

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 8, NÚMERO 1,
PRIMER SEMESTRE DEL 2025
ISSN 0719-983X



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
SEDE PUERTO MONTT



Poesía de Chiloé del siglo XXI: producción editorial y escritura poética

Poetry from Chiloé in the 21st Century. Editorial production and poetic writing

Jannette González Pulgar
Universidad de Chile, Chile

Simón Villalobos
Universidad de Chile, Chile

Resumen

Este artículo expone un catastro del patrimonio bibliográfico poético de Chiloé en el siglo XXI y una investigación de sus rasgos formales y tópicos. Considera un corpus que reúne más de cien obras, antologías y muestras publicadas entre el 2001 y el 2021 y describe a los agentes editores más relevantes y sus procesos productivos. De este modo, aborda la poesía como producción editorial y literaria, vinculada a un territorio y espacio cultural determinado, para indagar en su influencia, sus particularidades y sus relaciones con la escritura poética hispanoamericana y las formas de gestión editorial.

Palabras clave: analogía, montaje, ironía, agentes editores, edición independiente



Recibido: 19-10-2024. Aceptado: 29-11-2024

Este artículo forma parte de la investigación realizada en el marco del proyecto folio 625214, Fondo del Libro del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, titulado «Escritura poética y patrimonio bibliográfico de Chiloé en el siglo XXI», 2022- 2023.

Jannette González Pulgar es Licenciada en Lengua y Literatura por la Universidad de Chile, Diplomada en Corrección de Textos Profesional por la Universidad Diego Portales y en Edición y Publicaciones por la Universidad Católica de Chile. Trabajadora del Museo Regional de Ancud, investigadora y editora chilota. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-0994-0052>

Contacto: jannettegonzalezpulgar@gmail.com

Simón Villalobos es poeta, doctor en literatura por la Universidad de Chile, docente universitario y editor. Autor de *Edad oscura* (AM libros, 2010), *Voca* (Piedra de Sol, 2011), *Ninguna parte esta ciega* (Cuadro de Tiza, 2014) y *Los cercos* (Armatia, 2018) y *Otras ciudades están prendidas a un cuerpo inestable* (Traza, 2024). Sus poemas han sido incluidos en antologías y muestras como *Desencanto personal* (Cuarto Propio, 2004), *Lof sitiado, homenaje poético al pueblo mapuche de Chile* (Lom, 2011), *Bombardeo de poemas sobre Berlín* (DIRAC, 2011) y *En torno a lo innumerable* (Pez Espiral, 2023). Participa del colectivo de escritores Traza. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2805-0395>

Contacto: simon.villalobos@gmail.com

Cómo citar: González-Pulgar, J., y Villalobos, S. (2025). Poesía de Chiloé del siglo XXI: producción editorial y escritura poética. *Revista Stultifera*, 8(1), 179-204. DOI: 10.4206/rev.stultifera.2025.v8n1-07.

Abstract

This article presents a survey of the poetic bibliographical heritage of Chiloé in the 21st century and an investigation of its formal and topical features. It considers a corpus that brings together more than one hundred works, anthologies and samples published between 2001 and 2021 and describes the most relevant publishing agents and their production processes. In this way, it addresses poetry as an editorial and literary production, linked to a specific territory and cultural space to investigate its influence, its particularities and its relationships with Latin American poetic writing and forms of editorial management.

Keywords: Analogy, montage, irony, publishing agents, independent editing

“Siempre quisimos velocidad en lugar de delirio”, escribió Aristóteles España en el 2005 (p. 21). Este deseo podría ser una entrada a la poesía de Chiloé del siglo XXI. La cautelosa condicionalidad que escolta a este epígrafe se justifica en las dimensiones de su objeto, pues abordar la diversidad cambiante de la escritura poética en el archipiélago, por autores y autoras identificadas con él por nacimiento o residencia, implica imponer un recorrido abandonando otras opciones, un artificio. Si además agregamos a ese afán un diagnóstico de la producción editorial que ha dado existencia y circulación a esa diversidad, nuestro artificio se materializa, obtiene magnitudes, tiradas, técnicas industriales o artesanales, extensiones geográficas, financiamientos, gramajes, etc.

Para este estudio, se consideraron las obras impresas de autores y autoras nacidas en el archipiélago de Chiloé, vivan o no en este, y de autores y autoras que, habiendo nacido en otro lugar del mundo, lo habitan y han publicado libros y/o *plaquettes* de poesía viviendo en el archipiélago. Esta amplitud en los criterios permitió incluir una gran cantidad y diversidad de textos, identificar autores, lugares, agentes editores y otros actores relevantes que enriquecen el panorama sobre cómo la escritura poética de Chiloé logró materializarse en publicaciones impresas durante los primeros veinte años del siglo XXI.

Por otro lado, el estudio se concentra en la recurrencia de principios figurales como la analogía, el montaje (caracterizado por la atención en la imagen) y la ironía; principios que predominan en diferentes tendencias. Entre ellas destacan el conversacionalismo —cuyo extremo sería la herencia de la antipoesía y la metapoesía linheana, y que en los casos locales tematiza la experiencia íntima cotidiana y la memoria como forma dinámica de un pasado que persiste—, el vanguardismo —consecuencia de la ruptura y disgregación de la representación, para forzar nuevas relaciones de significación—, el testimonio y la crónica —en que el énfasis referencial hace

de la experiencia personal una localización de la sensibilidad en las condiciones del paisaje y la producción económica—. Esta última tendencia comprendería lo etnolingüístico, que ha sido destacado por Carrasco (1995) entre las formas poéticas del sur de Chile.

Es por lo anterior por lo que este artículo se divide en tres partes. En la primera se da cuenta de la metodología utilizada para la elaboración del catastro y de los resultados obtenidos; en la segunda se describen los agentes editores identificados, detallando los agentes de Chiloé entrevistados; y en la tercera, los aspectos formales de la escritura poética.

Catastro

El catastro incluyó los siguientes datos: autor, título, año de publicación, número de edición, agente editor, imprenta, lugar de edición e impresión, número de páginas, tiraje, tipo de encuadernación, de papel, si tiene o no registro de propiedad intelectual e ISBN. Y un registro visual referencial de los ejemplares a los que se tuvo acceso.

Para la identificación y documentación de los ejemplares se visitaron bibliotecas¹, librerías² y poetas³ de Chiloé, se entrevistó a agentes editores⁴, se revisó bibliografía⁵ y se consultó el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional y la Red de Bibliotecas Públicas.

Entre los resultados, se identificaron 116 publicaciones. De las 116, 102 son primeras ediciones y 14 reediciones (11 segundas ediciones y 3 terceras ediciones). De las 116, 102 pertenecen a un solo autor, 3 a dos autorías y 11 son antologías. Las 102 pertenecen a 47 autores: 29 hombres y 18 mujeres. De los 47 autores y autoras, 29 (63%) cuentan con 1 publicación; 6 (13%) con 2; 5 (10%) con 3; 2 (4%) con 4; 3 (6%) con 5; 1 (2%) con 10 y 1 (2%) con 16 (ver gráfico 1). De las 116, 95 estuvieron a cargo de un agente editor y 21 son autoediciones. Las 95 fueron publicadas por 51 agentes editores (ver gráfico 2 en anexos).

Agentes editores identificados

Los 51 agentes identificados fueron agrupados como editoriales (66.7%), organismos editores (23.5%) y editores (9.8%). Mientras que las editoriales fueron clasificadas como independientes, universitarias y comerciales.

Por lo tanto, se trata de un universo bastante amplio y diverso de agentes, cuyos objetivos y formas de trabajo son distintos, incluso entre las mismas editoriales autodefinidas o etiquetadas como independientes; una clasificación que agrupa a entidades heterogéneas en cuanto a cantidad de integrantes, tiempo de dedicación, formas de producción y difusión, lugares

de impresión, autores y público objetivo, espacios de venta, distribución y circulación de las obras, fuentes de financiamiento, etcétera.⁶

En el caso de las editoriales universitarias, si bien además de “posicionar el nombre de la universidad en el ámbito editorial”, tienen entre sus funciones el de “publicar los textos de sus académicos o tesis de sus alumnos de pregrado o posgrado. Existen muchas que han trascendido el segundo punto y que publican escritores o textos ajenos a su planta académica [...]” (Núñez, 2013, p. 33). Las editoriales universitarias incluidas en el catastro se caracterizan por contar con un comité editorial, una misión, visión y política, un catálogo contundente y el foco puesto en la calidad; motivo por el cual, si bien han sido consideradas como organismos editores (Piccolini, 2019), en este estudio mantienen la calidad de editorial.⁷

Los organismos editores son aquellos “que no tienen como actividad principal la edición de libros, o son fruto de una iniciativa personal o grupal”, “centros de investigación, agencias del Estado, empresas y organizaciones no gubernamentales” (Piccolini, 2019, p. 44). En este estudio logramos identificar municipalidades, agrupaciones y centros culturales, talleres literarios, bibliotecas y un museo.

La única editorial comercial/transnacional presente en el catastro es Lumen de Penguin Random House Grupo Editorial, sello que el 2020 publicó la antología *Misión circular* de Rosabetty Muñoz.

Los editores identificados son Alberto Chiri (Lima, Perú), quien el 2005 publicó el libro *Palabras* de Carlos Trujillo bajo su sello Alberto Chiri Editor; Aldo Astete Cuadra (Quellón-Paillaco), quien el 2010 corrigió y manufacturó la *plaque* *Claroscuro* de Dorian Nauto mientras realizaba un taller en el Centro de Estudios de Adultos de Quellón; Daniel Carrillo Monsalvez (Valdivia), quien el 2019 editó el libro *Tartígrados(as)* de José Luis Gómez Huenchor; Claudia Marcela Zabaleta Caicheo (Castro, 1968-2022), quien el 2009 publicó la antología *Miradores. Poesía en luz y color*; y Galvarino Santibáñez (Mejillones-Estocolmo), quien el 2019 editó *Mitos íntimos* de Aurora Azócar bajo su sello Faroi. Farolito Rojo La Internacional.

En cuanto a la procedencia de los agentes editores, de los 51, 41 se encuentran en el país y los 10 restantes en España (Centro de la Cultura Popular Canaria, Ayuntamiento de Santa Lucía de Tirajana, Editorial Puente Palo, y Editorial Biblioteca Nueva), Suecia (Faroi. Farolito Rojo La Internacional), Canadá (Editorial Poetas Antiimperialistas de América), EE. UU. (Villanova University), Costa Rica (Fundación Casa de Poesía), Ecuador (El Ángel Editor) y Perú (Alberto Chiri Editor). De los agentes en Chile, los hay de Copiapó (1), Coquimbo (1), Valparaíso (5), Santiago (13), Talca (1), Temuco (1), Valdivia (4), Paillaco (2), Osorno (1), Puerto Varas (1) y Puerto

Montt (1). De lo que se deduce que hay una mayor relación editorial con Santiago, Valparaíso y Valdivia.

En relación con Chiloé, fueron identificados agentes de Ancud (Taller Pucarel), Curaco de Vélez (Agrupación El Rodezno), Castro (Ediciones Aumen, Ediciones Museo de Arte Moderno Chiloé, Ediciones Zeta & Ce y Marcela Zabaleta) y Quellón (Biblioteca Pública y el Círculo de Poetas y Escritores de Quellón). Es decir, principalmente organismos editores. No existe en Chiloé una editorial que corra el riesgo de publicar a los autores asumiendo los costos y roles asociados a la cadena del libro, por lo que pensar la producción editorial de la poesía de Chiloé bajo los parámetros del mundo editorial nacional e internacional resulta ilusorio.

En este contexto, es importante destacar la identificación de un número importante de autoediciones y autopublicaciones, es decir, las publicaciones donde es “el propio autor [quien] realiza sobre el texto todas o algunas de las operaciones y tareas asociadas a la figura/rol del editor (lo que en inglés es tarea del editor)” (Schierloh, 2022, p. 65) y aquellas donde el autor es quien financia —ya sea a través de la autogestión o fondos concursables— la edición, impresión y/o manufactura del libro o *plquette*, siendo, en algunos casos, su propio *hacedor de libros*.⁸ Son rasgos de la poesía de y en Chiloé en el siglo XXI.

Rasgos de la poesía de y en Chiloé en el siglo XXI

Es legible en este corpus lírico el impulso por participar de la actualidad, inclusive crear una actualidad para sus enunciaciones, y luego interrogarla con moderada o abierta incertidumbre: ¿qué mundo es el que se avecina sobre nuestras tradiciones?, ¿cómo la cultura local, la valoración de lo propio y acostumbrado se abren espacio en el lenguaje para pensar el tiempo por venir y el destino de nuestras comunidades, en medio del progreso extractivista y homogeneizador que orilla la cotidianidad en torno a los mensajes de los medios masivos?, ¿cómo hacer sonar en el poema los nombres relegados y fundamentales y habitar con ellos lo contemporáneo?, ¿qué modernidad somos? Estas preguntas parecen establecer un nexo entre la actualidad de la poesía chilota y su hito fundacional en el último cuarto del siglo pasado con los talleres, ediciones y encuentros Aumen (1975), signados en 1978 por Renato Cárdenas bajo el propósito de “Crear fervor creativo en la juventud, crear estímulos en la gente para que adopte bienes espirituales a su experiencia que cada día tiende a ser más de consumo material” (Bianchi, 1983, pp. 14-15).

En palabras de Iván Carrasco (1995), Aumen propuso una transformación “del sistema tradicional de la cultura chilota [...], el espacio

de la escritura, como una alternativa al predominio propio del folklore que había sido el medio expresivo verbal de mayor prestigio e influencia” (p. 63).

Entonces, entendiendo la poesía como un trabajo de renovación e invención del lenguaje, que modela, interpreta y, por ende, compone las herramientas para la comprensión e imaginación de lo real, este impulso de afirmar una enunciación crítica que valida en la lengua la experiencia local disponiéndola —incorporándola— a la actualidad posee algunos rasgos que dan perspectiva a un panorama de la escritura reciente en el archipiélago de Chiloé. Cabe destacar que estas señas no intentan ni logran agotar con exhaustividad las variantes formales y temáticas de la expresión lírica reciente o actualmente publicada en Chiloé o bajo la influencia de su identidad cultural, sino que desean aportar elementos que tientan las tradiciones y perspectivas plausibles en el corpus consultado, para así incorporar estas propuestas a una visión más amplia sobre la producción poética de este primer cuarto de siglo.

Conversacionalismo y metapoesía

Si bien este estudio considera la coexistencia de la poesía vinculada al archipiélago a partir de las ediciones durante un periodo determinado (2001-2021), es innegable una relación secundaria —una diacronía, esta vez— vinculada con el concepto de generación. En este sentido, una primera tendencia presente en el corpus es el registro conversacional, principalmente, leído en la obra de Ernesto Cardenal, y que incluye como uno de sus bordes a la antipoesía parriana (Fernández, 1975) —cuya influencia se extiende, con variados matices, desde 1954 hasta entrado el siglo XXI— y, con distancia o mayor libertad metafórica, en las *Odas elementales* (1954) y *Estravagario* (1958) de Pablo Neruda.

Es así como lo cotidiano y mínimo concentra la atención de la poesía de Nelson Navarro Cendoya, la llaneza de una retórica de desplazamientos sumamente acotados o casi inexistentes, como si las cosas fueran símbolos de sí mismas. Esta concreción progresiva del verso crea el efecto de un calmo evidenciar la transparencia de común:

Me gusta domiciliarme,
quitarme los zapatos, aliviar
el cuello con un paño húmedo
y avivar las leñas.
Confieso ese gusto atávico de apurar el fuego. (2006, p. 23)

En esta misma línea, las reediciones y antologías de Carlos Trujillo acarrear la sorpresa leve de lo común hasta la poesía del siglo XXI, sumada a otra característica: la lucidez crítica, como un tránsito pendular de la vivencia al lenguaje, entendido como superficie de lo vivo en el poema, esto

es la metapoésia, que durante las últimas tres décadas del siglo pasado fue tema, perspectiva y técnica de la poesía de Enrique Lihn (1963, 1969a, 1969b), e influencia evidente en poetas posteriores (Rodrigo Lira, Diego Maquieira, Elvira Hernández y Carmen Berenguer, entre otras y otros). Escribe Trujillo en *La palabra y su perro* (2019):

Me escribo
Como si todo lo que escribo fuera automensaje
Escrito que me envió desde adentro hacia adentro. (p. 91)

Y en *Texto sobre texto* (2009) este hábito de hacer de la palabra un regreso a sí mismo, explicita el ingenio y la invención como rito reflexivo del lenguaje, mediante la transformación encadenada a la escritura, que entiende el fluido como su rasgo esencial, contrapuesto al vacío, y derivada a la analogía del animal que lo poblaría:

Miro la palabra que se vuelve agua en el desierto
y la palabra ya no es agua sino luz
entonces abro todas las ventanas
para que entre la luz
y la palabra es ave y abre las alas. (p. 96)

Metáfora abierta: paisaje, identidad e historia

El uso de la metáfora, recién señalado, como un movimiento de sustitución próximo, acotado, difiere del uso sorpresivo de la metáfora abierta (Freidrich, 1974), identificable en la obra de Jorge Velázquez. En ella se presentan relaciones sin un rasgo de comparación determinable o con uno difícil de localizar, que por tanto interrogan por la pendiente intersección analógica y la fundación de emotivas correspondencias veladas. En este sentido, *Guaitecas* (2009) cultiva un uso metafórico distinto del conversacional, en lo específico, un proceder vanguardista, más riesgoso con respecto a las referencias poéticas, por ejemplo:

El infinito es un niño que sangra la noche con una rama de quila. (p. 12)

El mar es un pájaro que arrastra el torbellino. (p. 16)

Asimismo, en su poemario anterior, *La iluminada circunferencia* (2006), se sintetiza la comparación del recuerdo de la batalla de Mocopulli entre independentistas y realistas y los campeonatos de fútbol amateur, que incluye la navegación de la llegada, los festejos, la esforzada preparación de la cancha en medio de la proliferación vegetal:

La victoria fue una flecha recién nacida
en el espinazo de un cordero. (p. 8)

Este contrapunto de niveles históricos convocados al poema y su doble significación celebracional —bélica y deportiva— es una característica de la inestabilidad que introduce la apertura metafórica.

Es preciso señalar que este proceder figural encuentra muy acotados casos en el corpus de este estudio, siendo el caso de Velázquez una afortunada excepción de diversidad. Esta escasez puede deberse a los vínculos diacrónicos que esta evolución de la metáfora mantuvo con la poesía moderna europea desde el romanticismo hasta el cubismo y surrealismo, asimilados casi simultáneamente por el creacionismo hispanoamericano; también, a la suspensión de su vigencia como vertiginosa estrategia representacional vanguardista en la poesía en el último tercio del siglo XX e inicios del presente en nuestro continente. En este sentido, las primeras versiones traductivas, hacia 1918, de lo disímil entre las imágenes y las tácitas comparaciones desmesuradas por parte de Vicente Huidobro —en sus libros publicados en Madrid: *Ecuatorial*, *Poemas árticos*, *Tour Eiffel* y *Hallali* (Goic, 2003, p. XLV)— encontraron desarrollo en 1926 —por señalar algunos referentes de la tradición local— en la obra de Rosamel del Valle (*Mirador*) y Humberto Díaz-Casanueva (*El aventurero de Saba*), haciendo de la metáfora abierta una poderosa extensión de cosmos poético a manos de la intimidad sensible y sus vaticinios.

Para aportar una fecha como probable comienzo de un cierre para el impulso de este salto analógico de la metáfora en nuestro continente, podríamos tomar el ejemplo del poema “Eternidad”, incluido en *Canto General* de Pablo Neruda, libro publicado en 1950 en México y cuya cifra configuradora de mundo —la historia, el paisaje y el destino continental— se arrastró con decreciente intensidad mucho más allá de los márgenes del tono claro, referido a los nexos entre alimentos, objetos cotidianos y sentires comunes, que el autor operó, como giro de su escritura, a partir de 1954. En la siguiente cita es legible una metáfora que se dilata en abarcadoras relaciones con nuevos e inesperados datos sensitivos que sugieren la eternidad y el territorio aludido —en la sección “Canto general de Chile”— como una misma experiencia indivisible:

La tierra es una catedral de párpados pálidos,
eternamente unidos y agregados en un
vendaval de segmentos, en una sal de bóvedas,
en un color final de otoño perdonado. (2008, p. 264)

Testimonio y experimentación de las representaciones disidentes

Otra característica reconocible en las obras reunidas es el carácter testimonial o, en algunos casos, directamente cronístico, en que la

referencialidad y el juicio sobre la vida íntima se transforma en nombre común, imagen de un tiempo y lugar. Estas estrategias enunciativas pueden establecerse también como hito generacional (en la promoción emergente o del sesenta (Millán, 1985; Rojas, 1984) o generación dispersa (Bianchi, 1983).

A su vez, el testimonio como forma literaria (Carrasco 1999; Nómez, 2008) y urgente denuncia de las violaciones a los derechos humanos, crímenes que establecieron el terror como discurso tácito y fáctico del golpe de Estado y la dictadura cívico militar, se imbrica con la afinidad referencial o confesional de cierta poesía y extiende su uso hasta los poetas más jóvenes del estudio.

Cabe destacar, en este sentido, la obra de Aristóteles España, figura entrañable en la amistad entre los y las poetas de Aumen, y Dawson (1985) como un poemario de excepción entre los desarrollos líricos testimoniales, en que la escritura logra ser llave de dolorida sobrevivencia para un joven de diecisiete años en un campo de concentración de prisioneros políticos al sur de Punta Arenas. Tras su muerte en 2011, España es el personaje gravitante con que Analy Bahamondes ficciona el territorio patagónico y compasivamente busca en él un consuelo al duelo de los exonerados, torturados y desaparecidos en *Lemniscate* (2018). El daño se despliega en *el como si* en voz del joven Aristóteles:

Juego a la puntería
 y los dardos se me vuelven letras
 cuando no dan en el centro
 en los contornos del juego
 y millares de caras de miedo
 medios rostros
 mitades de miedos
 circundan el blanco
 Mi pluma se vuelve flecha
 y apunta el tiro del horror
 En un aleteo el dardo se incrusta en esta página
 ¿Y si yo fuera el libro o esta página?
 Sus márgenes serían diagonales
 De vértice a vértice decodificarían las palabras
 pero sólo soy una mano
 que aprendió a escribir de derecha a izquierda
 la isla del exilio / el exilio de la isla
 proyectil al desierto de tu corazón
 en este revés del juego. (p. 11)

Y más adelante:

Soy un trapecista en la escarcha que cubre de nieve roja. (p. 12)

Escribo un poema para los transeúntes
para que su entrada
se les revele locura del mundo. (p. 17)

El poemario *Amores hipócritas* (2013) de César Uribe Andrade coincide con el carácter testimonial vinculado a la represión de la dictadura, y con un tono conversacional ceñido a sus referencias, con leves licencias metafóricas como el título “Espejo de las voces”. Este poema, en los versos que citamos a continuación, hace de la celda una memoria que mira, permanece, y que se desplaza de lo visual a las palabras, dichas para sí o que regresan a su enunciante:

Un ojo se me incrustó por años en la pared.
Le hace un guiño
al reencuentro de mi lágrima contenida.

Cada barrote oxidado, cada tabla barnizada
con sangre indefensa, huelen a mí.

Me veo allí,
enfrente
hablándome de dolores, olores, susurros.

Me hablo al oído. Huelo a tabaco ácido y a menta:
la acompañada goma Freshen-Up y el convulsivo Hilton
susurran el aire.

“—¿Cómo tú... si tu padre... Qué te pasó, cabro...”, me digo al oído,
palmoteo mi espalda y me voy. (p. 13)

Este diálogo a solas —con la celda y con uno mismo— extrema el testimonio como mensaje paradójicamente sin codificación, debido a la desproporción entre los medios representacionales y una desgarradora experiencia carcelaria.

En *La entera noche llena* (2005), obra del periodo estudiado de Aristóteles España, extiende este primer eslabón, el trauma de la tortura y prisión política, a una confrontación de la imaginación enloquecida y libre con —y a pesar de— los diques dictatoriales que le han sido impuestos. Así, arrastra y destruye en este acto excesivo de dislocación los principios morales y lógicos, trazando una autolesiva herida que se esconde y abre en los versos:

Me escupen en la boca, el pene
las orejas, los sentidos.
huyen por las paredes de la habitación orwelliana:

me dicen chilenito aplastado de fascismo, huija:
comercian los cerdos con mi amor en la huesera:

Y viene la historia con un soldado,
con una señorita, entierran sus meados
frente a toda la derrota, y hablan con barrotes
de americanos:
son todos post, neo, anti;
te quiebran el sexo a pura felicidad,
paisano, muerte! (p. 49)

Ese forcejeo de contradicciones —cobijo y violencia, deseo y vejación—
se aúna en la noche como alegoría de la época —simultánea y
acumulativamente—, imagen de la dictadura (es decir, del terror), pero
también fiesta, sexo, goce, amistad y consuelo:

con la hembra desnuda en la razón
cotidianamente bella
y los duros señores que miraban
los mapas internos (p. 21)

todo es distante; entonces, Emiliana se desnuda
sobre un candado y la noche de Santiago
se torna demoniaca, festiva:
es un carnaval lleno de pancartas:
el smog es un teatro repleto de imágenes
de detenidos desaparecidos,
alguien es negro, una persona tiene ojos de alquitrán,
el sábado están los globos
llenos de espanto y besitos ricos (p. 46)

En consonancia con el trabajo Analy Bahamondes, ya mencionado, es
notable que esta deriva, este arrojito a la noche, del poeta Aristóteles España,
como personaje de su escritura, pero también compañero y amigo, sea
detenida, trastabille en la escritura de otros poetas chilotes, alcance un
pulso de introspección y se proyecte ya como en un equivocado rezo plural
—una vivencia, una ficción compartida, una memoria— en la obra de Nelson
Torres (2014):

Hijos de la luz, nunca debimos
nunca debieron hacernos caminar por las tinieblas
la noche para los hijos de la desesperación y la tortura
luz para nosotros el amor como un abrigo eterno (p. 87)

Escritura lírica y memoria

En la poesía del corpus estudiado, otra forma del pasado que no se retira u obtiene su descanso en la historia —el testimonio que debe perdurar para dirigir un acceso a la magnitud del mundo— se presenta también mediante la intercalación contrastada de crónicas y poemas que condensan historias o relatos en un emblema. En *Quercún* (2019) de Sergio Mansilla, gastronomía, biografía y paisaje entreveran afectos, alimentos y naturaleza, interrogando el desfase de memoria y porvenir:

Aparcero, lo invitamos a casa a comer una cazuela de cholgas con repollo. Sí, el domingo, día del Señor, claro. Véngase con su traje dominguero, su sombrero a lo Carlos Gardel, sus tamangos lustrados ¿le reviso las estaquillas? Se sueltan con el uso. El paletó está un poco desgastado y descolorido, pero está bien. Nadie se fijará en eso, y aunque se fijen, ¡qué más da! ¿Corbata? No, un pañuelo de gaucho al cuello se vería mejor. (p. 96)

El recuerdo de lo propio como excepción, excentricismo, materia de controversia o detenimiento con respecto a la marcha de un futuro prometido con o contra las voluntades vivas y sus diferencias; dicho recuerdo en esta escena es sobrecargado para traer los detalles, los nombres y costumbres, como si mediante la lectura siguiera ocurriendo aquel tiempo. En este sentido, lo moderno se perfila como aglomeración de experiencias o representaciones temporales, desarticuladas, presionadas o libres, dilatadas al centro del que salen de pronto filtrándose o golpeando a otras. Esta imagen de lo disímil ganaría en el territorio imaginario chilote, trazado por Mansilla y otros y otras poetas, un arraigo, posibilidad de significación y por ello de pervivencia.

Es destacable, asimismo, que, a la crónica, se sumen otras formas referenciales, como el diario de vida, en un libre cruce de géneros literarios, como entramado de las hablas del archipiélago en *Quercún*:

Si te portas mal, me decía mi madre, Dios te va a castigar: cuando te mueras Dios te va a mandar al infierno y ahí te van a cocinar en una paila hirviente, como un chicharrón quemado, por toda la eternidad. Nunca me dio miedo semejante amenaza. [...] Lo que sí me daba miedo eran los brujos. Si se transformaban en animales —y la gente aseguraba que así era—, cualquier animal podría ser un brujo disfrazado. Varias veces pensé que mi perro, con quien compartía el pan, era en realidad un brujo. Me corría un escalofrío de pies a cabeza de solo pensarlo. (Mansilla, 2019, p. 71)

Y en la página contigua, el sentimiento de esa ausencia de la niñez queda detenida en una secuencia de analogías. Entre ellas, la casa solitaria, la niebla, la foto inerte y sobre todo la copa en torno a un desierto, oposición

de lo mínimo que contiene lo inconmensurable, tal vez como un símbolo de la memoria en tanto desfase presente:

En el fondo de mi copa queda una imagen vacía.

Tal vez un niño solo en casa,
tal vez una niebla dispersa sobre las olas.

Foto del vacío, de la no-materia del amor
en la larga y pedregosa playa de la vida.

Si te hiere el tiempo, te curaré con emplastos de barro
la herida sangrante por donde escapan las palabras.

En el fondo de la copa somos un espléndido desierto. (p. 72)

En esta misma línea, en *Cantos de los Altos de Huenao* (2011), de Olga Cárdenas, la enunciación cronística proyecta un punto de vista desde la escena de un exterminio, contiguo a la opresión colonial y la segregación étnica de la cultura Williche, que converge con el solapado, acostumbrado racismo y marginación actuales; remembranza de un corte abrupto, ya irremediable, con otras posibilidades de conformación social. La imagen opera como síntesis de ese instante quebrado, un *darse cuenta de* el entorno y el paso del tiempo:

La lengua que te fue arrancada
no me hablará de tu dolor nunca
y ese dolor que también es mío
no podrá unirte a tu carrera.
Violentados y muertos
sólo tus fantasmas ligados a mi sangre
me pertenecen.
Sólo eso
y estos altos llenos de verdor
y estos maquis y radales.
Pero va tu asesino conmigo,
está en mi piel
y en mis ojos y en mis sueños (p. 17).

El conflicto entre lengua, fantasmas y sangre, sinécdoques de cultura, imaginación y familia, deriva en la aporía de un apostrofe y un hablante constituidos por discursos aparentemente antitéticos, herencias enemigas: la indígena y la colonial. Más adelante, este contrapunto cultural se explicita también en lo urbano:

Nos separan tres siglos y el mestizaje.
Las sirenas traídas del viejo continente
se unen al pasacalle

y a las cholgas ahumadas. (p. 19)

A su vez, la crónica pareciera ser el género inicial de una mixtura o montaje temporal y de espacios imaginarios que se interrumpen y fusionan, adquieren velocidad, en la poesía de Nelson Torres. Las toponimias del paisaje urbano y la naturaleza, el pasado de Tierra del Fuego y el presente en que dicha experiencia es irrecuperable son los elementos que tensan el contrapunto de *Imágenes del fuego* (2014):

0

Asentada sobre una meseta
Castro, ciudad de siete lunas
cada una es una estrofa llena de reflejos y mitocondrias

1

Entre la costa de Quemchi y el centro del estero
un puente lleva hacia la isla de los difuntos
allá hay unas madres que crían a sus hijos
como si fueran fantasmas
y hay sirenas y unicornios lujuriosos. (p. 86)

Es interesante, a su vez, la atención puesta en la posibilidad, la maravilla, la libertad o armonía del mundo selk'nam, imagen en torno a la cual Torres relata una suerte de descenso o pérdida hasta la secularización del mundo:

Luego de raspar —el joven— su primera punta de flecha
y la mujer echar al mundo su primera cría
se deja de soñar
pierde su forma la bóveda del cielo,
cuerpo y alma endurecen como piel de loba seca.

Entre costillas y brazo queda ese muñón,
el rastro luminoso —polvo de luz—
de las alas cortadas de raíz.

A ras de suelo el mundo
tiene otro color. (2014, p. 12)

La ironía, el quiebre de las representaciones instituidas

Resulta una forma relevante, como otra figuración en la poesía del siglo XXI en Chiloé, la disrupción dubitativa y la contradicción como formas de una corrosión irónica (Ballart, 1994). Presentada reiteradamente contra los sobreentendidos identitarios que clausurarían lo disímil de las situaciones enunciativas, al establecer un centro o núcleo que desoye sus diferencias,

esta tendencia —aunque no la única presente en su extensa obra— es visible en *Ratada* (2005), *Técnicas para cegar a los peces* (2019) y *Santo oficio* (2020) de Rosabetty Muñoz. Al respecto la autora ha señalado en su discurso de recepción del Premio Atenea:

Todo esto es también el sur que habitamos. Atentos a su feroz belleza, no se trata construir una retórica nostálgica ni resaltar las bondades de un supuesto paraíso. Esta poesía se interna en la materia viva y palpitante sin escamotear su detritus. (2022, p. 312)

En *Ratada*, el sobrecargado escenario de una catastrófica invasión de ratas, gracias al florecimiento de la quila, introduce la edad final de la aldea, en que sus usos y fundamentos enviados —en una configuración contraria a la idealización del lar— solo guardan apacibles apariencias:

Ningún movimiento en el follaje
Ni pájaros baten alas
ni suena el río en su tajo.

Se diría un cristal enverdecido
esta tarde ardiente.

A orillas del mar
soldaditos montan
a las chicas del pueblo
mientras espían los hijos
de contingentes anteriores.
Son niños sin barcos cruzándoles las pupilas.
Nada les ilumina más
que el hallazgo de una rata viva
a quien sacarle los ojos. (2005, p. 11)

En *Técnicas para cegar a los peces*, junto al desacralizado trabajo de los restauradores de imágenes de santos y esculturas religiosas, como formas restantes de la fe o su utilería, esta disposición crítica, extendida como una excepción al realce de los valores identitarios tradicionales de las islas, señala con omisiones y reservas, propias de un lenguaje social reprimido, los aceptados abusos e injusticias de la convivencia cotidiana:

(Si uno se refiere también al incesto,
vuelve a ese chico con los hombros hacia dentro,
pálido y perdido que da vueltas por el pueblo.
Todos murmuran porque lo saben.
Todos sabemos que su propio padre.) (Muñoz, 2019, p. 34)

Yuxtaposición del paisaje tradicional, representaciones de la cultura de masas y la metrópolis

Una presentación reciente de la interrupción de los medios audiovisuales y virtuales por medio del montaje (Eisenstein, 2006) en el texto poético es lo que se da *En una carretera al fin del mundo* (2020) de Ítalo Berríos. En este libro, se acentúa el choque y mezcla de la cultura metropolitana y mercantil con la experiencia local de Chiloé. Este contraste se da entre la jerga, las mercancías (Mustang, Ford), las cantinas y hábitos de una película de carreteras estadounidense y las locaciones de la Isla Grande (Koipomó, Rauco, etc.). Puestas entre paréntesis, las toponimias señalan una desavenencia en el lenguaje, entre el consumido y el tradicional, ambos en pugna para imaginar el apocalipsis o margen último del mundo:

Montamos un viejo Ford del 68*(Mechaiko)*

Crecía un sol colérico
 mientras zumbaban las carrocerías Land Rover, Harley Davidson
 los viejos Ford destartados, oxidados.
 El sudor en olas nos salaba nos hacía heder
 mientras mascábamos *bourbon*
 y el infierno era lineal como un horizonte en Texas.
 Quisimos tenerlo todo y lo perdimos todo como en un abrir y cerrar de ojos
 se pierde el miedo a la muerte.
 Se pierde el tierno sabor de la vida
 se descascaran las yemas de los dedos cuando se acaricia el fuego.
 La cosa era explotarse, chocar los muros del paraíso.
 El paisaje era demasiado verde
 había que incendiarlo todo
 había que borrarlo todo
 y empezaríamos por nuestras propias cabezas. (p. 4)

El tópico urbano, vinculado al afán crítico de la ironía, no es ajeno a las escrituras de los y las poetas incluidos en este estudio. En la obra de Varsovia Viveros (2006), este tema actúa figurando a la ciudad como negación de una relación con lo natural, esto es, la descripción e identificación de la naturaleza circundante y de la propia naturaleza como su contigüidad en el cuerpo y sus percepciones. La isla, como símbolo del núcleo en el que dicha relación se da, sirve para señalar la fantasía paradisiaca de una separación o momento previo, originario. En este sentido, la negación urbana se impone mediante vías (camino) y comunicaciones que *desaislan* la perfección precedente. El contraste entre estos tiempos y estas condiciones de la experiencia deriva en la denuncia de una pérdida:

En los altares
Donde estaba Dios al descubierto
Iban los nuestros a congraciarse con su sombra
Sin embargo el mundo seguía girando.

En las avenidas, luminarias y avisos
Allá donde no hay verdes
Apartados
Pretendiendo un cielo de otro color
Iban los nuestros, yo entre ellos
Bebía con ellos
Bailaba con ellos
Era nuestro mundo tan pequeño
No existíamos para la faz del planeta
No estábamos en Internet
Éramos la isla perfecta
Escapados de la globalización. (p. 66)

Otro punto de focalización del tema lo aporta *Ruptografía* (2020) de Alex Bay. En este poemario, lo urbano es espectáculo del malestar, escondite y desencuentro plural en medio de la aglomeración, el tránsito y el control que somete a la población. En estas circunstancias, el cuerpo enajenado es parodia (“una sonrisa del porte de Américo Vespucio”) y materia vulnerada (“el pulmón perforado / a balazos de esta cuenca”) por el progreso y la expansión comercial:

Nosotros tercermundistas
cruzando la ciudad como ekekos
con una sonrisa del porte
de Américo Vespucio
[...] al mismo tiempo
se intenta devolver
el pulmón perforado
a balazos de esta cuenca
con singulares bicicletas
proporcionadas por el bando Itaú
parte de un proyecto ecológico. (p. 21)

Si bien los poemas de Bay distan de una correspondencia identitaria con el paisaje chilote, que anima la poesía de Viveros, como hemos mencionado, es legible la coincidencia de la negación de dicha posibilidad en el entorno metropolitano como extensión sobre un alegórico cuerpo vulnerado.

Asimismo, la opresión productiva se presenta en *Cindy López (2020)* de Patricia Águila, condensada en el tópico de la ciudad. En este poemario, el trabajo serial internado en el archipiélago de Chiloé, debido a la industria salmonera y la consecuente depredación de sus aguas, playas y habitantes, crea una vivencia urbana como cara visible de una moneda cuyo reverso es el dolor íntimo (también el festejo que evade y la amistad que consuela y hace el inventario del daño) y el recuerdo de lo intervenido como forma de vida: la enumeración de los nombres de los pueblos como reservas de una identidad femenina que es hogar, cobijo, maternidad y herencia:

Dejamos las manos en esas fábricas
 no tenemos campos
 no tenemos playas
 solo un bus, que día y noche pasa
 [...] y ahí afuera la noche y un par de estrellas
 Que mis amigas se detienen a contemplar
 El casino, las risas.
 Las rancheras rondan las mesas
 Voces rápidas cuentan historias de casa de Molulco,
 Terao, Rauco, Chonchi, Castro y Llicaldad. (s/n)

Todos estos son gestos una y otra vez en su alteridad renovadores de nuestro lenguaje y operaciones desde Chiloé y lo chilote que desacreditan la sumaria imagen de postal y los convencionalismos exotistas del turismo veraniego. Chiloé es entonces en su escritura lírica menos una repartición política o geográfica que un imaginario: un cúmulo de experiencias y deseos, una poesía en tránsito, anhelante de conexiones, comprensiones y correspondencias a través de una lúcida revisión de las tradiciones hispanoamericanas de la literatura y las artes contemporáneas. En las obras reunidas en este estudio, figura como rasgo transversal una curiosidad cosmopolita, interrogación crítica y extrañeza por sus propias formaciones sociales e identitarias, su pasado, su origen y sobrevivencia. Es, en este sentido, sumamente destacable la propuesta de Víctor Hugo Cárdenas. Me parece justo ilustrar estos rasgos con un poema que sintetiza el desamparo y la ausencia de aquello que se recuerda como origen y, a su vez, apunta a una plenitud en que pudiera sumergirse el sujeto al voltear la página o abrir una ventana hacia aquella ilusión:

Paraíso

He estado en el paraíso de vez en cuando
 y Dios entra a mi piel
 entra a volar con un espíritu que no conozco
 es mi espíritu de miedo que sangra
 es el invierno y los candados de los portones

es el paraíso que me queda como recuerdo
cuando ya el barro te borra por completo
y Dios es solo una cruz. (2017, p. 93)

Esta incertidumbre y relación con un instante pretérito, lleno de respuestas rápidamente oscurecidas, aparece vinculado, por una parte, al catolicismo —significado como comunión y quiebre de la fe inculcada, vacuidad—, y al paisaje, por otra, cuya materia alitera una desaparición, un presente que es memoria y conjetura anhelante.

Conclusiones

La amplitud de los criterios utilizados a la hora de seleccionar los ejemplares que serían incluidos en el catastro permitió incluir una gran cantidad y diversidad de textos, autores, lugares, agentes editores y otros actores relevantes que enriquecen el panorama sobre cómo la escritura poética de Chiloé logró materializarse en publicaciones impresas durante los primeros veinte años del siglo XXI.

La primera conclusión a la que podemos llegar es que las obras y autores editados y financiados por editoriales corresponden a una minoría, y que la materialización de sus publicaciones se logró en gran medida gracias a la autoedición y autopublicación, siendo fundamental la autogestión y postulación a fondos concursables de carácter estatal o público por parte de los y las poetas.

Aun así y a pesar de la inexistencia en Chiloé de una editorial que financie, seleccione, prepare, fabrique, distribuya y difunda libros de obras poéticas, y del casi nulo acceso o vínculo con editoriales nacionales o internacionales dispuestas a hacerlo, llama la atención la gran cantidad de publicaciones líricas identificadas en el catastro.

Este adverso panorama no es ajeno a otros lugares del país, y pone en evidencia que la consideración homogeneizante de las políticas culturales, como lente con el que se mira la producción editorial, ignora las diferencias, inequidades, brechas y dificultades en contextos regionales, rurales y urbanos, con escaso flujo de propuestas culturales.

En cuanto a la descripción de las propuestas líricas, nos encontramos con una poesía que con entusiasmo y protesta deja vibrando una serie de preguntas. ¿Qué modernidad seremos?, ¿cómo sumaremos las miradas de estos poemas, la sensible posibilidad de las formaciones sociales que representan?, ¿estas comunidades cómo participarán de ese laboratorio del pensamiento que es la literatura actual?, ¿a partir de qué intercambios?

Estas interrogantes debieran conducirnos a las excepciones que las escrituras poéticas de y en Chiloé proponen y oponen a la administración y producción cultural del centralismo metropolitano, racial, genérica y políticamente alineado con la inercia del capital como fuerza y dirección.

Podemos evidenciar, en términos más específicos, que en el corpus estudiado es legible la pervivencia de lo conversacional, aun en autores menores de cuarenta años como Pedro Chidacadi (2019) y Juan Pablo Mosqueira (2021), con inflexiones similares a las que figuran en los cultores que iniciaron su escritura en el último cuarto del siglo pasado y que, a principios de este, sostienen el registro cotidiano y llano, acotando el alcance de la metáfora y derivando metonímicamente la significación como una instrospección en el lenguaje, materializado incluso como superficie existencial que redundante en la metapoesía. Este registro contrasta con el que forma la metáfora abierta (Friedrich, 1974), en la dinámica descripción del paisaje y la memoria de australes viajes náuticos y torneos de fútbol que Jorge Velázquez presenta.

Además de esto, es plausible un énfasis en la memoria que es exploración de lo individual y colectivo y proyección de una controversia con respecto a los modelamientos discursivos e identitarios que recortan las representaciones según un único pasadizo hacia el futuro o el progreso. En este sentido, el cruce con los géneros referenciales y los rasgos del registro etnográfico son legibles como oposición a esa dirección obligada. Es recurrente en la poesía de Nelson Torres, Sergio Mansilla, Rosabetty Muñoz e Ítalo Berríos, entre otros y otras, para el logro de estos cruces, el montaje, es decir, la supresión de los nexos que privilegia la yuxtaposición o el suspenso conjetural de las imágenes en conflicto. A su vez, en la poesía de Aristóteles España dicho conflicto, vinculado al testimonio, y al personaje testimonial que este poeta llegó a ser dada su vivencia como prisionero político, llega a su máxima intensidad: una ironía inestable, agresiva e incesante de fragmentos chocando.

En esta misma línea, la ironía suele vincularse en los poemarios escritos a una disposición crítica que recalca en el tópico urbano, entendido como una serie de intervenciones de las formas de vida y trabajo dentro y fuera del Archipiélago. Otro uso de la ironía —bastante extendido y con grados variables, pero siempre como catalizador de una conjetura y renovada toma de posición— se proyecta contra *la alabanza de aldea* o la isla paradisiaca, es decir, la fractura de las idealizadas representaciones que identifican el territorio con una serie de virtudes, descontando sus dificultades y vicios.

Todos estos procesos de significación no se dan de modo restrictivo o exclusivo en los ejemplos citados —cuyo artificio ha sido prevenido inicialmente y sostenido en tanto modelo para pensar de modo panorámico y, sin lugar a dudas, parcial—, sino dispersa y cambiantemente como rasgos relevantes de la escritura poética actual de y en Chiloé, que tiene como muestra las ciento dieciséis ediciones compendiadas en este catastro.

Notas

¹ Las bibliotecas públicas de Castro, Quemchi y Ancud; la biblioteca de la Escuela Superior Campesina Curaco de Vélez y la de Jugos Sanita en Castro.

² El Tren y Anay Libros de Castro y El Gran Pez de Ancud.

³ Patricia Águila, Olga Cárdenas, Víctor Hugo Cárdenas, Rodrigo Gallardo, Maribel Lacave, Rosabetty Muñoz, Nelson Torres, Carlos Trujillo, Consuelo Vargas y Varsovia Viveros.

⁴ Carlos Trujillo, poeta y editor de Ediciones Aumen; Eduardo Feuerhake, editor de Ediciones Museo de Arte Moderno Chiloé; Desna Mansilla, editora que formó parte de Ediciones Folil; Ricardo Saldivia, poeta y editor, fundador de Ediciones Wayruro; y Jorge Manríquez, diseñador e impresor de Castro, quien bajo el nombre de Gráfica Punto ha cumplido un rol fundamental en la historia del libro de Chiloé durante el siglo XXI. Además, y aun cuando no se realizó una entrevista formal a Robinson Vargas, se sostuvo una comunicación fluida que permitió describir a la Biblioteca Pública de Quellón como un agente editor.

⁵ Destaca el libro de Mario Contreras *Vega 100 años de literatura en Chiloé. Repertorio bio-bibliográfico de autores (1900-2000)*, publicado el año 2014 por Ediciones Oxímoron y Alquimia Editores; y el texto digital «Breve historia de la literatura de Quellón» de Aldo Astete Cuadra, publicado por la Biblioteca Pública de Quellón en ISSU; «clase magistral, llevada a efecto el día 12/12/2012 en el Salón Auditorium de la Corporación Municipal de Educación de Quellón» (https://issuu.com/bibliotecapublicaquellon/docs/breve_historia_de_la_literatura_de_).

⁶ Las editoriales independientes identificadas son Conunhueno Editorial, Ediciones Altazor, Ediciones Folil, Ediciones Inubicalistas, Ediciones Kultrún, Ediciones Tácitas, Ediciones Zeta & Ce, Editorial Anagénesis, Editorial Cuarto Propio, Editorial La Pata de Liebre, Editorial Signo, El Ángel Editor, Hain Ediciones, Helecho Cartonera, Lom Ediciones, Los Libros del Taller, Mago Editores, Mares de tinta, Mosquitos Comunicaciones, Nadar Ediciones, Ofqui Editores, Puente Palo, Sur Umbral Ediciones, Trizadura Ediciones y Wayruro Ediciones.

⁷ Las editoriales universitarias que publicaron poesía de Chiloé en el periodo estudiado fueron Editorial UV (Universidad de Valparaíso, Valparaíso), Ediciones UDP (Universidad Diego Portales, Santiago), Editorial USACH (Universidad de Santiago de Chile, Santiago), Ediciones UCM (Universidad Católica del Maule, Talca) y Editorial Universidad de Los Lagos (Osorno).

⁸ Eric Schierloh plantea tres formas de autopublicación: “1) El autor financia la impresión de su texto autoeditado en una imprenta”, como en el caso de la poeta Olga Cárdenas, quien imprimió *Heredera de la lluvia* (2010) y *Cantos de los Altos de Huenao* (2011) en Gráfica Punto de Castro; 2) “el autor financia la edición y/o impresión del texto en una editorial”, como en el caso del poeta Carlos Trujillo, quien financió la publicación de sus libros *Castro 1950* (2018) con Ediciones Altazor, y *Grafitis* (2019) y *La palabra y su perro* (2019) con Mago Editores; y 3) el autor financia la impresión del texto autoeditado, en ocasiones realiza de manera casera y hogareña, y/o aporta la manufactura, su propia capacidad de trabajo artesanal, para producir el libro. El último caso representa, claro, el grado mayor de implicación del autor en el proceso de publicación: es el autor hacedor de libros. (Schierloh 2022, p. 66), forma en que Carlos Trujillo autopublicó su *plaqueette Lee a Raymond Carver y otros poemas* (2015) bajo Ediciones Aumen, y Ricardo Saldivia *Aguaperra* (2012) bajo Wayruro Ediciones.

Referencias

- Águila, P. (2020). *Cindy López*. Ediciones Folil.
- Astete Cuadra, A. (2012). Breve historia de la literatura de Quellón. Biblioteca Pública de Quellón.
https://issuu.com/bibliotecapublicaquellon/docs/breve_historia_de_la_literatura_de_
- Aumen (2015). *Aumen. Antología poética*. Ediciones Aumen.
- Azócar, A. (2019). *Mitos íntimos*. Faroi. Farolito Rojo La Internacional.
- Bay, A. (2020). *Ruptografía*. Anagénesis.
- Bahamonde, A. (2020). *Lemniscate*. Editorial Universidad de los Lagos.
- Ballart, P. (1994). *Eironeia, la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns Crema.
- Berrios, Í. (2020). *En una carretera al fin del mundo*. Ediciones Kultrún.
- Bianchi, S. (1983). *Entre la Lluvia y el Arco Iris (Antología de jóvenes poetas chilenos)*. Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile.
- Cárdenas, O. (2010). *Heredera de la lluvia*.
- Cárdenas, O. (2011). *Cantos de los Altos de Huenao*.
- Cárdenas, V. H. (2017). *Las lluvias de la memoria*. Mosquito Comunicaciones.
- Carrasco, I. (1995). Voces étnicas en la poesía chilena actual. *Revista de Literatura Chilena*, 47, 57-70.
- Carrasco, I. (1999). Tendencias de la poesía chilena del siglo XX. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 157-169.

- Chadicadi, P. (2019). *Memoria de pájaro*. Sur Umbral Ediciones.
- Contreras Vega, M. (2014). *100 años de literatura en Chiloé. Repertorio bibliográfico de autores (1900-2000)*. Ediciones Oxímoron y Alquimia Editores.
- Del Valle, R. (1926). *Mirador*. Panorama.
- Díaz-Casanueva, H. (1926). *El aventurero de Saba*. Panorama.
- Eisenstein, S. (2006). *La forma del cine*. Siglo XXI.
- España, A. (1985). *Dawson*. Bruguera.
- España, A. (2005). *La entera noche llena*. Ediciones La Pata de Liebre.
- Fernández, R. (1975). Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica. En *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* (pp. 111-126). Cuadernos Casa de las Américas.
- Friedrich, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna*. Seix Barral.
- Goic, C. (2003). Nota filológica preliminar. En V. Huidobro, *Obra Poética* (pp. XXX-LVI). Colección Archivos.
- Gómez Huenchor, J. L. (2019). *Tartígrados(as)*. Imprenta América Ltda.
- González Alarcón, N. (2009). *Huellas*.
- Hidalgo Díaz, M. (2012). *Navegando por el mundo con mi pluma*.
- Huidobro, V. (2003). *Obra Poética*. Colección Archivos.
- Lihn, E. (1963). *La pieza oscura*. Universitaria.
- Lihn, E. (1969a). *Escrito en Cuba*. Ediciones Era.
- Lihn, E. (1969b). *La musiquilla de las pobres esferas*. Universitaria.
- Mansilla, S. (2019). *Quercún*. Los libros del Taller.
- Márquez, J. (2007). *Escritos en blanco y negro*. Ediciones Aumen.
- Millán, G. (1985). Promociones poéticas emergentes: "El espíritu del valle". *Postdata*, 4, 2-9.
- Mosqueira, J. P. (2021). *La mano en el espejo*. Nadar
- Muñoz, R. (2005). *Ratada*. Lom.
- Muñoz, R. (2022). Destellos y territorio. Una escritura situada. Discurso de recepción del Premio Atenea 2021, a la Mejor Obra de Poesía, Universidad de Concepción, 2 de junio de 2022. *Atenea*, 526, 311-320.
- Muñoz, R. (2019). *Técnicas para cegar a los peces*. Editorial Universidad de Valparaíso (UV).

- Muñoz, R. (2020). *Misión circular. Antología*. Lumen.
- Muñoz, R. (2020). *Santo oficio*. Ediciones UDP.
- Nauto, D. (2010). *Claroscuro*. Aldo Astete editor.
- Navarro Cendoya, N. (2006). *Donde habitamos las palabras*. Corporación Cultural del Puerto Montt.
- Neruda, P. (1954). *Odas elementales*. Losada.
- Neruda, P. (1958). *Estravagario*. Losada.
- Neruda, P. (1994). *Residencia en la Tierra*. Universitaria.
- Neruda, P. (2008). *Canto general*. Pehuén Editores.
- Nómez, N. (2008). La poesía chilena: representaciones del terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura. *Acta Literaria* 36. Pp. 87-101.
- Núñez Riveros, P. (2013). *De una idea a un libro*. Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Parra, N. (1954). *Poemas y antipoemas*. Nascimento.
- Piccolini, P. (2019). *De la idea al libro. Un manual para la gestión de proyectos editoriales*. Fondo de Cultura Económica.
- Rojas, W. (1984). Los poetas del sesenta: aclaraciones en torno a una leyenda en vías de aparición. *Lar*, 2-3, 46-54.
- Saldivia, R. (2012). *Aguaperra*. Wayruro Ediciones.
- Schierloh, E. (2022). *Escritura aumentada*. Ediciones Mimesis.
- Taller Literario Liceo Domingo Espiñeira Riesco. (2010). *Letra chica I*.
- Torres, N. (2014). *Imágenes de fuego*.
- Trujillo, C. (2009). *Texto sobre texto*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Trujillo, C. (2005). *Palabras*. Alberto Chiri Editor.
- Trujillo, C. (2015). *Lee a Raymond Carver y otros poemas*. Ediciones Aumen.
- Trujillo, C. (2019). *La palabra y su perro*. Mago Editores.
- Uribe Andrade, C. (2013). *Amores hipócritas. Versos del cautiverio*. Ediciones Kultrún.
- Velásquez Ruiz, J. (2006). *La iluminada circunferencia*. Ediciones Kultrún.
- Velásquez Ruiz, J. (2009). *Guaitecas*. Ediciones Kultrún.
- Viveros, V. (2006). *Aguas*.
- Zabaleta Caicheo, C. M. (comp.). *Miradores. Poesía en luz y color*.

Anexos

Gráfico 1

Autores y número de publicaciones por autor

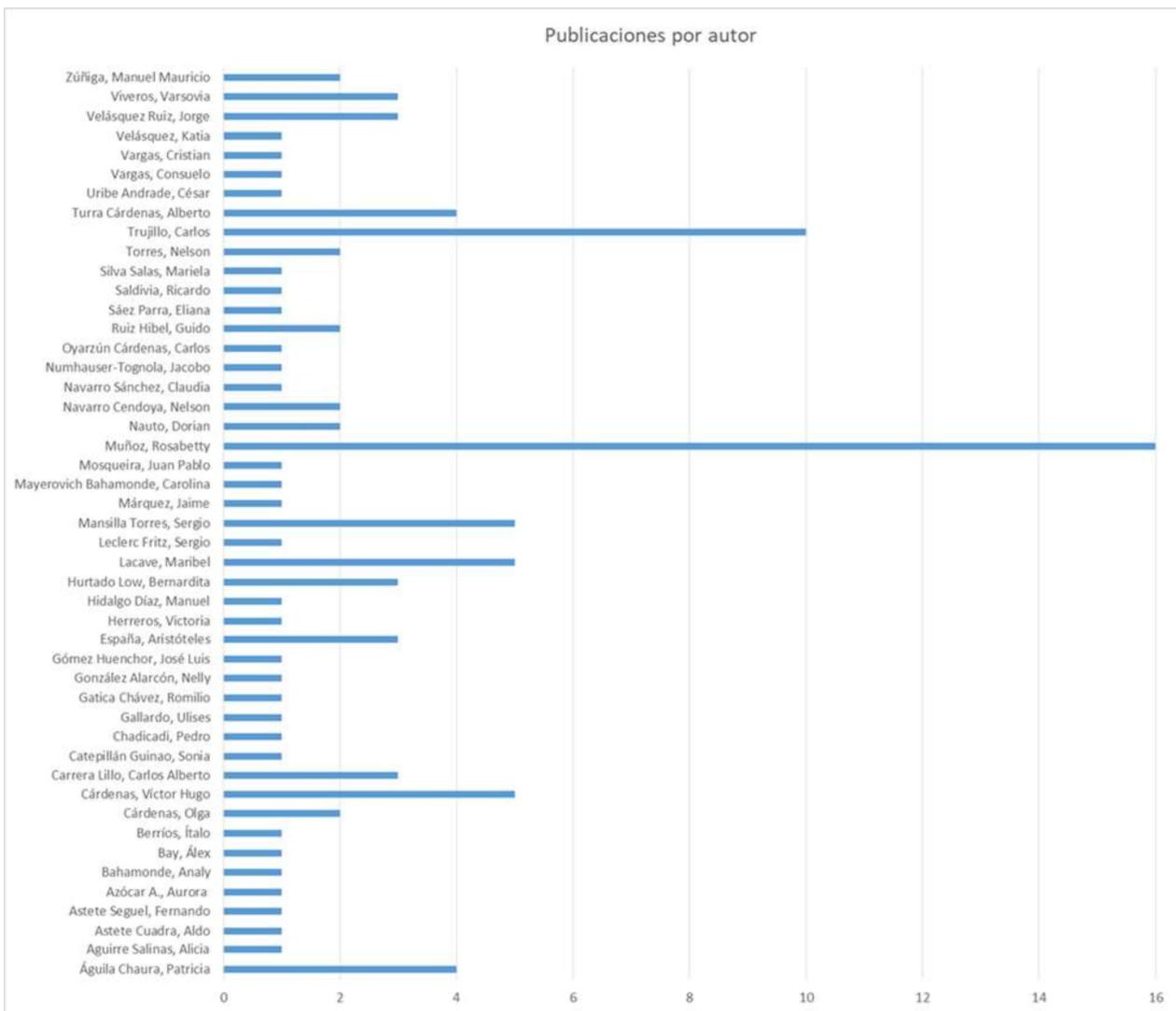
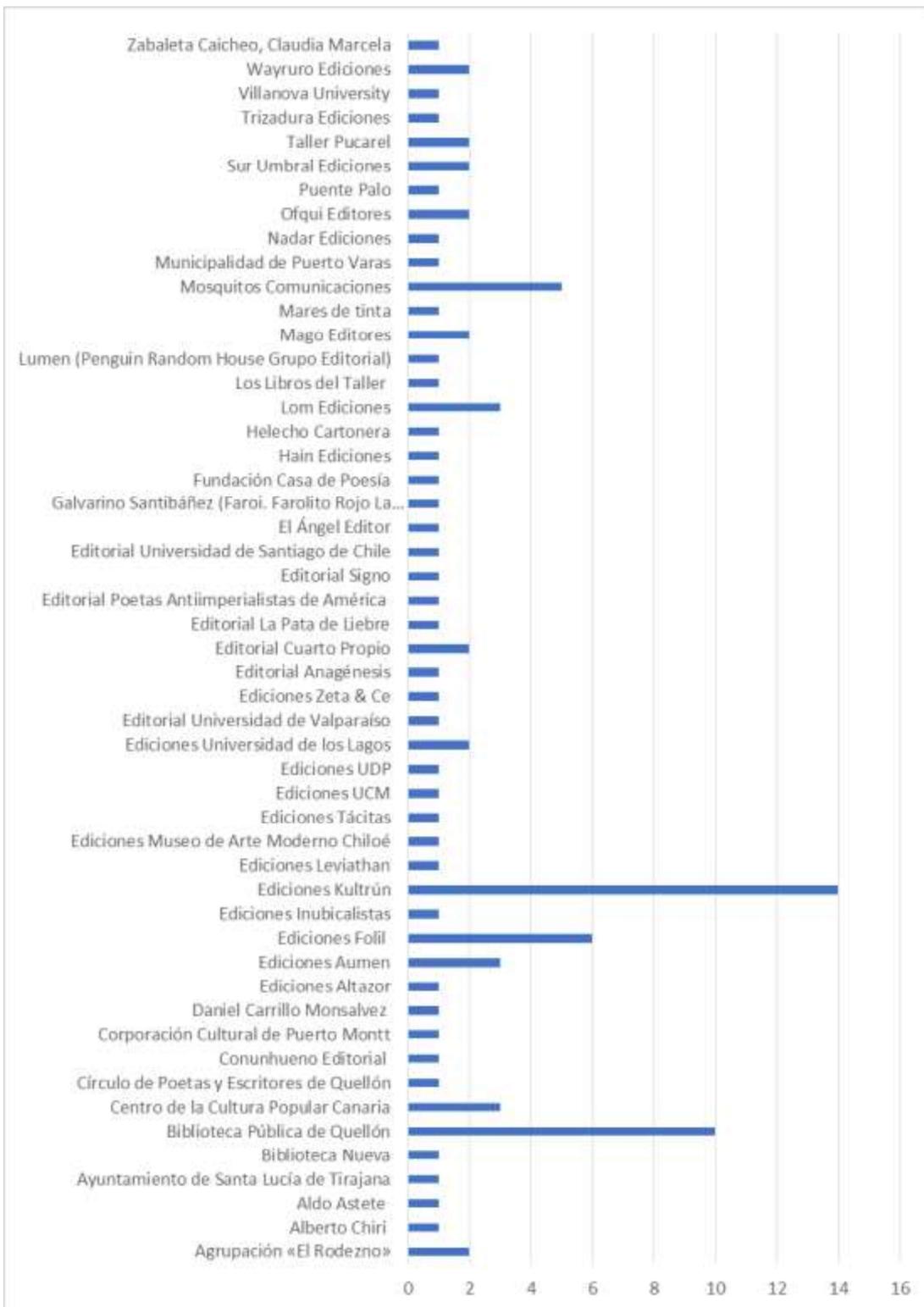


Gráfico 2

Agentes editores y número de publicaciones



REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 8, NÚMERO 1, PRIMER SEMESTRE DEL 2025
ISSN 0719-983X

Editorial: *Libertas venditur*

Juan Antonio González de Requena Farré

Reflexiones sobre el populismo historiográfico en España. Un ejercicio de historiografía del presente

Edgar Straehle Porras

Llegó rápido, vivió intensamente y murió joven. La primera ola punk en España (1975-1979): recepción social y cultural

David Mota Zurdo y Sergio Cañas Díez

Contramemoria y resistencia subcultural en la exposición *Ander: Resistencia cultural en El Trolley y Matucana 19*

José Cabrera Sánchez y Daniel Jofré Astudillo

El empoderamiento a través de la sexualización. Una perspectiva crítica

Érika Soto Moreno

Una reflexión epistemológica sobre la generalización interna de la etnografía antropológica

Óscar Adrián López Flores

Poesía de Chiloé del siglo XXI: producción editorial y escritura poética

Jannette González Pulgar y Simón Villalobos

Reseña de Levy, N. (2023). *Philosophy, Bullshit, and Peer Review*

Yerko Fernando Gómez Vargas