

MATERNIDADES ABYECTAS EN LA POESÍA CHILENA DEL SIGLO XXI¹**ABJECT MOTHERHOOD IN CHILEAN POETRY OF THE 21ST CENTURY**

Biviana Hernández Ojeda

Universidad de Concepción, Chile

bihernandez@udec.cl

<https://orcid.org/0000-0003-4453-7005>

RESUMEN: El artículo explora la enunciación de una maternidad abyecta en la escritura poética de Alejandra González (*Jauría*, 2017), Rosabetty Muñoz (*En nombre de ninguna*, 2008) y Pablo Paredes (*Mi hijo down*, 2008), considerando los modos en que estas autorías poetizan el vínculo materno filial, el imaginario de la infancia y los roles de género asociados con la crianza. El foco de indagación está puesto en observar de qué manera las voces poéticas, a partir de un lenguaje de la pobreza y una política de la alteridad femenina, inciden sobre los cuerpos/vidas precarias que ha producido la neoliberalización de la sociedad chilena actual.

PALABRAS CLAVE: poesía chilena, infancia, maternidad abyecta, lenguaje de la pobreza.

ABSTRACT: The article explores the enunciation of an abject motherhood in the poetic writing of Alejandra González (*Jauría*, 2017), Rosabetty Muñoz (*En nombre de ninguna*, 2008) and Pablo Paredes (*Mi hijo down*, 2008), considering the ways in which parental relationships, the imaginary of childhood and gender roles related to parenting are

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1220321, del cual soy investigadora responsable.

poeticized. The focus of inquiry will be on observing how the poetic voices of these authors, from a language of poverty and a politics of female otherness, affect the precarious bodies/lives produced by the neoliberalization of Chilean society today.

KEYWORDS: Chilean poetry, childhood, abject motherhood, language of poverty.

Recibido: 1 de julio de 2024

Aceptado: 24 de marzo de 2025

*Así se sostiene el cuerpo:
con preñez y con palabras*
—Antonia Torres

PARA COMENZAR

En este artículo exploro tres producciones poéticas del siglo XXI, inscritas en el marco de un arte político que cuestiona el régimen de la representación estética y la institucionalidad que sostienen sus prácticas, esto es, un arte contingente en el que las obras dependen de las circunstancias que “la[s] condicionan, las posiciones que asume[n] y las miradas que la[s] acechan” (Escobar, 2021, p. 48). Me refiero a *Jauría* de Alejandra González (Das Kapital, 2017), *En nombre de ninguna* de Rosabetty Muñoz (Kultrún, 2008) y *Mi hijo down* de Pablo Paredes (Black & Vermelho, 2008), textos que descuellan por una enunciación política de carácter abyecto (Kristeva, 2006; Butler, 2002) que desestabiliza la asignación biopolítica de género. Para estas autorías, la figura de la mujer-madre ocupa un rol parental indisociable del régimen de neoliberalización (González), un sacrificio cristiano teñido de culpa y castigo, pero al mismo tiempo de gozo y libertad (Muñoz), o una ética de formación para el aprendizaje de la violencia contemporánea (Paredes). Lo

cual resulta concordante con los desarrollos de un arte político contingente que aborda conflictos sociohistóricos propios de la coyuntura nacional de las últimas décadas, a partir de problemáticas como la segregación de clase, las políticas de cuidado, el aborto adolescente, el feminicidio o la vulneración de los derechos de los niños.

Los tres poemarios, junto con ahondar en estas problemáticas, configuran una ética-política de la alteridad femenina que recusa la ordenación reproductiva heteronormada (Castillo, 2015, p. 44) para adscribir la corporalidad crítica de una subjetividad plebeya o bastarda. Valga decir, una subjetividad que cuestiona el lugar de la mujer como portadora de una “supuesta tradición milenaria de silencio, de sumisión, de trabajo sin descanso [...], de mandato tiránico de maternidad [...], de heterosexualidad obligatoria” (Galindo, 2022, p. 37)². Bajo estas coordenadas, la escritura poética dirige su mirada hacia lo *extraartístico*, “el mundo de afuera, la historia que pasa [...], los contenidos sociales, los circuitos discursivos y las redes informacionales” (Escobar, 2004, p. 22); tratándose de una producción heterogénea y versátil que formula una poética controversial acerca de la maternidad disciplinada, al proponer otros modos de narrar los cuerpos/textos genéricamente diferenciados de la poesía chilena contemporánea.

1. JAURÍA: “NO NOS GUSTAN ESTOS CACHORROS HEDIONDOS Y PEGOTEADOS”

La letra “canina” de Alejandra González (2017) expone de qué manera el cuerpo femenino de las mujeres trabajadoras, madres y cuidadoras, ha devenido capital y plusvalía su existencia social ante la incertidumbre de saber “cómo son las cosas / estas cosas / estas cosas que no tenemos” (p. 34). Es esta la certidumbre de una poesía pobre que, estimulada por la carencia, “se para en las esquinas y compra / compra / algunas veces / compra” (p.

² Para Galindo, lo *bastardo* define un “espacio de huida de los binarismos de género [...], un espacio de legitimación de la desobediencia y la crítica cultural en todos los sentidos. Lo bastardo como un espacio para los intersticios, los lugares ambiguos y ambivalentes que escapan a la definición; como reivindicación de los lugares mutantes y fronterizos” (p. 37).

9), pues en el acto de comprar se dirime la subjetividad de una ciudadanía quiltra³ en la que los perros vagos, de raza impura o mestiza, operan como alegoría de la nación chilena de posdictadura; una nación sojuzgada por la demanda de consumo y privatización que impone la neoliberalización de la vida.

La “perra niña”, la “perra madre”, la “perra anoréxica”, la “perra desolada”, el “perro cristiano” o el “perro perfecto”, son algunas de las identidades metafóricas que encarnan las acciones y afecciones humanas de *Jauría*. La afección aporofóbica del “Perro infierno”, por ejemplo, desea una cámara de gas para “terminar esta raza maldita” (González, 2017, p. 10), mientras que “La perra anoréxica” subraya la preferencia por un cuerpo anoréxico porque “así nunca va a tener cachorritos” (p. 17), visibilizando estereotipos de género, agravados por un sesgo de clase, que recaen sobre las mujeres pobres, en circunstancias en que los estándares de belleza han determinado que para ser *linda* hay que ser *flaca*. Cuestión que, irónicamente, también expone “Muchas gracias señorita”, al listarse las características de un cuerpo considerado estereotipo de belleza femenina: “Bonita / Linda / Limpiecita / Educadita / Rubia / Alta” (p. 44); o “Canto de la perra”, desde la analogía que sugiere el vínculo mujer-prostituta, cuando dicho canto apela a las estrategias de sobrevivencia del animal, invirtiendo el prototipo mariano de la virgen o de la mujer fiel con la figura de la perra *suelta* que la pervierte, mancillándola: “cada perra con su hueso / emperrada harapienta / cada perra vagante y suplicante / pidiendo perdón perdón perdón [...] / que yo no quise ser una perra [...] / no queríamos ser perras/ queríamos tener un solo perro” (p. 18).

Así como estas identidades/subjetividades cánidas (Meruane, 2024)⁴ semiotizan en femenino, expresando su mundo interior, el “Decálogo de perra” ostenta las *tretas* de

³ Desde la figura del quiltra “sin dueño [...] que calleja y se las rebusca” (p. 27), Magda Sepúlveda (2013) examina las subjetividades quiltras que recorren la topografía poética y política del Chile posdictatorial: “los vendedores de cuneta, los músicos populares, los mendigos que duermen en el metro, los mapuches urbanos y los gays juveniles” (p. 27).

⁴ En su reciente ensayo-ficción, *Coloquio de las quiltras*, Lina Meruane (2024) se refiere a un “caninismo” que se resiste a la sexualización de los cuerpos y al feminismo conservador radical (el de las “terfas”) que oblitera el que “la hechura genética, morfológica y cromosomática de los vivientes en efecto [es] diversa” (p. 55).

la perra que “no sabe contar” (González, 2017, p. 21), toda vez que ella conoce bien los modos de birlar las estrategias de dominio y control del opresor: “Nunca ser la vendedora de estas piernas / siempre gozar de la postura perfecta / siempre el lamido / El socorro / Nunca los pies sobre el amo / Siempre el hocico gastado” (p. 21)⁵. Parafraseando a Ludmer (1985), si las tretas del saber y decir constituyen campos enfrentados para una mujer en el dominio de lo público, la poesía de González demuestra que, desde el femenino abyecto de las perras-madres, esas tretas se convierten en una ética-poética de la acción verbal o, en términos de Victoria Guerrero (2016), en un lenguaje de la pobreza en el que ser nadie visibiliza el conflicto de clase y de género con el que deben lidiar, día a día, las quiltras de esta nación jauría. “Algo tendremos que hacer” (p. 11), sentencia la hablante, porque hay perros en el horizonte y porque en esta poesía pobre es la fauna lumpen la que tomará la posta de una palabra litigante, concertada y movilizadora, contra la violencia endémica que perpetúan las instituciones.

El texto de González se divide en tres partes: “Ladran”, “Muerden”, “Gimen y lamen”, desplazándose desde un espacio privado de convivencia familiar, en el cual prima la voz de la mujer-madre, avanzando por la situación social de la clase trabajadora, de extracción popular, a la que pertenece o con la cual se identifican los quiltros, hasta la parte final de factura más documental donde la poeta alude a personajes mitológicos, relatos bíblicos y hechos informativos que han circulado en los medios de comunicación. En cada una de ellas la mirada poética se aloja en una treta femenina, examinando los pasos de las perras, sus estrategias de resistencia y el asedio constante de los perros briosos que buscan forzar su destino de *camada*: “su olor a perra carcome la calle [...] / La jauría milita en su huella [...] / La perra escapa por una calle / víctima de la próxima violación que incita // La jauría la sigue / sabe que no tiene escapatoria // su destino es la camada” (González, 2017, p. 11).

⁵ Dicho con Rocío Silva (1999), la feminidad no se define por lo que cuenta una mujer sino por cómo lo cuenta: “por su cuerpo y por los rastros de ese cuerpo que se quedan en el texto” (p. 117). Para la escritora peruana, escribir como mujer no implica referir temas de mujeres, ni utilizar el yo en la primera persona del singular o plantearse una historia desde el punto de vista biológico/biologizante de un cuerpo femenino, sino “desafiar al poder falologocéntrico, en primer lugar, romper con el silencio” (p. 123).

Mientras la sociedad patriarcal ha dictaminado para las mujeres el precepto de la maternidad obligatoria, la manada de González conjura la violencia contra las *perras sin nombre*, las desclasadas, las que mueren aplastadas en la autopista bajo las ruedas de un vehículo sin que alguien las reclame. De esas perras pobres se tiene la locución “vida de perra” que, en el sociolecto coloquial chileno, apunta a una vida de pesares; y de ella deriva la ficción de la perra-niña que es explotada por distintos agentes del poder político-económico, en una cadena de abusos producidos, entre otros, por el ardid del engaño televisivo como se manifiesta en “Canal 13”: “La niña iba al baile con los pedófilos de Canal 13 [...] / la niña va al baile con los pedófilos / que la dejan tener todos los perros que quiera [...] / la niña tiene 40 años / los pedófilos tienen veintitantos y se llama / la perra niña” (González, 2017, p. 14).

Si la primera parte de *Jauría*, “Ladran”, se centra en los significantes femeninos de las “cachorras alzadas” y cómo estos producen una crítica del capitalismo “perriarcal” (Meruane, 2024, p. 32), la segunda incide sobre el carácter de marginalidad que afecta principalmente a los sectores más vulnerables de nuestro país. En “Muerden” conviven personajes e historias de sujetos marginalizados como “Papá” o la “Señora María” que dan testimonio de su adversidad: “la tele me la regaló el alcalde [...] / No si yo no trabajo / algunas cosas / de vez en cuando hacemos unos montoncitos de / ropa y los salimos a vender a la feria // No / si deben ser como 5000 a la semana” (González, 2017, p. 29). Se esboza aquí un retrato de la pobreza como una forma legítima de vida, de la cual se extrae ese lenguaje precario que perturba los dictámenes de la clase dirigente, como lo plantea “Suerte”, al evocarse el exiguo sueldo familiar de unos “3500 pesos por cada guagua” (p. 27); o “Allegados”, al interrogar el expolio de los que no tienen casa propia: “¿Cuánto vale este amor? / ¿A cuántos más hay que meter en este amor? [...] / ¿Cómo nos acostamos con este amor? / ¿Quiénes comen en este amor? / ¿Qué hacemos con los ruidos de este amor? (p. 31); o “Hijo”, con el testimonio de una madre que profesa sentimientos de amor y odio contra su vástago, uniformado: “Mi hijo / era un niño tibio [...] // Mi hijo es / un hijo de puta” (p. 32); o “Mi linda” con el relato, normalizado, de la violencia de género: “Y tres días pasaron [...] / para que tuviéramos que ir con tu papi

a / reconocerte al Instituto Médico Legal / para que me mostraran una cara que no tenía ojos / porque los ratones / dijeron / se los habían comido en el cerro” (p. 35). En todas estas escenas de violencia necropolítica el sentido de la dignidad humana adviene denostado al tiempo que el derecho a una vida íntegra y protegida no existe o, bien, se condiciona por el estatuto de clase. Si se trata de pobres, esa dignidad no traspasa el rasero de la vida desperdiciada, *nuda* o *desechable*, de ser un cuerpo que no importa, en tanto que “mercancía poco atractiva sin compradores o un producto inferior o manchado, carente de utilidad” (Bauman, 2005, p. 24).

Los poemas-ladridos exudan imágenes de violencia que, poniendo en jaque los cimientos de la superestructura de poder, comandada por el mercado, se manifiestan como la “Promesa” incumplida de justicia y bienestar para la clase trabajadora. Esa jauría que sueña o tuvo la esperanza de que “esta pobreza nos sería arrancada del pecho / esta pobreza huiría a instalarse a otras casas” (González, 2017, p. 39), pero que en la actualidad no solo no se cumplió, sino que ha privado a la población del dominio de una identidad con la cual poder reconocerse: “Y si no somos pobres / qué cosa es / la que somos ahora” (p. 40). Este círculo de pobreza va tramando una suerte de determinismo donde las más perjudicadas son mujeres; tanto así que el destino de una acaba siendo el de todas, en una espiral ascendente que proyecta el “Futuro” de una mujer frente al televisor, convencida de que “no vamos a salir nunca de aquí [...] / porque lo único bonito que podemos hacer / es quedarnos la tarde entera viendo a las niñas que / bailan en la tele [...] / Tú sabes que siempre vamos a ser así / y que mi mamá también hacía lo mismo / y mi abuela / y mi hija también” (p. 38). Persuadida igualmente –otra certidumbre de su poesía pobre– de que los ingresos no alcanzarán para cubrir las demandas del colegio ni, mucho menos, los deseos personales de la hija que pide cosas, “las 20.000 cosas que no tengo” (p. 45). Pese a ello, la “Hembra” de *Jauría* ostenta una actitud intrépida que no ceja en su quehacer genuino de cuidadora, aun en las peores circunstancias. Ella, estoica, es la que “da de comer / deja vivir en la casa / no hace preguntas” (p. 26). Su oficio maternal no se limita, por ende, a una condición reproductiva, de orden biológico, sino más bien social y afectiva.

La última sección del poemario, “Gimen y lamen”, se abre con dos intertextos culturales: uno de naturaleza religiosa, otro de cuño literario, haciendo simultáneo el tiempo cíclico del mito con el tiempo cronológico de la historia. González trae al presente el territorio de la antigua Esparta desde el diálogo con Vallejo en *España aparta de mi cáliz* y la oración cristiana “Yo confieso”, para hacer oír el ruego de salvación de una madre que, en el plano terrenal, no halla salida o respuesta al enigma del dolor humano. Así, la vemos en el gesto amoroso y gratuito del cuidado velar el cuerpo escuálido de un ser querido que ha perdido la memoria: “yo no olvido / amor / No olvido / y me siento al lado tuyo a recordar” (p. 53). En el rol de una “viuda incompleta”, una “enfermera inútil” (p. 54), ayuda al enfermo a regresar “en [s]u viaje a Ítaca” (p. 54). En “Amamanta”, en cambio, vuelve a ser la perra-madre disociada que amamanta a sus crías para aniquilar a su progenie: “la perra se acuesta / se acomoda con sus crías que maman desesperadamente / un elixir verdoso / que escurre de sus tetas usadas / mamita te ha aplastado de tanto amor / mamita te ha calentado el cuerpo hasta / incendiártelo” (pp. 64-5).

Producto de este acto extremo de amor e ignominia, la perra-madre se disocia de su identidad, fracturando la relación que mantiene con su descendencia y con su propio discurso. En una dimensión performativa de género, ella se imagina la perra monstruosa de dos cabezas que tiene “hartos estómagos / para resistir su asco” (González, 2017, p. 55); dos cabezas que, alegóricamente, invocan a los personajes míticos de Rómulo y Remo para bosquejar un autorretrato de la mujer escritora, trabajadora y madre. En su papel de Rómulo ella será la *perra psicoanalista* que “tiene algunos pacientes”, además de “un hermano injertado en su cabeza / de perra” (p. 56), mientras que en su parte Remo será la *perra disociada* en su “condición de paciente” (p. 57), que encontrará en las canciones de Camilo Sesto un punto de apoyo para contenerse. Desde esta dualidad, psíquica y retórica, la hablante intenta exorcizar el trauma de su “leche loba” por medio de una maternidad imaginada, poetizada, en el “Niño dios”, que es su hijo pájaro, a quien ve “parado en la arena / mirando el mar” (p. 66), o dormido en una “Siesta” donde lo escucha “cantando una canción [...] / que solo tiene vocales” (p. 67).

La subjetividad de la perra-madre se muestra fisurada por el rigor que supone la maternidad en tanto conducta de género socialmente construida, pero políticamente tensionada por la sintaxis de un feminismo bastardo. De manera que la alegoría implicada en el vocablo *jauría*, en su apelación a toda esa comunidad marginalizada y subalterna de la nación quiltra, enuncia la singularidad de un cuerpo/vida precaria que, desde el femenino rebelde e insumiso de las cánidas de Alejandra González, vislumbra en la palabra una forma de decir esa fractura a fin de erradicar la violencia en todos sus regímenes de expresión.

2. EN NOMBRE DE NINGUNA: “AHORA NO ES TIEMPO DE AMARRAR LA LENGUA”

Para Rosabetty Muñoz, son las voces de la alteridad femenina las que urden el relato de una escabrosa realidad que, en nombre de ninguna, hace del testimonio un cuerpo para la escritura y de la voz-testigo un espacio de “comunalidad” (Rivera Garza, 2013)⁶ para las otras mujeres, Nadie o Ninguna, del Chile actual. Y es que *En nombre de ninguna* documenta la experiencia de una maternidad abyecta, clandestina e ilegal, por medio de una “imagen hablada” (Guerrero, 2017, p. 203) que, en ausencia de fotografía, restaura o previene del olvido.

Bajo el título de “[muñecas]”, el primer poema de este libro-objeto⁷ introduce la atmósfera del conjunto: bebés muertos y madres impávidas ante la tragedia de la pérdida

⁶ Basándose en la experiencia mixte de los pueblos mesoamericanos, Cristina Rivera Garza (2013) argumenta que la *comunalidad* es el concepto y la práctica del trabajo colectivo, “comúnmente conocido como tequio; una actividad que une a la naturaleza con el ser humano a través de lazos que van de la creación a la recreación en contextos de mutua posesión que [...] se contraponen a la propiedad y a lo propio del capitalismo globalizado de hoy” (p. 273). El concepto dialoga oportunamente con el trabajo testimonial, documental, que realiza Muñoz en su libro *En nombre de ninguna*, y por eso opto por utilizarlo en lugar del término comunidad.

⁷ Muñoz comenta al respecto que: “[e]xiste un libro objeto hecho con papel de envolver y cáñamo como un paquete que está amarrado con gasa quirúrgica, todo a mano. Fueron 20 ejemplares, la primera edición”. Los poemas están pegados con gasa quirúrgica, todo a mano. Fueron 20 ejemplares, la primera edición”. Y aunque no se encuentren copias de este, la edición original de Kultrún enfatiza el carácter material, objetivo, de la obra mediante la estética de cuadernillo artesanal con las hojas de papel secante y cartulina que emula la forma de un álbum fotográfico, junto con la imagen de portada (una bolsa de basura, cerrada) y las ilustraciones de angelitos que recorren todas sus páginas. En 2022, Ediciones Caletita (Nuevo León,

o la infamia del abuso: “Esta, la de la foto [...] / posa con los / restos del recién nacido sobre los trapos con los / que limpió el piso” (Muñoz, 2008). Esta escena inaugural perfila la figura de la madre que contradice el mandato cultural de la maternidad deseada e idealizada, o de la ternura regentada por la metanarrativa del altruismo y el sacrificio sublime (Guerra, 2006, p. 157). En cambio, y con una actitud fría, aséptica, minimalista, Muñoz explicita una conciencia escritural que revela ante todo, siguiendo a Guerrero (2017), la necesidad de hablar, “de decir, de nombrar” (p. 203); al tiempo que lo que se nombra es el fracaso de un proyecto de país en el que los hijos son seres no deseados ni amados. De allí que, para la mirada cómplice de la hablante-testigo, este sea un tiempo de crisis generalizado en el que la maternidad se vive al margen de las instituciones como un hecho traumático de violencia, y la infancia como antesala de la muerte o la amenaza permanente de su vejación. Así lo sugiere la presencia constante de los niños-angelitos voladores o los restos orgánicos que descansan en bolsas de basura, enterrados “debajo de las tablas del piso” o “con las flores del jardín” (Muñoz, 2008)⁸.

El cuadro verbal que componen estos versos visibiliza lo sórdido, puesto que en el marco de la página no hay fotografía alguna, solo imagen hablada de una realidad brutal que antecede y excede la escritura. La misma autora, al respecto, ha comentado que “mi idea era/es arrancar de las garras de la crónica roja un asunto tan doloroso. Arrojar en el arte estos cuerpos [...] muchos de los retratos son testimonios, igual que las formas de aborto. Salieron de la boca de algunas de mis ex estudiantes” (Muñoz, 2022)⁹. A ello se debe que el trabajo estético con el formato y el carácter fantasmático de los niños signe la impronta de pérdida y negación de la identidad: la de ser Nadie o Ninguna. Lo cual resulta consonante con el anonimato y la clandestinidad de las mujeres sin nombre, las sin estatus o fuera de la ley, esas otras mujeres que recoge este truculento álbum de familia con su singular lenguaje de la pobreza.

México) publicó 300 ejemplares de *En nombre de ninguna*, cuyo diseño, en formato plaquette a cargo de Leticia Herrera y de la propia autora, conserva solo los poemas del texto original.

⁸ Los textos de *En nombre de ninguna* de Muñoz no cuentan con páginas numeradas.

⁹ Reproduzco, con su consentimiento, las palabras de Rosabetty Muñoz en correspondencia privada con la autora a través de correo electrónico en noviembre de 2022.

En este libro lo que queda capturado por la palabra es el retrato sin rostro de las anónimas, el desgarramiento de sus cuerpos púberes y el encuadre focal, fragmentario o parcial, de una voz poética que hace de lo abyecto una forma de nombrar. “Boca de río” emplea la sintaxis del poema escuchado o encontrado en las voces de la comunidad para verbalizar el aborto: “Ay del cuerpo abierto en canal [...] / Ay de la que se entierra un palillo / o un tallo de apio o una rama de espino. / ay de la que se toma una taza de cloro. / ay de la que se acuesta boca abajo / mientras su amiga le salta encima / ay de la boca de río que la contiene / y de esa agua ya para siempre turbia” (Muñoz, 2008). El lenguaje es directo e incisivo debido a la imperiosidad por darle nombre a lo que no lo tiene; y en ese gesto poético-político de dolerse la voz se apiada y conduele (“ay”): “Ahora no es tiempo de amarrar la lengua”; “Hay que hablar del miedo / de la descomposición de la memoria”; “Hay que referirse al incesto. Ese destierro de ciego / internándose en la oscuridad de la sangre” (Muñoz, 2008).

En estos poemas la narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz de sus agentes; tratándose de una escritura testimonial donde la autora funge como mediadora respecto de las otras voces, testimoniadas o testigos, para recoger los retratos sin imagen de las “Sujetas borradas. Mujeres sin nombre. Sin sexo. Sin patria” (Guerrero, 2017, p. 205). Desde esa postura es notable cómo trata la figura de la muñeca en tanto símbolo de una materialidad desafectada y estéril que emplaza la subjetividad doliente de las niñas gráciles, condenadas a la pena social de un embarazo no deseado. La muñeca, lejos de sugerir una relación de amor entre el cuerpo vivo de la niña y el cuerpo artificial del juguete, evoca una forma particular de memoria: la memoria sensorial de la violencia, en la medida en que ella es un objeto inanimado, estático, sobre el cual se proyecta el sentido de lo cambiante y fluido de la vida que, a su vez, reposa sobre los cuerpos heridos de las niñas que, en el juego, se imaginan siendo madres. Así, lo que desaparece en el cuerpo orgánico queda impregnado en la piel sintética, como el olor a entierro que perdura en los vestidos de las muñecas; analogía que, de acuerdo con Alejandra Castillo (2015), define lo siniestro como límite entre la vida y la muerte: “la vida como prótesis o artificio,

y por tanto como un yo siempre cosificado; la muerte como desmembramiento o disfuncionalidad de las piezas que la constituyen” (p. 53).

Íntegras o desmembradas, las muñecas de *En nombre de ninguna* resisten el tiempo, acumulando el polvo de los años que pasan y las sensaciones repulsivas que guardan: “Me acuerdo del día que vinieron a pedir / mi vestido de primera comunión. Perma / necia guardado, envuelto en un género también / blanco porque lo habían bordado las monjas del / hospital y mi mamá demoró meses en pagarlo. / Fui con ella al velorio y ahí estaba” (Muñoz, 2008). En este poema, una mujer recuerda su vestido de primera comunión con el que ataviaron el cuerpo de un bebé muerto. La mirada adulta se infiere por el enfoque en retrospectiva de una escena infantil, pretérita, de la cual se evoca el olor a entierro como una marca imperecedera; y esa memoria sensorial es la que permite reconocer la terrible *verdad* de la muerte que vela: “Arriba de la / mesa habían instalado una silla, y entre cojines, / acomodaron al angelito con mi vestido puesto. / Aunque le arreglaron el pelo con mi toca de flo / res rosadas, igual uno se daba cuenta de la ver / dad por su cara de cera con los ojos cerrados y / labios violeta [...] / No lloré por el miedo a morir, como pensó mi madre, / sino por el olor a entierro, cómo iba a sacárselo” (Muñoz, 2008).

En el poemario, la sensorialidad que rodea la infancia está vinculada con olores nauseabundos que preanuncian la muerte y la descomposición de la carne; olores que quedan impregnados en los cuerpos de plástico de las muñecas que, a diferencia de las niñas-madre, no sufren ni mueren. Lo que se invoca o recuerda es el detritus: “basura acumulada en los caminos vecinales”, “vísceras de animales”, “guagua famélica”, “crías en bolsas negras”, “animales descompuestos”; imágenes pavorosas que resume el episodio escalofriante de una niña rescatando a su muñeca dentro de un pozo séptico: “Cuando cayó su muñeca al pozo séptico / a ella misma le cubrieron la nariz con / un pañuelo impregnado de colonia y la bajaron / amarrada de la cintura, para rastrear entre la / mierda de los suyos. / Después tuvo que refregar el amasijo de plástico y sacarle brillo a los ojos / de vidrio. // Y después lavar la ropa, lavar la ropa / toda, toda la ropa. // Y todavía más tarde, escarbar / con una astilla debajo de las uñas, donde el olor / se concentró para

siempre” (Muñoz, 2008). Situación parecida relata “Angelito volador” desde la voz en primera persona de una madre infanticida: “cuello que debo quebrar / cuerpo escondido tras las matas / perros que festejan el hallazgo” (Muñoz, 2008); o “Basura”, poema que explícitamente se vincula con el dibujo de portada de *En nombre de ninguna*: una bolsa plástica que insinúa en su interior los restos de ese angelito, devorado por los perros después de haber sido asfixiado por su progenitora: “Ahora tenemos aquí / una bolsa negra que contiene un niño. / Sabemos que sufrió. / Que se retorció / Que se le pegaba el nailon / en la abertura de la boca. / No alcanzó a reír. / No alcanzó a colgar / de la ternura de un pezón”.

Los niños fantasmas de *En nombre de ninguna* se desplazan entre las páginas-nichos de sus hojas blancas, en un movimiento catártico que permite tanto nombrar como recordar, toda vez que la palabra, al igual que el agua o líquido amniótico, establece un pacto secreto, “celo de decir”, con el cuerpo del deseo que faculta hablar en nombre de la(s) otra(s), volviéndose una oportunidad de sanación para las madres que murieron (o mataron) a raíz de su gozo; otra vida, en consecuencia, para los niños abortados que no alcanzaron a colgar de la ternura de un pezón. En esta palabra doliente subyace un reclamo por conferirle voz y audición a lo innombrable, a esos misterios dolorosos que trenzan el goce con el aliento desesperado de la muerte, porque el goce es, probablemente, el horizonte de posibilidad de una ética hedonista en la que “[s]er libre y moral significa [...] apropiarnos de nuestro cuerpo y elegir nuestro deseo y su medida” (Hierro, 2003, p. 16).

La voz poética de Rosabetty Muñoz, ecuánime, habla en nombre de ninguna, negando la identidad de una, “de que exista una mujer, o aquella mujer; ninguna es todas y cualquiera, singular y plural, la que parió en secreto y volvió a ser niña común, una ‘no madre’, una anónima, sin voz ni corporalidad tangible” (Ariz, 2018, p. 2). De suerte que el sintagma “*en nombre de ninguna*” valida lo que no tiene presencia o lugar en la cultura, esto es, lo abyecto o lo radicalmente excluido e inhabitable de la vida social

(Butler, 2002, p. 20)¹⁰. La poeta hace de su palabra un juicio ético-poético que toma la voz de lo femenino avieso para reestablecer la dignidad de esas mujeres Nadie, que han quedado a la deriva o en el olvido voluntario del Estado nacional, haciendo de esa constelación espuria una alegoría de la maternidad e infancia proscritas. En el poema homónimo de *En nombre de ninguna* se aduce la procesión de las hijas de la patria que, “en pecado mortal”, van “hacia el altar de la sangre”. Hacia allí se dirigen las jovencitas con sus crías en bolsas negras; ellas, las que “respiraron un aire cargado de toxinas y curvaron el gracioso cuello / sobre el altar del placer”, buscando una segunda oportunidad, otra liviana posibilidad de ser: su vuelo y caída.

3. *MI HIJO DOWN: “SI QUIEREN RONDA NO TRAIGAN TERNURA”*

La escritura “fuera de sí” (Escobar, 2004) de Pablo Paredes se caracteriza por su drástica heterogeneidad discursiva, al incorporar registros de expresión variados como el poema en prosa, el guion, el poema versificado, la ronda o canción de cuna, el aforismo y el manifiesto. En *Mi hijo down* estos registros sustentan el carácter dramático de la enunciación mediante las voces de la madre, el hijo y el autor textual, quien asume la autoficción de identidad del niño *down* o, bien, el rol enunciante del poeta-guionista que ordena la narrativa del texto en función del diálogo que establecerá con sus personajes.

Una primera indicación o acotación emplaza la voz de la madre como una mujer herida por la carga de un sufrimiento/castigo que, al tiempo que la condena, también redime y libera: “Entonces debo cargar una cruz con un niño / clavado en ella” (Paredes, 2008, p. 6). Al igual que *En nombre de ninguna*, el signo cristiano de la cruz remite a la pasión religiosa de Cristo, pero con este símbolo se plantea la señalética de un padecimiento/salvamento: la superación de la muerte y el pecado en vida a través de la palabra que

¹⁰ Desde la perspectiva de Judith Butler (2002), podría postularse que los cuerpos de estas mujeres Ninguna, al ser ilegítimos frente a la norma social, son cuerpos abyectos que no importan o que no llegan a ser considerados como tales, habida cuenta de que escenifican aquello que está estrictamente forcluido: “lo invivible, lo inenarrable, lo traumático” (p. 268).

emancipa o salvaguarda. Lo que hace oportuno observar de qué manera el significante orgánico de la enfermedad se corresponde con el significante gráfico –la D de una M– de una anomalía somático-cultural que desafía el orden del discurso y la disciplina de los cuerpos.

Padecimiento, dolor, castigo, tormento, culpa, salvación, sacrificio, son todas isotopías que conforman el campo semántico de la dignidad, pues de eso habla *Mi hijo down*: de la dignidad de una madre, transgrediendo los estereotipos de la infancia y la maternidad convencionales a fin de proporcionarle agencia a lo ominoso. “UN HIJO ES UNA DERROTA SIEMPRE” (Paredes, 2008, p. 26) es uno de los enunciados que así lo verbaliza, desafiante, cuando deja sin efecto la orientación cristiana de la bendición, el regalo o el milagro, que locuciones comunes y frecuentes le asignan a los hijos: “Una madre siempre cree que su hijo es el niño más lindo del mundo” (p. 7). Sin embargo, en *Mi hijo down* se aborrece o desprecia al hijo deforme, destacando antes que todo su fealdad: “todas nacen feas [...] / todas las personas piensan esto, / ninguna lo dice / porque piensan que un bebé es lo más bello que puede / pasarle a la patria” (p. 22).

Paredes retrata la cara menos amable de la experiencia corporal y social de ser madre (pobre) e hijo (enfermo) desde un lenguaje punzante que no cesa de apuntar sus dardos contra el sentido común de la maternidad benéfica, benevolente, y el supuesto amor natural de madre. De forma tal que la maternidad precarizada del tercer mundo, pero digna, es la que soporta la escritura del cuerpo en la letra *mongola* de esta poesía manchada. En ella, la D de una M es el *down* de una madre-patria deficitaria.

En su columna “¿Quiénes son los santos inocentes?”, sostenía Gilda Luongo (2018) que las mujeres no somos madres por naturaleza: “Si bien hemos sido asignadas corporalmente para ser reproductoras de la especie humana, porque biológicamente disponemos de un organismo que hace posible dicho evento, esto no significa que dicha singularidad nos constituya como destino” (p. 408). Aserto que reiteraba, vehemente, en “Las marchas por el aborto libre”: “Llegamos a serlo en condiciones subjetivas e intrapsíquicas siempre complejas y en contextos frágiles por ser mujeres del Tercer Mundo”

(p. 404). En esta línea de pensamiento, *Mi hijo down* parece otorgarle validez al apotegma de las “caninistas” que no aceptan la maternidad como un acontecimiento dado, sino como una construcción cultural que, a fuerza de repetir/reproducir sus prerrogativas, termina por imponerla como un hecho inherente donde el cuerpo femenino, en tanto que reproductivo, es un destino para las mujeres –ese destino de “camada” que impugna la voz quiltra de *Jauría*–.

En el texto de Paredes la maternidad es revolucionaria por contradecir este régimen de lo sensible. La maternidad consiste en aceptar a la *masa difusa* del hijo *down* como un cuerpo legítimo con dignidad o, dicho de otro modo, en reconocer la patología de una malformación genética como la identidad social y textual de un Chile enfermo, deforme. De allí la ironía y mordacidad de “Un hijo con síndrome de down” que plantea otro final para los cuentos infantiles del presente siglo: “Mírale la carita a nuestro hijo / Se parece tanto a nosotros que nos hemos convertido en Down y somos felices para siempre” (Paredes, 2008, p. 25). Convertirse en *down*, de tanto mirar y convivir con la deformación, llega a ser el lema de la mala madre, aquella que se resiste al servicio materno obligatorio como la única contribución cívica de la mujer a la patria (Meruane, 2018, p. 38).

Si dignidad es una afección política que se rebela contra la autocomplacencia y la victimización, ello explica que en *Mi hijo down* ni siquiera se claudique ante la violencia sexual del incesto: “La dignidad de una madre, madre. Esa cosa tuya en función / de mi, hijo. [...] / La madre siendo violada por el padre. La dignidad de una madre. / sus hijos colgando de sus tetas como un (r)osario” (p. 11). En estos versos no hay juicio moral, queja ni lamento –a diferencia de *En nombre de ninguna* en que la hablante deja ver su mirada compasiva o doliente hacia las víctimas. La dicción de Paredes exhibe un posicionamiento despersonalizado, desafectado, como asumiendo que así son las cosas, con un cierto acatamiento o resignación ante la pobreza cual un lugar que se decide. En lo cual radica, otra vez, la dignidad de una madre: en no inventar(se) cuentos ni en prometer(le) al hijo finales felices: “No todos los perritos se van al cielo, / ni todos los caballos, / ni todos los niños” (p. 11). La dignidad de una madre implica tener el corazón y la cabeza fríos

para asumir que pobreza más enfermedad es sinónimo de violencia; y la violencia como destino –el otro final “feliz” del cielo/sueño *down*– es saber que tendrá que cuidar a la masa difusa que es su hijo, su guagua fea.

Del mismo modo, la dignidad de una madre y su hijo *down* consiste en escribir con “el arrepentimiento / con el matricidio y la violación del hijo” (Paredes, 2008, p. 27); violencia que es referida por “El niño herido (canción de la muerte)” al momento de tomar consciencia de la muerte: “Husmeándome la noche / la muerte entremispiernas encuentra un niño herido / un niño herido husmeándome las piernas encuentra / a la muerte [...] / el niño viene ahora bautizado, mojado y frío / ahora es un hombre para los ojos de Dios / y para la boquita de Luzbel” (p. 42). El frío que siente el niño herido tras ser abusado se expande a lo largo de todo el territorio, físico y textual, penetrando en los cuerpos vulnerados de los demás niños rotos que “*nacimos monstruosamente, como nacen las razas, su infancia, en plena pubertad y dando, desde el indio al europeo, el salto que descalabra y rompe los huesos*” (p. 38, cursivas en el original). El escritor incide sobre la condición neocolonial de nuestro continente, recalcando las subjetividades racializadas de niños indígenas (ona, mapuche, maya) y *chilenitos* de la triste cara sudamericana; los niños pobres de la patria que habitan “el margen del proyecto modernizador del Chile neoliberal [...], los ‘niños municipales’, los niños del Sename” (Guerrero, 2017, p. 112).

En “Americanismos de la noche”, Paredes nombra lo *down* como un estado de cosas que desmiente la naturalización de la enfermedad o el error biológico. No se nace, sino que se hace niño *down*: “Hace frío en las guaguas feas, pero arde [...] / Hace frío en las guaguas feas, / pero no son feas dice una / es que están malas [...] / y el frío empieza otra vez para siempre” (p. 28). Y así como las condiciones climáticas templán el carácter, la iteración del frío se prolonga en el fenotipo de las guaguas *malas* que, por no recibir luz ni calor humanos, están condenadas al estigma de la fealdad en los truculentos americanismos del subdesarrollo chileno. Sin concesiones, el hablante nombra a los niños feos “que tenían los pies más fríos de la patria” (p. 50); mas, para pasar el frío, hay que “Cosar la ronda”, cerrar el círculo con una costura infranqueable: “quemé la cama

de mi madre / quemé el charol de los zapatos / quemé el pelito de las palmeras / quemé y quemé para pasar el frío” (p. 35). Desde el oxímoron el frío quema, arde, deviniendo en un instrumento subversivo, si acaso revolucionario, para revertir el frío/fealdad de la noche que nutre la infancia de los niños huachos, los sin hogar, los heridos. Y por eso esta ronda cosida decanta en un imbunche: “un niño-nación cosido, un hijo de la patria atrapado entre la pobreza, el huachismo y la mal-formación del cuerpo-patria, la metáfora de un país extremadamente violento y desigual, castigador, abandonador, enfermo” (Guerrero, 2017, p. 113).

La escritura de Paredes cuestiona la pedagogía infantilizada de los cuentos de hadas, como puede observarse en otro antipoema de advertencia para los niños feos de la patria: “Caperucita”. En este se alecciona a la niña para que no duerma, en circunstancias en que el peligro de la violación acecha: “Niña no se duerma, / póngase un toque de queda en los ojitos / apriete las piernas / No deje que nada entre por su boca / Aprenda a decir que No / Niña no se duerma” (p. 49). Es revelador que se prevenga acerca del peligro de la violación que amenaza a las niñas por el hecho biológico de poseer un cuerpo –sexo– femenino, aludiendo a una estrategia política de represión ciudadana como es el toque de queda. Imponer o autoimponerse esta medida insinúa ser otra forma, más subrepticia, de vulnerar el derecho humano a una infancia protegida y amorosa. En esta versión antipoética de la Caperucita roja la niña acaba siendo cosificada, objeto sexual y pornográfico, para deleite de los lobos hambrientos que no son más que perros con hambre: “Parece que se quedó dormida en la boca del lobo, / cómo fue que de este cuento termino haciendo pornografía” (p. 49). Es por esto que la madre no escatima en su virulenta palabra, cuando en lugar de entonar canciones de arrullo previene al hijo sobre la agresión cotidiana: “yo nunca te contaré un cuento de niños, / otros harán de la literatura un somnífero en ti, / sólo debo decir / cuídate del cazador que puede sacar mujeres vivas de adentro / de los lobos, / los lobos son solo perros con hambre” (p. 9). *Cuídate* es la mejor canción-consejo que puede ofrecer la madre a su hijo *down*, sabiendo que la violencia es infalible: “Te van a agredir, mamífero mío [...] / te inventarán sobrenombres para que

tu nombre no exista / te dirán mamífero mío para cancelar toda forma de amor verdadero hacia ti” (p. 18)¹¹.

La violencia convierte la ternura mistraliana en una pesadilla que insiste en la orden de no dormir, sin distinción de género: “Niño, no duerma nunca más en la vida” (Paredes, 2008, p. 36); “que se me caen los / ojitos, que los recojo con mis manos sucias de tierra chilena, / que se me infecta la mirada, que estoy amando mucho como / para perder el tiempo durmiendo, que si me duermo moriré” (p. 40)¹². Y es que las rondas de *Mi hijo down* son sentencias, mandamientos, que cantan la vulnerabilidad de una niñez precarizada y las ruinas de una maternidad devastada. Por lo que los poemas de este libro inducen a ser leídos como anti-canciones que “envenenan los ojos de mis hijas” (p. 39), porque ellos son “la forma en que las palabras / se disfrazan para pillar desprevenidos a los corazones y romperlos” (p. 57). De manera que la ronda cosida, imbunche de los niños heridos, es un *arrullo esquizofrénico* sobre la suciedad, la pobreza, la fealdad; un canto aterrador cuyo motivo lírico son “los vestiditos caídos en combate” (p. 41) de las niñas violadas, las niñas malas que no saben lo que hacen cuando “revientan a los gatos chicos” o cuando se “acurruca[n] en la ronda infantil / con las manos llenas de vidrios” (p. 44). A esos niños sexuados, con madres desnaturalizadas y padres ausentes, se dedica la reescritura mistraliana de *Mi hijo down*: a fabular la dignidad *down* en una canción de muerte para las infancias malogradas del presente.

Desde la conciencia del horror y de su propia monstruosidad, el niño quiere morir y tener alas para “llegar volando a ese, / el país de mis sueños / y que todo el pueblo down me mire como si yo fuera / una estrella asimétrica de Belén” (Paredes, 2008, p. 29). El ruego de muerte va dirigido a la madre para que “sientas orgullo de verme partido y santificado” (p. 29). El infante desea morir digna y religiosamente una vez que haya sido llamado por el “Estado de Chile para coronar un cielo mongólico” (p. 30), ya que en ese

¹¹ Un análisis más amplio de la reescritura que Paredes efectúa de este cuento infantil se puede revisar en Hernández y Simon (2025).

¹² La tercera parte de *Mi hijo down* se titula “Los niños rotos. Diálogo con *Ternura* de Gabriela Mistral”. Por eso aludo al giro mistraliano que ejecuta este “libro materno”, como lo denomina el autor en los agradecimientos, desde la ternura a la pesadilla o la canción de terror que elaboran sus textos.

cielo tendrá un nombre, será un angelito volador y ya no más un hijo *enfermo y huérfano*, una película de terror.

Sobra decir que en este texto tampoco se puede amarrar la lengua. No se puede escribir “todos nosotros somos Down / No nos queremos como escribimos / No hace falta levantar esta bandera / sin embargo, el cielo mongólico de la escritura, / sin embargo, el útero roto de nuestro amor” (p. 30), pues en esta escritura fuera de sí, que nombra sin rodeos a los niños rotos, heridos, *cochinos*, habrá de descoserse la ronda-imbunche para movilizar con palabras el cielo/sueño de la dignidad *down*. La dignidad de los pobres, sujetos desechables o desechados, como la jauría quiltra de Alejandra González o las niñas Ninguna de Rosabetty Muñoz.

PARA CONCLUIR

En las voces poéticas del corpus aquí referido, maternidad, pobreza e infancia, se articulan como nudos críticos de un arte político contingente que protesta contra el régimen capitalista, patriarcal –o “perriarcado”, en la nomenclatura de Meruane (2024)–, al polemizar con sus poderes fácticos mediante el uso de una palabra bastarda. En González, es la nación jauría que se expresa con humor negro y cáustico desparpajo desde la precariedad y marginalidad estructurales de la clase trabajadora y, especialmente, de las mujeres cuidadoras. En Muñoz, es la imagen hablada del poema-fotografía que muestra la clandestinidad e ilegalidad del aborto, la violencia sexual contra las niñas y las nefastas consecuencias de una infancia desprotegida. En Paredes, es el cuerpo anómalo de una madre infanticida y un hijo monstruo, “una muerta y un cobarde”, que metaforizan los afectos y efectos de la pragmática neoliberal.

Cada uno de estos poemarios hace hablar y deja oír a los quiltros, las malas madres y los hijos feos de la patria. En el caso de González, nos enfrentamos a un lenguaje de la pobreza o a una poesía pobre que les concede agencia a las vidas precarias de sus protagonistas: *Jauría* es el documento de cultura y barbarie que narra las estrategias de

sobrevivencia de las perras, hijas o madres, del Chile actual. En Muñoz, a un libro-álbum que, desde la praxis del poema encontrado o escuchado en el habla cotidiana, expone lo execrable humano como pura oralidad: *En nombre de ninguna* es el testimonio de una alteridad femenina que nombra para recordar. En Paredes, asistimos a un hibridismo retórico que oscila entre el antipoema-ronda, la prosa poética, el relato autoficcional, el manifiesto, el aforismo y el guion dramático-cinematográfico, sin nunca perder de vista el hilo torvo de su trama lírica: *Mi hijo down* es un texto desbordado en el que se poetiza la dignidad humana desde las afecciones políticas del amor/odio que comparten las subjetividades neoliberalizadas del siglo XXI. En conjunto, estas voces conforman una producción heterogénea y versátil que desestabiliza la asignación biopolítica de género, conforme la construcción de maternidades e infancias abyectas donde la mujer-madre ocupa un rol parental indisociable del régimen de mercado, un sacrificio cristiano teñido de culpa y castigo, pero al mismo tiempo de gozo y libertad, o una ética de formación para el aprendizaje de la violencia contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariz, Yenny. (2018). "En nombre de ninguna de Rosabetty Muñoz [reseña]". *Revista Levadura*, s.n., pp. 1-7.
- Bauman, Zygmunt. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Paidós.
- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Castillo, Alejandra. (2015). *Imagen, cuerpo*. La Cebra.
- Escobar, Ticio. (2021). *Aura latente. Estética / Ética / Política / Técnica*. Tinta Limón.
- Escobar, Ticio. (2004). *La literatura fuera de sí*. Fondec y Museo del Barro.
- Galindo, María. (2022). *Feminismo bastardo*. Universidad de Santiago de Chile.
- González, Alejandra. (2017). *Jauría*. Das Kapital.
- Guerra, Lucía. (2006). *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Cuarto Propio.

- Guerrero, Claudio. (2017). *Qué será de los niños que fuimos. Imaginarios de infancia en la poesía chilena*. Inubicalistas.
- Guerrero, Victoria. (2016). *En un mundo de abdicaciones*. FCE.
- Hernández, Biviana y Francisco Simon. (2025). “Caperucita roja en versos chilenos: reescrituras poéticas del siglo XXI”. *Taller de Letras*, núm. 76, pp. 35-63.
- Hierro, Graciela. (2003). *La ética del placer*. UNAM.
- Kristeva, Julia. (2006). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Ludmer, Josefina. (1985). “Las tretas del débil”. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, editado por Patricia González y Eliana Ortega. El Huracán.
- Luongo, Gilda. (2018). “¿Quiénes son los santos inocentes? Las marchas por el aborto libre”. *Paso de pasajes. Crítica feminista*. Tiempo Robado.
- Meruane, Lina. (2024). *Coloquio de las quiltras. Argumentos caninos ante las crisis del feminismo*. Penguin Random House.
- Meruane, Lina. (2018). *Contra los hijos*. Penguin Random House.
- Muñoz, Rosabetty. (23 nov. 2022). “RE: Mi lectura de En nombre de ninguna”. Correo electrónico.
- Muñoz, Rosabetty. (2008). *En nombre de ninguna*. Kultrún.
- Paredes, Pablo. (2008). *Mi hijo down*. Black & Vermelho.
- Rivera Garza, Cristina. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Tusquets.
- Sepúlveda, Magda. (2013). *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Cuarto Propio.
- Silva, Rocío. (1999). “¿Basta ser mujer para escribir como mujer?”. *El combate de los ángeles: literatura, género, diferencia*. PUCP.