más no poder
me redimo
en mi cuarto de sequía.

El viento llora humedad
sobre los techos
sobre los rostros maquillados
sobre las manos extendidas.

Nocturno con lluvia

La calle
semeja un pez moribundo
Transparente en su negrura
Camino por su boca desierta
El mar viene a buscarme
Digo que no hay tiempo
para construir refugios
Debo atar mi cintura
Hasta que pase el temporal
o la existencia.

[ANEXO 2]

Selección de *Nochedumbre* (2000)

Alejandra Ziebrecht (Concepción, 1959)

En estas calles el sol camina a tientas
Los ebrios mitigan su pavor
una forma del asombro
a lo ignoto de este amanecer

No hay dios
sino el embestir contra las palabras
colgándose de los vocablos
Instar las sombras aún yacentes
entre los derruidos cuerpos
muertos en la sinrazón universal
de un juego memoria adentro

En estas calles
donde huyen las gaviotas
tras el herbolario cementerio
de seres apretujados contra sus sexos
como si el goce o el delirio del arder
fueran plebeyos en la buhardilla lóbrega
del instinto primigenio

Casas tristes
navegan sombrías
en mi calle

Tras las cortinas
vislumbro
rostros cabizbajos

La muerte bosteza
en los portales

Tenemos miedo
de ser peces a la deriva
mientras Ella extiende sus redes

Estoy por descender de este barco invernal
pero veo náufragos
y mujeres solitarias en cubierta

El atardecer nos enmudece
con su rojizo maremoto

Me corrompen estas calles
el mar con su escándalo demente

Me persigue la sal
el olor de las cantinas
el mercado de mujeres

La noche es una barcada
el amor un ardite

Estos ebrios se beben el mundo
y qué importa el aguacero
amparado en canciones añejas
y en boleros trasnochados

El olor a carne fresca promete recuerdos
una bita en donde atar la vida

El bar se ha vuelto una isla
sin puntos cardinales

Estas santas mujeres
pintan arcoíris con sus piernas

Son el feriado ilegal
la huelga sin pancartas
el testamento otoñal de los ebrios
la entrada al purgatorio

Ellas juzgan lo divino en lo humano
ascienden lo humano hasta su divinidad

Conocen de memoria a qué saben los cuerpos
perciben los olores
no por los ojos siempre cerrados
no por los sueños sino por la vigilia

Es que buscan y nunca encuentran
la bocanada breve del consuelo

Acaso no son temibles
los tentáculos el muro la reverencia
Acaso no siempre arremeter es necesario
cuando la piel a gritos
Acaso no disimular
a tajo abierto la existencia
Si fueron ellas
quienes exorcizaron cadáveres
de navegantes
Acaso no fue útil
acallar sus gritos
Entregarlas de una vez
y para siempre
si todo está predestinado

Uno es mar porque está vivo
Deambula por los andenes
con una maleta rota

(Anoche escapaba un pez
de tus pupilas)

Desterrado
a orillas de la noche infernal
enredado entre las algas

(Anoche un náufrago
gritaba en tus pupilas)

Más allá de toda certeza
seguiremos preguntándonos
si la tarde arrastra ataúdes
si vive muriendo la sonrisa

Acarrean las estaciones
sus balcones desolados
los íntimos corredores

Acaso duerme la ciudad
taciturna
desnuda

Los muros cobijan este invierno arterial
Se cuele algún fragmento
una estría que duele
Como si los castillos
abrieran sus ventanales
y una campana
a la hora del ocaso
llamara a nadie

El silencio
es un duelo colectivo
en el que todos soñamos
ser libres
a pesar de los pies
clavados al madero

Lloro en este funeral de la existencia
cual si hubiese muerto sin haber nacido

Abrazo un cuerpo y es su ceniza

Los muertos pueblan la tierra que camino
aunque sientan que están vivos todavía

Lo inmóvil
arrasará demencial
y todas las pupilas
serán bebederos de gaviotas
mares ausentes

Entre el pecho y los labios
un murciélago
anuncia el vértigo de lo infinito

Hay fuego en lo profundo
pero sólo lo inmóvil
arde

No era la lluvia
dentro de un vaso de vino
quien cantaba imprecisa

En el bar solitario
un río traía ese sonido

Nunca más
sé que nunca más
otro labio extenderá como el tuyo
el mapa de la sonrisa
Que otro huracán
precederá al fuego total que me consuma
en la barca sin remo de tu cuerpo

Las calles cuelgan de mi pelo
Soy una isla
en el inmenso mapa de tu sonrisa
mientras las sombras
abren silenciosas bóvedas

Transito contigo
última penitente de esta noche
en que las mujeres ocultan sus deseos
esperando a un dios que atiende otras súplicas

[ANEXO 3]

Selección de poemas

Paz Lyllian Novoa Cid (Tomé, 1934)

Duérmete mi niño

Duérmete mi niño, duérmete ya
sobre la bahía, se asoma la luna
y allá en lobería, se despide el sol
Duérmete mi niño, que cansada estoy.

Fui de madrugada por la playa sola
a recoger algas que regala el mar
mis manos se helaron de tanto buscar
quiero que en mi mesa, nada a de faltar.

Duérmete mi niño que viene papá
llegará en silencio y un beso salado te regalará
no podrá quedarse, pues lo llama el mar
vendrá con el viento a darte un abrazo esta navidad.

Mi niño dormido tendrás dulces sueños,
irás de la mano de quien ya no está
Si mi llanto escuchas, vuélvete a dormir
que tu madre amante te arrebozará.

Duérmete mi niño, duérmete ya,
que mañana al alba, volveré a la mar
Iré con las olas a buscar mi amor
que una noche oscura me la arrebató
Duérmete mi niño que ya viene el sol.

Al compás de las olas*

Al compás de las olas
que llegan a la playa cubierta de espuma
se ha dormido mi alma esperando
que retornes por noches de luna

El nocturno huairavo despierta
y la noche atraviesa graznando
las estrellas alumbran su senda
por donde su vida arrastra soñando

Y si un pez sorprendido
de las aguas quisiera escaparse esta noche
ha soñado, tal vez que el lucero
y en las redes del alba se prendió
cual un broche

Es de noche y Coliumo se duerme.

**Este poema no se encuentra dentro de los archivos impresos de la poeta, se trata de una transcripción realizada para esta investigación. Paz Lyllian declama de memoria estos versos, que son usualmente pedidos por las familias de los pescadores en los velorios.*

Que el viento del invierno desojó

Será de noche
Sobre la bahía
Volverá a soñar
La luna llena.

Será de noche
Y acariciará la rosa
Que el viento
Del invierno deshojó.

Será de noche
Y buscará su huella
Que solitaria
Se cobijará en las sombras.

Se marchó un día
Como se van las nubes
Ni tan solo un adiós
Se escuchó de tus labios.

Será de noche
En el hogar vacío
La buscará el recuerdo
Y un perfume de rosas
Envolverá la vida.

Niño mi niño

Niño, mi niño del viento
te madruga el lucero del alba
Niño, mi niño travieso,
Correteando por entre Los Morros.

Tus manitas, caricias de arena
Piecesitos saltando en las olas,
Con ternura sonríen los peces
A tu sueño de algas y lunas.

Mi palabra leve, tu sonrisa escancia
Dame tus ojitos para ver la vida,
Volar con tus alas de audaz golondrina.

Niño mi niño, mensajero de amor
No te duermas, te traigo poemas.
Niño, mi niño del mar
Por la noche mis redes tu cuna serán.

El eco

El eco de la tarde se desvanece
en las alas de las gaviotas
que hacia el norte emigran

El eco de mis sueños se arrebuya
en las nubes que pasan
y que violento el viento
aleja cruel de mis caricias

El eco se desliza por mi piel
y se detiene en mis latidos
él es una voz que no se escucha
y grita en las quebradas del silencio

Navidad en el mar*

Navidad, Navidad, Navidad
De barcos, de peces, de luna, de amor
Navidad, Navidad en el Mar
Que esta noche Jesús nacerá

Si algún día, perdido en el mar
Entre olas tormentosas mi bote se va,
guíame dulce niño, hasta el puerto
Do me espera la luz de mi hogar.

Navidad, Navidad, Navidad
De barcos, de peces, de luna, de amor
Navidad, Navidad en el mar
Que esta noche Jesús nacerá

**Navidad en el Mar es una recreación de la llegada del niño Jesús. El niño más pequeño de la caleta es el escogido para ser traído en bote hasta la playa de la caleta Los Morros, acompañado de “Reyes pescadores”, que cubren su cuerpo con redes y objetos marinos. A orilla de mar, se arma una tarima con anclas, redes, sogas y artefactos marinos, a modo de pesebre. Estos versos son cantados por los niños de la caleta que reciben el bote.*

Gueñe (Mapuche: niño)

Nació un niño
alumbró el sol.
Raudas golondrinas
pían canciones de cuna.

Nació un niño
lo envuelve la vida
el viento trae del cerro
cántaros de leche de luna.

Nació un niño
sonríen las madres
en las redes tendidas
hay un sueño de paz.

Nació un niño
yo tiendo mis manos
en el cielo las estrellas rielan
alegres jugando una ronda de luz.

Ya viene la Navidad

Ya viene la navidad
Saltando de ola en ola
Ya viene la luna nueva
De la mano del lucero.

Que linda es la playa
Que lindo es el mar
Que hermoso es el niño
Que está por llegar.

Despierta, niño, despierta
Salgamos a navegar.
Despierta, niño, despierta
Amanece, en alta mar.

Busco un niño

Busca un niño el mundo
Que sonriente gorgee¹
Y sus manitas de luna
De regalos vengan llenas.

Mi corazón busca un niño
De piecitos desnudos
Con su carita de hambre
Y dolor en la mirada.

Contemplar no quiere el niño
Las luces de mil colores
Las de la guerra ya vio
Escondido tras el pino.

Busco en la cuna del alba
Al niño que ha dos mil años
Trajo esperanza y ternura
Y de tanto andar olvidamos.

Déjame contarte niño
Con el trino de las aves
Acunarte en una barca
De pescadores de antaño.

Al igual que aquella noche
De la estrella de Belén
Haz que el mundo se arreboce
En tu mensaje de paz.

Niño de carnecita morena
O de rosa perfumada
Ven a esta playa a soñar
Y quédate con nosotros
Ya te hicimos la morada.

¹Probablemente refiere a la tercera persona del verbo *gorjear* (RAE): 1. Dicho de un pájaro: Cantar o emitir su voz característica. 2. Dicho de una persona: hacer quiebros con la voz en la garganta.

Niño – Mar

Tengo de amor una red
de pecesitos cubierta
Una cunita de algas
Para que duermas tu siesta.

Un caballo de mar
que se escapo calladito,
Del corral que a don Neptuno
Abierto se le quedó.

Jugarás por las mañanas
Con estrellitas de mar
Montando tu caballito
La luna te alumbrará.

Duérmete niño en los brazos
Que maría te ofreció
Recibe salado el beso
Del bautizo de la mar.

Canción de amor

Por menguante se filtraban
Tímidos rayos de luna.
El pesebre en las arenas
Recibía a las estrellas.

Danzando con alegría
Pecesitos y apancoras,
Canasta de caracoles
Le regalaban al niño.

La sonrisa de María
La bahía iluminaba.
Paz y amor sobre la tierra
Desde el cielo se escuchaba.

Se oyen voces, en el viento
El mar, mece una cuna.
De la mano de los ángeles
Se duerme el niño sonriendo.

Vi pasar las golondrinas

Hoy vi pasar las golondrinas
Entre el mar y yo,
Su aletear presuroso me dolió
Ellas querían alcanzar al sol
Mas yo quedaba.

Tú también emigraste un día
Como las golondrinas
Tendiste tus alas azules
En el amanecer del otoño
Que calló tu voz.

Los caminos amarillos de soledad
Aún tienen tus huellas
Pequeñitas, ligeras.
Las primeras lluvias, besan las hojas caídas
Y callan las aves.

Detengo tu nombre en mis labios
Para desvelar tu recuerdo
Y en esta vigilia de las horas idas
Vuelve tu voz y me duermo.

Surge una nueva mañana,
La memoria se despereza en la puerta
Del tiempo y espero.
Hay flores aún en el jardín
Y no hay olvido.

Tomé

Tomé, puerto del recuerdo,
Con nostalgia evoco tus veleros,
Que abriendo un surco en el pacífico
Llevaron de tus tierras, pan y sueños.

A todos los cientos, abierta está tu puerta
Y en la fragancia de tus bosques se deleitan,
Tus cerros de callecitas locas,
Dormidas en la tibieza de tus playas.

Cruzando mares y continentes
Vinieron hombres que en ti creyeron
Y en telares de ilusión, tejieron tu nombre,
En mercados lejanos del mundo.

Tomé, puerto del recuerdo
Tengo vacías, las manos de tu tiempo.
quiero asir tu pasado venturoso
Y alzarte con fuerza a la vida.

Tienes el amor de tu gente,
Valor y fe te entregan con cariño.
Hoy levantan su puño generoso,
Para brindar en la copa de tu Océano.

Huella Marina

Al mucho andar en el tiempo,
Con salado sabor tu huella,
En mi bitácora quedó.

En tibieza, blanca arena
Tu mirada verde mar
Suave estela de amor.

Quiero en mis manos atrapar
Las huellas de tu caricia
Y con mis labios sellar.

Del recuerdo abrir los postigos
Y en la penumbra atisbar

Del postigo los recuerdos
Yo te invito a entonar.

Mar poniente

Al poniente de mi playa
Azul ondulante el océano;
Caprichoso rompe contra lobería.

El viento su paso acelera
Con el sol, que se hunde en el mar
Y gaviotas errantes que vuelan.

De la tarde, el lucero al Poniente
Mis pensamientos enciende,
Hacia infinito raudo caminando.

Es el día, que se va
Y en el cristal del espacio
La luna rompe la noche.

Mar de Coliumo

Mar, calmo, generoso, azul
Ondulante de brisa ligera
En tu hondo pensar me recojo.

En su vuelo razante las aves
Magia etérea de bella ilusión
Van llenando sus plumas de sol.

Mar, viajar en tus navíos quisiera
Tu horizonte salado acariciar
En tu rada un haz de luna anclar.

Mar, infancia, música de caracoles
Ser la playa que besas sin cesar
Sátiro de amor, contigo estar.

Mar de Coliumo, orlado de redes
De rostros cansados y manos saladas
Mar de belleza sin par.

Pequeñito

En donde alumbró el sol
Que mi dolor no entibia
En donde quedó la caricia
que no tocó tu mejilla

Trocito de cielo breve
Gotita de agua soñada
que busca su río de rocas y luna
Y va rumbo al mar

A tu sueño leve, irán los zorzales
Piarán canciones de fácil cantar
Tejeré tus mantas, con lianas y hojas
Y haré suave el nido en que dormirás

Te esperan mis brazos
Y el bello paisaje que aprendiste a amar
Te esperan mis sueños de abuela
Y estos versos locos, que te ofrezco yo.

Caricias del viento

El sol marinero
besó la bahía
doró las arenas
dio ternura al viento.

Cómplices los peces
saltan jubilosos
las redes se llenan
de loca alegría.

El pan se reparte
hay que compartirlo
sonríen las madres
sus lágrimas secan.

La brújula al norte
nos dice que viene,
el niño más dulce
de la creación.

Mi niño te ofrezco
mis brazos cansados
leche de la luna
y mantas de luz.

También te he traído
caricias del viento
suspiros de nubes
y una cruz de amor.

Se enciende una estrella

En este amanecer
De mar, gaviotas y peces
Quiero pedirte vida
Me dejes crecer en el perdón

Van los remos quebrando
La placidez inquieta de la brisa
Los rostros ansiosos,
Esperan las redes de amor

El hogar es luz de sueños
La esposa y los hijos esperan
Las manos se unen
Y los labios murmuran amor

Decir pesebre, es hogar
Se inunda de luz de cielo
Los ángeles tienden las redes
Y en el alma se enciende una estrella.

Gaviota libertad

Gaviota en tu audaz vuelo
Por sobre las nubes, cara al cielo
Me enseñaste a otear la libertad
Sentir la caricia de la lluvia
Y de horizontes mi mirada pintar.

Atrás en el viento, se quedaron
Los pensamientos que a la tierra atan,
Parte serán de la tristeza del Adiós
Que borró el gozo de mi tiempo.

Cau-Cau, el viento con furia arrastra
El dolido lamento del mar.
Sobre su lomo verde, la libertad
Navega sin velamen, ni timón,
Surcando el tiempo, que se quiebra.

Litoral de sueños

Océano, profundo, azul, lejano
Ora florida por el beso de los vientos
Océano, que regalas tu caricia
Al besar, las playas con pasión.

Pacífico por el ondulante
Paisaje de tu mar
Jugueteas en Punta de Parra
Y envuelves los caracoles en Bellavista,

Te recreas en las arenas
Textiles del Puerto de Tomé
Navegando en los botes de pescadores
De Cocholgüe y sus roqueríos.

Envolviendo sus redes de sueño
Coliumo te recibe y te lleva
A las playas solitarias de Dichato
En donde el tren escribió el olvido.

La brisa del Sur – Este en Pingueral
Sopla sobre los sueños de Constantino
Y se detiene en su río y el encanto
De las aves a tu mar.

Con una canasta de luna
Llegas a Pudá, Merquiche y Burca
Y el perfume de tu océano
Envuelve las arenas de Purema.

Celos del viento

Vendrá el viento y con furia
Borraré aquellos sentimientos profundos,
Que sobre la quietud del mar escribí
Con dolor, sentiré el adiós de mis palabras.

Redes secándose al sol del verano
Guardando el calor esquivo del invierno,
Como queriendo acariciar las plumas
De las gaviotas errantes y las cansadas gualas.

Navegaré en un velero de la luna nueva,
Arriaré las velas en un puesto lejano,
Luego habré de cruzar el horizonte
Para detenerme en la Rosa de los vientos.

Me alumbraré la Cruz del sur,
Con sus destellos fugaces escribiré tu nombre
En la azul bitácora del mar
Y celoso el viento volverá y borraré mis sueños.

Gaviota de la noche

Violenta la noche, invadió mi ventana,
más de pronto el mar, se llena de luz.
Volando en su espacio se van las gaviotas
Cruzando la noche, entregando amor.

Amiga gaviota, dime que la vida
se vuelve en silencio, sin locas pasiones
se diluye en el viento
sin herir un nombre, silencia la voz.

Escucho tu arrullo, por sobre la arena
viajera salada, pósate en la roca
vigía del alma, el faro escondido
desprende los nombres que le canta el mar.

Gaviota de la noche
gemela de mis sueños
suaviza mis heridas, desnuda mi piel
aléjate en silencio, que dormida estoy

Al ausente

A la mujer sola del mar

Te quiero tanto
mi dulce bien
cuando muy sola
contemplo el mar.

Sueño que un día, tú volverás
pero no es cierto
que allá en el fondo
dormido estás.

Vuelve te espero
que aquí en tu hogar
llena tu espacio
la soledad.

Veo tus redes, en un rincón
llenas de peces, no volverán
miro la vida que sabía avanza
lejano el cielo de mi dolor

Mujer y viento

Silenciosas las lágrimas ruedan
acariciando las mejillas
heladas por el fuerte viento.
Y la tristeza que le traía el mar.

¿Cómo dar un beso a los hijos?
“no llores, todo estará bien”
Si un vacío te rompe el alma
y sangras por la herida del silencio.

Ayer, mujer, redes y amor
hijos correteando por las preguntas,
buscando un padre que vendrá
según el diagnóstico del tiempo.

Mujer, tú eres la caricia tierna
empuñarás los remos y tenderás las algas.
Tú eres el mañana y la esperanza
generoso el viento te dará la fuerza.

Pensamiento

Quiero alcanzar el sueño
de las mujeres solas
Quiero esconderme
en las pisadas que no anduve
y sentir mi soledad sin tu presencia.

¿Dónde?

Dónde estaban las gaviotas
que su risa loca,
no acompañó mi turbación
de sentimientos y miedo.

El viento norte, arrastró la niebla
cubrió las barcas y el mar
nos envolvió el frío del otoño
y se escondió la ternura.

Sorprendidas las olas
confidenciaron a la arena
una extraña historia
de sueños naufragados.

Se encendió la hoguera
de un horizonte sin mañana
es la lumbre lenta y tibia
que tarda del ayer el desconsuelo.

Niño del puerto

Niño correteando cerros, quebradas
te vio el atardecer, acarició tu infancia
tus manitas inquietas buscando tesoros
piecesitos saltando en el viento
ayer tu mirada inocente perdida en el cielo
buscaba mil estrellas fugaces
Mas truncando tu infancia, una llamarada
de fuego, dejó tu hogar en la nada.

Mi niño te amo lejana
con mis brazos quisiera alcanzarte
y tu almita confundida llenar de caricias
cobijando tu vida que empieza.

Niño del puerto dolido, te traigo esperanza
la voz de la patria en silencio
mañana recorrerá tus cerros
y llenará tu cielo de mil volantines alegres.