

Carnavalización y cosificación del cuerpo de la prostituta en *Virgenes del Sol Inn Cabaret* de Alexis Figueroa

Mónica Moreno Ramos

Universidad Complutense de Madrid, España
monica.morenoramos01@gmail.com

RESUMEN: Este artículo tiene como propósito analizar el trabajo poético que se lleva cabo en *Virgenes del Sol Inn Cabaret* de Alexis Figueroa, en torno al cuerpo de la prostituta y al espacio prostibulario. En este sentido, el trabajo se divide en dos partes. En la primera, nos centraremos en estudiar los procesos de travestismo, enmascaramiento y cosificación a los que se ve sometida la meretriz como elemento central del vodevil-lupanar. Para ello, será fundamental el uso del concepto de *mujer muñeca*. En la segunda parte, al hilo de las ideas postuladas por Óscar Galindo, procederemos a explicar el juego de desenmascaramiento que se desarrolla con posterioridad. Este desvelamiento negará la idea del lupanar como espacio de prodigio e iniciará una estética feísta frente a una estética efectista.

PALABRAS CLAVE: cuerpo femenino, carnaval, vodevil-lupanar, estética efectista versus estética feísta, *Virgenes del Sol Inn Cabaret*.

CARNIVALIZATION AND OBJECTIFICATION OF THE PROSTITUTE'S BODY IN
VÍRGENES DEL SOL INN CABARET BY ALEXIS FIGUEROA

ABSTRACT: This article aims to analyze the poetic work in *Virgenes del Sol Inn Cabaret* by Alexis Figueroa. *Virgenes del Sol Inn Cabaret* focuses on the prostitute's body and the brothel space. In this sense, the article is divided into two parts. The first part focuses on studying the process of transvestism, masking and objectification to which the female body is subjected as a central element of vaudeville-brothel. For this purpose, the use of the concept of the *doll woman* will be essential. The second part, following Oscar Galindo's ideas, explores the game of unmasking that occurs later. This game denies the idea of the brothel as a space of prodigy and initiates an aesthetic of the ugly in opposition to a gimmicky aesthetic.

KEYWORDS: female body, carnival, vaudeville-brothel, aesthetic of the ugly vs gimmicky aesthetic, *Virgenes del Sol Inn Cabaret*.

ESCRITURA Y PUBLICACIÓN DE *VÍRGENES DEL SOL INN CABARET*

Según Javier Campos, al hilo de las tesis propuestas por sociólogos como José Joaquín Brunner o Carlos Catalán, a comienzos de los años ochenta tiene lugar un proceso en el que se agudiza la organización social chilena en torno a los bienes de consumo y al mercado de mensajes que promueve la industria cultural. Este fenómeno estuvo ligado a la empresa modernizadora que la dictadura militar de Pinochet llevó a cabo a través del experimento neoliberal (899). Bernardo Subercaseaux sostiene que esta hiperextensión de la cultura de masas (con el fin de generar productos que fueran a ser consumidos por el mayor número posible de ciudadanos) tendió a homogeneizar los gustos y las pautas de consumo. Asimismo, las dinámicas sociales de la época se tradujeron en la repetición de fórmulas de éxito a través de la publicidad y una enorme presencia de la cultura transnacional, con predominio del papel hegemónico de la televisión (Subercaseaux 83). Todo este proceso desencadenó una especie de posmodernismo regional *avant la lettre*, responsable de una profunda desigual y fragmentación social (Brunner citado en Campos 899).

Alexis Figueroa (1954) se fraguó como escritor en este contexto histórico, y su libro *Virgenes de Sol Inn Cabaret* supone una irónica reflexión

acerca de esta realidad, como veremos más adelante. La crítica ha insistido en considerarlo un autor puente entre la escena letrada de los años ochenta y la de los noventa, interpretación que ha sido ratificada por el propio autor en numerosas entrevistas. Sin embargo, el académico Andrés Morales sostiene que su posición transicional vadearía, más bien, entre la Generación del setenta y la del ochenta, al ser uno de los primeros poetas nacionales en incorporar a su creación ciertos gestos de la cultura pop, el videoclip o la publicidad (115). No debemos olvidar, como recuerda Javier Campos, que Gonzalo Millán, con sus dos poemas “Y tu piel es doblemente extraña” y “Automóvil”, supone un importante precursor, en la generación del sesenta, de este reprocesamiento literario de la cultura de masas y de la imagen (896-897).

Sin embargo, este mismo crítico también ha defendido que la preocupación por el impacto de la modernidad consumista neoliberal (en un sentido de proyecto poético mayor y no solo en poemas o versos aislados) comienza con los poetas de la provincia o del sur, que hacia 1985 no alcanzan los treinta años. Ello se debe, según Campos, a que en la provincia se registra con más fuerza esta invasión, como resultado de la existencia aún visible de modos de vida premodernos (902). Así, los efectos del nuevo experimento socioeconómico serían de otra complejidad en el interior del país, menos conectado con el fenómeno de la transnacionalización que la capital (910). Yanko González también va a compartir esta misma tesis.

En cambio, ambos difieren en cuanto a la relación de este tipo de poesía con la tradición lórica. El primero enlaza la llegada de la modernidad a la provincia con la recuperación de una época de arraigo, propia de la poesía lórica (Campos 902). El segundo interpreta *Virgenes del Sol* como ejemplo paradigmático que rompe con esta corriente, pues en la obra ya no existe –como, por ejemplo, en Jorge Teillier– ni un refugio ante la asimilación de las primeras señales de la modernidad (el cine, la radio...), ni una vuelta recursiva sobre lo propio y lo situado. Por el contrario, se trata de una escritura que denuncia la temprana desterritorialización simbólica (identitaria) provocada por la invasión masiva de la industria cultural estadounidense y de la lógica transnacional (González). En los siguientes apartados comprobaremos lo relevante que es esta última idea para analizar, en conjunto, el poemario.

Aunque, evidentemente, *Virgenes del Sol* tenga en común con la poesía lírica esta preocupación por la entrada de la modernidad, habría que matizar que, de manera irremediable, los diferentes contextos históricos desencadenan reflexiones y representaciones diversas. Así, creemos, con Yanko González, que en el poemario se registra de manera más apocalíptica esta irrupción de la modernidad, puesto que fue en los años ochenta, con el marco de fondo de la nueva constitución chilena y la incipiente globalización, cuando se produjo con más fuerza esta desterritorialización identitaria. Por ello, en propuestas como las de Alexis Figueroa o Tomás Harris ya no existe un espacio de arraigo (la infancia, la naturaleza, las relaciones personales, etc.) donde refugiarse de la alienación y la deshumanización.

Alexis Figueroa entró a estudiar Filosofía a la Universidad de Concepción en 1973, estudios que no concluyó. Este espacio educativo, como todos los del país, estaba controlado por rectores-delegados (Guillermo Clericus, Carlos von Plessing) nombrados por la Junta Militar. A pesar de esta situación, Tomás Harris recuerda la existencia de “cátedras paralelas” llevadas a cabo por profesores como Mario Rodríguez, Marta Contreras, Mauricio Ostria o Gilberto Triviños, fundamentales para la formación de los jóvenes escritores de Concepción (Folch). Así lo confirma Magda Sepúlveda, quien sostiene que Alexis Figueroa mostró precisamente a Marta Contreras el primer manuscrito de *Virgenes del Sol* y que fue esta quien lo animó a presentarlo al premio Casa de las Américas (“Yo soy”).

La universidad fue, sin duda, un lugar imprescindible para el desarrollo de la labor creativa de Alexis Figueroa, tanto a través de su amistad con el grupo *Punto Próximo* (Tomás Harris, Carlos Decap y Roberto Henríquez), como a través de su participación en la Asociación Democrática de Artistas y el Teatro Urbano Experimental (Figueroa citado en Bustos). Asimismo, en 1985 el escritor pasó a formar parte del Comité Editorial de *Posdata* y colaboró en la elaboración del número doble 5-6 (Decap, “Los hijos” 9). Esta revista, fundada por Tomás Harris y Carlos Decap en 1980, persiguió sumarse a la tradición penquista de *Ariáspice*, *Fuego Negro* o *Envés*¹.

¹ Al respecto, es muy esclarecedor el artículo que Carlos Decap publicó en el periódico *El Sur*, en 1980, titulado “Sobre una sensibilidad poética o definición de un poeta”. Este artículo, que se enuncia explícitamente en clave generacional, pretende dar

Virgenes del Sol Inn Cabaret es la primera obra de Alexis Figueroa, con la que obtuvo el destacado premio cubano Casa de las Américas en 1986, cuyo jurado estaba compuesto, entre otros, por Roberto Fernández Retamar y Raúl Zurita (Sepúlveda, “Yo soy”). Según Sergio Pizarro, la censura tomó nota del suceso (recordemos que Cuba es un país socialista) y archivó en su registro a Alexis Figueroa como sospechoso. A pesar de ello, la edición chilena siguió su curso, quizás porque el Régimen había aflojado sus cuerdas. El 24 de junio de 1983, el decreto 262 modificó el decreto 3259, al poner fin a la necesidad de obtener una autorización previa por parte del Ministerio del Interior para la edición y difusión de libros en el país (Subercaseaux 68).

En 1985 ya circulaba por Concepción una primera versión del poemario inédita y homónima, con el añadido “cuerpos celestes”, que, finalmente, fue eliminado. Ese mismo año, el autor también realizó, junto con Héctor Neira, una acción artística callejera llamada *Nosotros, los que sucedemos en la ciudad de una película* (Figueroa citado en Bustos), frase que luego se incorporará, levemente modificada, a *Virgenes del Sol* a modo casi de estribillo, de manera que habría que preguntarse si esta *performance* puede ser un precedente de la obra.

Yanko González relata el curioso incidente que envolvió la historia de la impresión del poemario. En noviembre de 1986 salió de la imprenta cubana la segunda reelaboración, que había sido ganadora del premio

a conocer la apuesta que estos jóvenes escritores querían desarrollar dentro del campo cultural penquista y guarda estrecha relación con los problemas tratados en *Virgenes del Sol*. Después de hablar de su formación cultural como grupo (a modo de educación sentimental), en la que intervienen, por un lado, el cine, la televisión, la canción popular y, por otro, la literatura, Decap prosigue: “Ambas partes nos permitirán enfrentar ‘las nuevas mitologías’ creadas y programadas mediante los medios de comunicación con formación de masas, en forma crítica, desmitificadora. La educación sentimental nos permitirá acercarnos al mito y meter las manos hasta el fondo de él, al decir de Rodríguez. La otra educación nos posibilitará el proceso contrario: el distanciamiento del mito, que se producirá, por un lado, a través de las formas de sarcasmo, ironía, humor desafiante que trizarán la imagen estereotipada de la realidad que nos vende la TV, la publicidad, moda, etc. y, por otro, como señala Hozven, se producirá al pasar nuestro discurso poético como un discurso recibido desde los Otros. De allí que concordemos con Mario Rodríguez cuando sostiene que todo acto de desmitificación tenga que pasar necesariamente por una sublevación, por el ‘Gran Rechazo’ del discurso de la Intimidación y glorificación articulados por la TV, publicidad, etc. (y por el discurso ideológico que lo sustenta)” (2).

literario y, en octubre de 1986, la tercera y “última reelaboración” (González). Ello se debe a que Alexis Figueroa, antes de que *Virgenes del Sol* fuera publicado en Cuba, entregó una versión definitiva a la editorial penquista Papeles del Andalicán/Cuadernos Sur (González)². Un cambio destacado de esta reelaboración es el añadido de un subtítulo, considerado por el autor en la “Introito” como “especial e indispensable”, que dice *Vien venidos a la máquina welcome to the tv*. Según apunta Sergio Pizarro muy acertadamente, se trata este de un guiño a la famosa canción de Pink Floyd “Welcome to the machine” (del disco *Wish you were here*, 1975), de cuya temática apocalíptica sobre la industria cultural se reapropia Alexis Figueroa (Pizarro). Esta tesis se ve reforzada por la alusión directa al grupo en el interior del libro y por las declaraciones del propio autor, el cual reconoce que el conjunto musical constituyó, por aquel tiempo, una de las claves de su educación sentimental (Figueroa citado en Bustos).

Otros cambios efectuados en la tercera versión tienen que ver con la reordenación de los textos, la suma de otros como “Soda pop” o la inserción de fotografías y dibujos. Existen, además, otros reajustes menos llamativos a simple vista, pero de suma importancia para comprender el proceso de urdimbre del poemario, que solo pueden ser sacados a la luz gracias a un estudio filológico pormenorizado de las diferentes reelaboraciones³.

² Por ello, esta es la edición que seguimos en el artículo. Si bien, en algunas ocasiones, con la intención de aclarar ciertos pasajes, recurriremos a la de Casa de las Américas. Para evitar la confusión a la hora de citar, utilizamos una “a” para referirnos al texto de Papeles del Andalicán y una “b” para referirnos a la edición cubana.

³ Este estudio, además de aportar datos internos a la construcción del texto, serviría para abordar otras vetas igualmente interesantes que existen en él, relacionadas con el modo en que se articula la configuración del campo literario de los años ochenta en Concepción. Por ejemplo, al analizar el diálogo, a través de reiterados guiños y homenajes (ausente en la segunda reelaboración), que *Virgenes del Sol* mantiene en la última versión con *Zonas de peligro* de Tomás Harris, el por entonces gran amigo de Alexis Figueroa. *Zonas de peligro* aparece, en un primer borrador que luego será ampliado y revisado, en el tercer número de la revista penquista *Postdata*, en 1981. Sean cuales sean las razones por las cuales se ejecutaron estos cambios finales, existe una intención más o menos explícita por parte del autor de igualar discursivamente las influencias de escritores que ya están dentro del canon (Artaud, el Marqués de Sade) con otros que apenas se estaban dando a conocer, además de mostrar la propuesta de un compañero de generación.

Finalmente, en 2007, Ediciones del Temple contribuyó a poner fin a la situación de invisibilidad del poemario y a la inexistencia de ejemplares de la versión penquista desde hacía más de diez años. La apertura de una nueva colección llamada *Amarcord* se propuso como objetivo relanzar poemarios clave para la historia de la literatura chilena que, sin embargo, habían permanecido hasta entonces prácticamente en el olvido. Es relevante señalar, por un lado, que el libro se rescata para integrarse como número uno de la colección y, por otro, que se acompaña de un certero prólogo de Yanko González, donde reivindica la importancia del poemario, no solo para los poetas chilenos de los años noventa, sino para el mundo de la poesía latinoamericana de fin de siglo.

A este esfuerzo se ha sumado la reciente edición de la obra (2014) llevada a cabo por la joven editorial independiente del norte de Chile, Cinosargo. Cabe destacar también que *Virgenes del Sol* ha sido antologada en *La poesía del siglo XX en Chile* (2006), libro preparado por Julio Espinosa Guerra para la editorial española Visor. Ello apunta, sin duda, a un creciente reconocimiento por parte de los pares y de un público joven, tras el olvido en que cayó el libro durante años.

En esta línea, Magda Sepúlveda insiste en que *Virgenes del Sol* ha tenido pocas críticas, pero relevantes, como las de Marta Contreras, Sergio Vergara y Patricia Espinosa (“Ciudad” 134), a las que es necesario añadir los estudios de la propia Magda Sepúlveda, los de Yanko González, Sergio Pizarro, Pablo Lautaro Yáñez con su tesis de grado o la aparición de una breve reseña a cargo de Walter Hoefler en la destacada revista del exilio chileno *Araucaria*.

LAS MUCHACHAS DE LAS LUCES DE NEÓN: CUERPOS DE ARCILLA Y PASTA MOLDEABLE

Marta Contreras ha destacado la importancia que posee la figura femenina en *Virgenes del Sol*, como elemento movilizador de atención que superpuebla un imaginario donde el deseo juega un papel esencial (citada en Sepúlveda, “Ciudad” 134). Ello es consecuencia irremediable de que el libro focalice gran parte de su interés en el espacio por antonomasia de este deseo: el prostíbulo. En las conclusiones, explicaremos las razones por las cuales creemos que el poemario privilegia la aparición de la prostituta frente a

otros modelos posibles de mujer y cuáles son las consecuencias que esta elección, nada fortuita, posee para la interpretación de la obra.

Como decíamos antes, *Virgenes del Sol* centra gran parte de su atención en el espacio de un prostíbulo latinoamericano constituido como negocio y espectáculo rocambolesco para el turismo sexual estadounidense. Así lo expresa el texto: “Esto sucede adentro o paralelo a la realidad, mientras se prepara la rosada propaganda de los sexos / esto sucede for the gentle turist and export” (11a). O, al referirse a las prostitutas: “esas mismas que después ocuparán los antros de las / pistas, / [...] / las celdas dormitorios donde las abejas recibirán a los / mariners / (and the astronáuticos ángeles azules) / las celdas dormitorios donde estas abejas venderán la / Sudamerican Eva’s deligth Miel” (37a)⁴.

Es importante que nos detengamos en la alusión a los *mariners*, ya que el turista sexual que retrata el poemario no es un ciudadano norteamericano cualquiera, sino un militar. Acudir a la segunda reelaboración del poemario puede ser de gran utilidad para clarificar este pasaje: “Esto sucede mientras venden profilácticos con estampas de los incas o se espera a los mariners-astronautas que descienden ritualmente en pleno mes de octubre manejando submarinos en la Unita’s operation / [...] / Esto sucede for the gentle turist and export” (11b). Al remitirnos a la versión de Casa de las Américas, afinamos la búsqueda y descubrimos que estos *mariners* están relacionados con la operación *Unitas*.

Recordemos que, en el contexto de la Guerra Fría, Estados Unidos estableció con países como Chile, Colombia y Venezuela un convenio de colaboración entre fuerzas navales para desarrollar ejercicios de entrenamiento en territorio latinoamericano. Este convenio fue firmado en la Primera Conferencia Naval de 1959, dentro del marco del Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR). Lo interesante de la alusión, además de volver sobre la idea del colaboracionismo, es que apunta a unos ejercicios navales a través de los cuales Estados Unidos, años más tarde, participó en la preparación del golpe de Estado de Pinochet.

⁴ En la edición de Casa de las Américas se muestra con nitidez esta idea: “Entre el humo oscuro las muchachas se retocan el / maquillaje de la cara: / (que ya vienen los amores de los dólares, buscando un / pobre reemplazante del Play-Boy)”. Obsérvese también el hincapié puesto en resaltar el espectáculo del cabaret como imitación grotesca y periférica, en este caso, del imaginario sexual proveniente de Estados Unidos.

Asimismo, queremos hacer hincapié en la construcción de un imaginario que utiliza, a menudo, el lenguaje de la ciencia ficción. En este caso, asociar al *marine* norteamericano con un astronauta tendría dos posibles lecturas que se complementan. La primera, en la línea anteriormente desarrollada, pondría énfasis en la concepción colonialista de esta figura, pues la misión fundamental de un astronauta es explorar y conquistar nuevos planetas. Yanko González los llamará “marinersastronautas del sistema-imperio”. La segunda se centra en realizar un paralelismo entre la vestimenta de un astronauta y las escafandras usadas por estos militares que manejan submarinos, interpretación que no excluye que su presencia también sea descrita como una presencia extraña, creando un efecto de distancia entre la sociedad de llegada y la de destino.

En sintonía con la reflexión en torno al neocolonialismo cultural y al colaboracionismo del gobierno de Pinochet, el libro se vale de la figura de la prostituta para realizar una identificación entre la colonización de cuerpos y territorios. El desarrollo de esta denuncia de la complicidad con la administración norteamericana obligará al texto a no recurrir al tema de la violación, es decir, de la toma violenta de un cuerpo (o, mediante un recurso metonímico, de un terreno); más bien, se refiere a otro tópico, también de larga tradición: la lectura del cuerpo femenino como quintaesencia de la pasividad. Así, el lupanar que retrata *Virgenes del Sol* ejemplifica un tipo de dominación en la que el dominado (inserto en las reglas del mercantilismo), precisamente por su reacción sumisa ante el “invasor”, participa como agente activo de su propia subordinación. La segunda reelaboración del libro es muy clara en este sentido: “Pues bien, en estas regiones de una ciudad al sur del mundo, / la necesidad de el vuestro -dollar money-, nos obliga a / comprenderos / pasad al buen comercio de postales, / dejad los trajes de mariners, de astronauta, en la percha / de la entrada, / venid a este lugar que es la imprenta off-set de la libido” (53b).

Por ello, existe en el poemario una crítica feroz a la transformación de un país seducido, cada vez más, por la ideología del consumo y del mercantilismo de la vida social. Alexis Figueroa, en una nota elaborada para la reedición de *Virgenes del Sol* por Ediciones del Temple, señala: “Ahora, tal como yo lo veo, nuestro entorno / realidad ha superado en mucho la antiutopía de *Virgenes*... Y, aún más, actualmente no hay conflicto moral, ético y/o espiritual en ser considerados y considerarnos

en esta sociedad como objetos de compra y venta sin más” (Ctd. en Yáñez 4). Veamos, ahora, un ejemplo de ello: “esto sucede en este cuerpo que es un / préstamo de banco, maqueta que se paga con la plata / Dollar, / Dólar / Dolor-money / que evalúa toda piel encima desta tierra” (61a). Obsérvese el juego fonético (*dollar*>*dolor*) que insiste en la devastadora deshumanización del experimento neoliberal en Chile y su política colaboracionista. En esta línea, Pablo Yáñez concluye que la figura de la prostituta supone un ejemplo paradigmático del ser humano enajenado, de la relegación de su valor subjetivo en tanto persona por el valor que tiene su cuerpo en el mercado (45).

Es importante recalcar que la obra quiere dar cuenta de la violencia sistémica que se esconde bajo el acomodo y la pasividad con la que la prostituta/ciudad recibe al cliente/colonizador, no solo en el sentido literal que se apunta en *Virgenes del Sol*, sino a través de la importación de sus referentes culturales, su modelo económico o su estilo de vida (la *american way of life* o el *self-made man*)⁵.

Por otro lado, esta construcción del lupanar-vodevil se ajusta a la perfección con el nombre del libro, *Virgenes del Sol Inn Cabaret*, que remite al reclamo al pasado inca llevado a cabo por el cabaret, a modo de atracción exótica para el turista sexual. Por ello, uno de los productos estrella del *merchandising* que ofrece el lupanar son los preservativos con la cara de los incas. Magda Sepúlveda subraya acertadamente cómo las antiguas vírgenes del Sol, cuya misión era tejer para el Inca, son trocadas ahora en meretrices que se inscriben en la ciudad como mercancía (“Ciudad” 137), al sustituir la adoración al astro rey (el *Inti*) por la dependencia del “inti-money” norteamericano. Por ello, la muchacha de las luces de neón es ahora “la nueva esclava virgen deste sol, del inti-money” (Figueroa 28a). Además, por supuesto, de la constante ironía que conlleva la etiqueta de *virgenes* para designar a un grupo de meretrices.

⁵ A pesar de que el artículo busca centrarse en la figura de la prostituta como mujer muñeca, es importante recalcar que esta idea de la colonización cultural es otra importante línea que el libro despliega. Así, existe una crítica a los efectos alienantes de la entrada al país de una sobremodernidad mal digerida basada, fundamentalmente, en la importación de referentes y modelos identitarios provenientes de las industrias culturales norteamericanas.

Al hilo de esto último, existe en la obra un interesante proceso en el que lo sagrado se profana y banaliza como consecuencia de su inserción en las reglas del mercantilismo y la massmediatización. Esta idea no se agota en el ejemplo comentado, sino que es fundamental para comprender al personaje de María Madonna, cuyo nombre paródico se construye en torno tanto al de la famosa estrella musical norteamericana como a la referencia a su falsa virginidad. En este sentido, Magda Sepúlveda postula que Alexis Figueroa traslada esta imagen de la virgen al mundo de los videoclips, al convertir al sujeto casi en un icono, en una imitación local y periférica de lo aprendido en la industria transnacional (“Ciudad” 141). Sin embargo, se trata, más bien, de un caso en el que se imita la profanación erotizante de lo sagrado con la que se juega, de manera recurrente, en el mundo de las estrellas *pop*.

Para ahondar en el estudio de la figura de la prostituta, nos valdremos, ahora, del concepto de la *mujer muñeca*. Este estereotipo, mediante sus diversas plasmaciones artísticas o publicitarias, puede ser entendido como la materialización de la vieja fantasía masculina de crear cuerpos femeninos caracterizados por un alto grado de erotización, a la medida de los gustos propios que, a su vez, sean lo suficientemente dóciles como para acatar cualquier deseo. Por ello, supone una representación paradigmática del ansia por detentar un dominio absoluto sobre el cuerpo y la voluntad femenina.

Asunción Bernárdez Rodal observa la doble vertiente que posee este cliché. Por un lado, dicho imaginario se inserta, en términos generales, dentro del anhelo humano de crear vida artificial o conseguir mejorar el cuerpo con prótesis. La literatura ha abordado estos temas a través de conocidos personajes como el constructor Dédalo, el monstruo Frankenstein o Pélope y Atalante. Por otro lado, en el caso de las representaciones de mujeres, se dan estas particularidades de erotización y docilización que ya comentamos al principio (271). Asimismo, la autora utiliza el término *figura en negativo* para definir a Galatea, mito clásico que ofrece la base literaria de un modelo regido por su vocación de servicio hacia el exterior, cuyo único fin y atractivo reside en satisfacer al otro (278).

En concreto, el tópico de la mujer muñeca se basa en la imagen intrínseca de lo femenino como aquello cercano a lo artificial e inorgánico dentro de la dicotomía genérica (Bernárdez Rodal 269-270). Mientras el modelo masculino aparece asociado a un mayor grado de naturalidad,

el atractivo de las mujeres pasa por una manipulación más acusada del cuerpo. El maquillaje y otro tipo de rutinas de belleza persiguen conseguir efectos como la piel de marfil o de terciopelo que se relacionan con estas características inorgánicas de las que hablamos (Bernárdez Rodal 276).

Tendríamos que diferenciar dos tipos de procesos contrarios mediante los cuales se llega a la constitución final de la representación de la mujer muñeca. Uno de ellos es aquel en el que participan personajes como Galatea o las Hortensias de Felisberto Hernández, es decir, el del objeto que se anima, cobra vida y se humaniza; eso sí, sin perder del todo su carácter artificial, núcleo del que parten los conflictos. Recordemos los esfuerzos permanentes de Horacio por tratar de anular (en vano) este carácter artificial de la muñeca Hortensia. Por ejemplo, cuando encarga a su amigo Facundo que le incorpore un circuito de agua caliente para dotarla de calor humano. El segundo proceso es aquél en el que se ven sumergidas las muchachas de neón de Alexis Figueroa que consiste en la carnavalización y el travestismo de lo humano hasta culminar en la exposición de una mujer artificial y cosificada: “Las decoraremos, pintaremos, moldearemos. / La cara en general, sus dos rosados labios, / el largo del vestido” (18a). Usamos aquí el término de *carnavalización* en un sentido casi literal para denominar el proceso de manipulación corporal (maquillaje, vestimenta, etc.) y la puesta en escena que lo acompaña como núcleos esenciales del espectáculo esperpéntico que *Virgenes del Sol* quiere retratar. De acuerdo con lo señalado anteriormente, este ejercicio enfatiza una construcción genérica donde del arreglo femenino emerge una mujer alejada de los rasgos de naturalidad que se asocian a lo masculino.

Las cabareteras deberán ofrecer al “inti-money”, a este verdadero centro del universo capitalista, el tributo de la customización y el travestismo de sus cuerpos según la preferencia del cliente: “Vien benidos, pero antes recordad, mirad el lema / que nuestro gigantesco zepelin de propaganda / escribe en sus costados, sobre el cielo: / «ELLAS SON PASTA MODELABLE / USTED PIDE USTED / PAGA / ELLAS SON ARCILLA EN NUESTRAS MANOS»” (22a). En este lema se promete colmar el deseo del consumidor por gozar de un objeto sexual creado a su antojo que cumpla todas sus fantasías, pero al que, en cambio, no es necesario revertir el goce pues se trata de una figura en negativo.

Por esta razón, el señuelo con el que se pretende captar nuevos clientes incluye una retórica cargada de promesas relacionadas con la sumisión y la

docilización del cuerpo: “podrán elegir las con el dedo / podrán acariciarlas suavemente por los flancos, / incluso abofetearlas si deseáis” (17a), “Las rociaremos con champaña si bebérolas desean, / (si lo quieren) mantel, mesa serán de vuestra mesa” (19a). Éste y otros ejemplos traducen, sin duda, la presencia de un inconsciente libidinal atrapado por una ideología patriarcal y violenta.

Tampoco es baladí la referencia, en otro momento de la obra, al Marqués de Sade, Georges Bataille o Antonin Artaud, autores que se hallan asociados con una sexualidad que une el *eros* y el *thanatos* (Sepúlveda, “Ciudad” 138). Esta interrelación ha sido señalada por Tomás Harris como rasgo compartido por otras propuestas de la generación del ochenta, en la que se incluye, por supuesto, la suya: “En la poesía de la generación del 80, el erotismo tiene mucho de tanático, el cuerpo demasiado de martirio” (“Desarrollo” 63).

Nos hallamos inmersos, de acuerdo con este “Folletín de publicidad número 1” de donde hemos rescatado los ejemplos, en el mundo del prodigio y de la subversión que lleva en su interior la posibilidad de transportar al cliente a escenarios como los de *Las mil y una noches*, el Edén o las grutas marinas escocesas: “Para todos tenemos la mujer, / el paisaje que soñó, la parte donde siempre quiso y / nunca pudo estar para gozarlas: / los salones donde bailó la muerte roja, / las grutas del Fingal y del Mamut” (18a). También se brindan los servicios de meretrices que bailan *reggae* dentro de una pecera, cual sórdidas sirenas expectantes de ser pescadas por el cliente. Ello se relaciona con la presencia de un discurso invadido de imágenes seductoras en las que se identifica a las mujeres con sirenas o con barcos que transportan al hombre a un mundo de placeres inauditos; de ahí que el vocabulario relacionado con lo marino sea muy profuso.

Este discurso propagandístico del folletín va a jugar constantemente con la idea de la oferta de una modalidad de sexo transgresora, en tanto se ofrece como práctica que sirve de vía de escape a la monotonía y facilita el acceso a placeres inusuales. Sin embargo, esta retórica (y la representación del espectáculo a la que hace referencia), como recuerda Bernárdez Rodal con respecto a los medios de comunicación, solo opera trastocando los elementos que hacen aparecer la realidad, puesto que su razón de ser se basa en un inconsciente ideológico que da rienda suelta a una construcción simbólica conservadora y machista de los sexos (269). Entonces, no es de

extrañar que, como resultado de dicha deshumanización y alienación de la figura femenina, se compare al lupanar con un corral y a las prostitutas con animales de carga: “vien venidos al Vírgenes del Sol Inn Cabaret, / vien venidos al corral de los discretos, humildes y / humillados animales” (34a); “que ellas son bueyes arrastrando el / carruaje de los días” (36a).

Por supuesto, la mirada constituye, en este universo, una forma de control y dominio sobre lo femenino, no solo a través de su efecto cosificador e intimidador, sino como principio que exige y a merced del cual se produce la customización y carnavalización de la mujer: “el cuerpo está amueblado «para los ojos y en venta»” (Figuroa 64a). Existe, por lo tanto, un doble recorrido. La mirada del cliente supone un elemento que cosifica a la mujer, pero, al mismo tiempo, esta, desde la clara conciencia de que va a ser observada, carnavaliza su cuerpo y lo prepara para el vodevil de los sentidos como rito previo a la “venta”. El fragmento que vimos anteriormente es un ejemplo paradigmático del desapego con que el yo poético, en este caso en su función de narrador, denuncia la exhibición y mercantilización del cuerpo femenino (Sepúlveda, “Ciudad” 134).

DETRÁS DE LA FACHADA DE LOS CUERPOS: DE LA ESTÉTICA EFECTISTA A LA ESTÉTICA FEÍSTA

El crítico Óscar Galindo ha observado en las poéticas de autores como Alexis Figuroa, Diego Maquieira o Tomás Harris ciertos rasgos que tienen que ver con una relectura, aplicada al contexto dictatorial chileno, de tópicos de la tradición barroca como el engaño de los sentidos, la dificultad de discernir entre ilusión y realidad o la vida como teatro. Óscar Galindo matiza que no se trata de propuestas que puedan ser recogidas bajo la categoría de lo *neobarroco*, tal y como la entienden Alejo Carpentier, Severo Sarduy o José Lezama Lima (oscuridad e ininteligibilidad de los textos, sobredecoración, autocomplacencia en el lenguaje mismo...), sino de reapropiaciones de los tópicos a los que aludimos, utilizados para reflexionar sobre un marco histórico-político muy concreto. Además, defiende que lo que caracteriza a la poesía chilena, frente a la línea neobarroca, es su vertiente quevediana y no gongorina (Galindo). Sin duda, esta tesis es fundamental para pensar *Vírgenes del Sol* desde la problemática que el libro desarrolla con respecto al contraste entre la realidad y el simulacro.

La voz enunciativa, después del “Folletín de propaganda número 1”, va a dejar de lado la simbiosis con el discurso publicitario para desvelar aquello que se oculta detrás del *show business*, el foco y el travestismo. La perspectiva cambia de manera radical y viene a negar la fantasía del lupanar como espacio del prodigio. Este giro tiene lugar gracias a la participación de un nuevo tipo de observador al interior del cabaret: un *nosotros* que penetra en calidad de cliente. Bajo este nuevo punto de vista, la figura femenina de la prostituta adquirirá una entidad muy diferente. El texto se puebla ahora de vientres prominentes, jorobas, arrugas y cuerpos surcados de estrías que son como “puertos destruidos por la guerra, / una pura fachada restaurada, / una nave naufragándose entre el humo, / una foto color sepia arrugada por completo, / un enjambre de sirenas proyectado en kodalit, / para la mágica impresión de un boletín de propaganda” (24a).

En lo que respecta a este punto, es interesante atender de qué forma, en un momento dado del poemario, se trabaja con la fragmentación de lo corporal, al dar paso a todo un catálogo de *membra disjecta*, de malformaciones que esconder cuando se acerca la hora del espectáculo y del encuentro con el cliente: “Entre el humo oscuro ellas: / discretamente ocultando sus jorobas, sus jibas y / excrecencias / nocturnas / voluptuosas: / dejándolas debajo de las camas, adentro de los muebles, / guardándolas en los cajones, cerrando los postigos” (34a). Este tratamiento del cuerpo cosificado, desarticulado en piezas desmontables, continúa la idea de la mujer muñeca desarrollada en el apartado anterior.

Así, se invita al interlocutor a tomar distancia y reflexionar sobre este engaño de los sentidos, proceso en el que se pone de relieve la dificultad para discernir entre ilusión y realidad. Esta preocupación (así como la denuncia que lleva implícita) es fruto directo de la vivencia del sujeto al interior de una sociedad dictatorial que se vale de herramientas como la publicidad, el espectáculo televisivo o la existencia de otros medios de comunicación sesgados para ocultar la violación continua de los derechos humanos y las libertades individuales (véase la nota al pie número 1).

Existen varios momentos relacionados con este desvelamiento de lo carnavalesco. En un primer momento, el lector/cliente potencial proyecta en su imaginario los espacios del cabaret en base a las maravillas anunciadas por el folletín. En un segundo momento, de la mano de este *nosotros*, el lector va a penetrar en el interior del lupanar para asistir a un auténtico “aquelarre de fantasmas”, al seguir el avance de este grupo de clientes

que se abre paso entre los cuerpos que son “como escollos marineros”, es decir, obstáculos a modo de peñasco que esquivar y de ninguna manera hacia los que “converger”. Esta visión se complementa, posteriormente, con el testimonio en primera persona de una de las prostitutas, que toma la palabra para describirse en términos que denuncian el travestismo: “Y así soy yo, / [...] / que al final se descubre pintada toda entera, / como Goldfinger de una película / mirándose en el metal sucio de un espejo, / en confusas y brillantes superficies refractantes / que recogen la imagen de la piel toda dorada / y la devuelven convertida en alucinante aquelarre / de fantasmas” (28a)⁶.

El proceso de desmitificación alcanzará su punto máximo cuando nos introduzcamos en el camerino de las cabareteras, cual observadores privilegiados en compañía de Alexis Figueroa, que se inserta en el texto a modo de personaje literario. La descripción de este último momento continúa dos ideas ya anunciadas en los ejemplos anteriores: el contraste entre el hacer aparecer la realidad y su verdadera naturaleza, junto con la metáfora marina de la mujer como naufragio, como despojo (a través de la imagen del barco fracturado), por contraste con las imágenes del “Folletín número 1”: “ (...) se colaba dentro de la / pieza, / la luz del mensaje de neón que reclamaba la entrada / al paraíso de sus cuerpos / (...) / Pero en todo caso, Figueroa, / la cosa es que acá, adentro deste baño, las mujeres, / las mujeres / que se abrían como barcos deslastrados” (37a).

Del mismo modo, la atención se focaliza en describir el proceso del maquillaje femenino, pues este supone un acto literal del enmascaramiento al que se someten las cabareteras para ocultar la decadencia de sus cuerpos y el paso del tiempo. Recordemos también que mediante este proceso la mujer adquiere una apariencia cercana a lo inorgánico y artificial. Se

⁶ Es este uno de los tantos guiños a *Zonas de peligro*, de Tomás Harris. En esta obra, al describir Orompello (la calle donde se ejercía la prostitución en Concepción), pero también el cuerpo de la prostituta callejera, se dice: “Como en Goldfinger la habían pintado / de oro, toda entera” (Harris 19). Es decir, se denuncia el intento de higienización de la calle, al “bañarla” en oro como Jill Masterson, la secretaria de *Goldfinger*, tercera película de la saga de James Bond. Sin embargo, recordemos que Jill muere, precisamente, por asfixia cutánea. Por ello, en versos posteriores, se dice que Orompello es toda ella “reflejos y refracciones, acumulando luz en su muerte” (37). La luz que desprende el oro no sirve para recubrir la muerte que se esconde detrás, sino que acentúa aún más su existencia.

trata ésta de una de las escenas más barrocas del libro, al condensar como ninguna la descripción del transcurso del tiempo con el vivo contraste entre lo artificial y la ilusión versus lo natural y la realidad. Hay que tener en cuenta que este tema de la falsificación de la mujer a través del maquillaje ya fue tratado, entre otros, por Francisco de Quevedo, por ejemplo, en su soneto “Hermosa afeitada de demonio”: “Tu mayo es bote, ungüentes chorreando” (155).

En la línea de lo apuntado, el baño/camerino de *Virgenes del Sol* es descrito en términos de un Louvre grotesco en el cual las muchachas se fantasmearon el rostro “como si un Hieronimus Bosch cansado y ya demente / hubiese accedido a maquillarlas” (32a) o “se retocan afirmadas en el water: / con la cara disfrazada por máscaras de jade, / patinada por una cera icterica que a manchones / aparece y después desaparece sobre el cutis. / Algunas intentan ocultarse tras la foto / de sus días juveniles” (36a).

Comienza, como podemos observar, el cultivo de una estética feísta que tiene múltiples ramificaciones para alcanzar la pintura de esta atmósfera desmitificadora: 1) la descripción de cuerpos antiestéticos con respecto a los cánones de belleza convencionales (surcados de estrías, verrugas, etc.); 2) el hincapié en los signos externos del paso del tiempo (por ejemplo, los senos de las prostitutas que cuelgan como frutas maduras ajadas); 3) la aparición de la suciedad y la humedad y 4) la sospecha constante de la presencia de enfermedades o de signos de violencia inscritos en el cuerpo femenino. Es decir, el surgimiento, tras la máscara del “cuerpo-propaganda”, del “cuerpo salón-del-automóvil”, de la fealdad, la vejez, la suciedad, la duda del contagio y la violencia. Ya hemos hecho referencia a las dos primeras ramificaciones. Pasemos a comentar las dos últimas.

Con respecto a la idea de la aparición de la suciedad, esta se halla asociada principalmente a los fluidos naturales del cuerpo como los orines, el sudor o la baba, si bien se vinculará con la humedad a la hora de describir el espacio prostibulario. Lo interesante ahora es destacar que esta aparición coincide con el desenmascaramiento del travestismo y la artificialidad de las muchachas de neón. Es decir, aquello que humaniza a las prostitutas también las degrada, pues la representación de la mujer como muñeca/mercancía implica el ocultamiento de todos estos elementos de humanidad.

Veamos un ejemplo. En él se nos describe una parte de la película que ve el personaje de Susana en su día libre y donde aparecen modelos de mujer que ella imita, posteriormente, en el baño: “Entonces busca el baño / allí se mete: / a retocarse con pintura, / a marcarse nuevamente los rasgos de la cara / (...) / y que sin el rouge sin los polvos sin el rimmel / la saliva y el sudor se comen todo, / dejando anchos surcos transparentes a su paso” (45a).

Magda Sepúlveda reflexiona sobre esta cuestión en el prólogo del libro *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*, aunque no se refiera, de manera directa, a la obra de Alexis Figueroa:

Pero al transformar la subjetividad en una mercancía, el yo vive como una cosa, donde toda la humanidad es vista como asquerosa. Incluso los líquidos producidos naturalmente por nuestras glándulas, como el sudor, parecen repugnantes. Sin olor, sin canas, sin arrugas, sin vejez, sin enfermedad, trata de verte reluciente como una manzana, es decir, evita lo acuoso y lo fluido que impide el orden de lo seriado. En esta literatura, nuestra humanidad es nuestra abyección, pues pone en escena que somos humanos en un mundo donde debemos ser cosa (17-18).

Estamos también de acuerdo con la lectura que hace Magda Sepúlveda del sujeto manchado que, al eliminar su excrecencia, acaba por convertirse en otro, en un ser alienado. Sin embargo, diferimos en la relación que establece entre la importancia dada al baño y la higienización fascista que consideró a todo rebelde un sucio, un manchado (“Ciudad” 137). El proceso de abrillantado, de enmascaramiento de lo grotesco que comentamos debe leerse, más bien, como crítica tanto al monopolio de las apariencias puesto en marcha por el prostíbulo-vodevil, al más puro estilo de un espectáculo televisivo, como al modelo de mujer proyectado por los medios de comunicación: una mujer siempre joven y radiante.

Esta estética feísta también es cultivada a través de la sospecha del contagio o del traslucir de la violencia en el cuerpo femenino. De nuevo, esta idea supone un punto de conexión entre *Virgenes del Sol* y *Cipango*. Ambos libros ponen especial énfasis en sacar a la luz el tópico del mal amor, del contacto sexual como contacto contagioso, en la línea de crear un ambiente degradado.

Tomás Harris será, de los dos autores, el que más indagará en este tema a través, por ejemplo, de la conversión de Concepción en Tebas, en la ciudad de un tipo de peste muy peculiar: el chancro, una lesión primaria de la sífilis que infecta el cuerpo de las prostitutas y contagia “de mal amor las carnes oscuras / gimientes” de los clientes (*Cipango* 36). Alexis Figueroa continuará su unión entre *eros* y *thanatos*, al describir el cuerpo como lienzo que, lejos del influjo del neón y el espectáculo, transfigura una realidad truculenta que puede ser de igual modo la expresión de la violencia sobre la mujer o la aparición de la enfermedad, en un sentido amplio, si bien podemos pensar que el enlace más directo se realiza con las patologías venéreas. Esta idea se halla directamente relacionada con el cultivo poético del prostíbulo como campo de concentración:

En medio de los cuerpos, evitando pulcramente los contactos,
 pues no sabíamos si las manchas en los ojos
 los lugares morados de la piel,
 las rojas y redondas marcas circulares
 eran lepra o un producto de la moda,
 o vivos signos ambulantes y espaciales de una
 Zona de dolor (Figueroa 23a).

Se realiza aquí una equiparación entre estos fenómenos de violencia a nivel individual y los que afectan a la sociedad chilena, asediada por la represión estructural del poder militar. Este paralelismo, que va de lo individual a lo colectivo, se establece también entre los procesos de travestismo y cosificación a los que se ve sometido el cuerpo de la prostituta y el modo de experiencia falsa y consumista que se proyecta en la ciudad. Como ya venimos apuntando, el poemario pretende dar cuenta de una experiencia represora silenciada por los mecanismos evasivos de la televisión, la industria del espectáculo y la censura de los medios de comunicación. Para finalizar, recordemos un dato más acerca del contexto en el que está escrito el libro. Debido a la efervescencia de las protestas, el estado de sitio en Chile vuelve a ser decretado en 1984, prohibiéndose a los medios informar sobre la brutal represión ejercida por la policía (Decreto Exento 4559).

CONCLUSIONES

A través de estas páginas, hemos querido reflexionar, primero, sobre por qué *Virgenes del Sol* focaliza su mirada en un prostíbulo latinoamericano preparado para el turismo sexual norteamericano, privilegiando, así, la aparición de la figura de la meretriz por encima de otros modelos posibles de mujer. Segundo, nos pareció interesante, para el análisis completo de esta figura, que este fuera alumbrado gracias a la utilización del concepto de *mujer muñeca*.

En cuanto al primer punto, creemos, al hilo de lo vertido hasta ahora, que el lupanar supone un espacio muy bien elegido donde interseccionan dos dinámicas sociales ligadas al pinochetismo que el poemario quiere denunciar. Por un lado, el prostíbulo es el lugar por excelencia en el que el valor subjetivo del ser humano se pone al servicio del valor que el cuerpo adquiere cuando se inserta dentro del mercado sexual. Este hecho le sirve a Alexis Figueroa para denunciar, de manera metonímica, lo que él leyó como la progresiva mercantilización (en un sentido amplio y no literal) de las relaciones humanas en la sociedad chilena, derivada del desarrollo del experimento neoliberal que vino de mano de la dictadura militar y del inicio de la globalización, con la llegada de la industria cultural transnacional, el *show business* y el modelo de vida norteamericano como espejo en el que reflejarse.

Por ello, la prostituta se erige en símbolo de una sociedad seducida por el consumismo y el materialismo que venera al denominado, de forma corrosiva, *Inti-money*, nuevo y verdadero centro del universo capitalista. En lo que respecta al fenómeno de la globalización, observamos, al hilo de lo postulado por Yanko González, el acusado interés que existe en *Virgenes del Sol* por la desterritorialización simbólica (identitaria) que comenzaba a provocar este proceso recién iniciado.

Por otro lado, el lupanar también es el lugar por antonomasia del espectáculo, del prodigio, de la carnavalización y, por tanto, espacio en el que se da forma a un hacer aparecer la realidad que falsifica su verdadera naturaleza truculenta y decadente. Estas dinámicas que se reproducen en su interior son leídas como estrategias idénticas al enmascaramiento de la vulneración de los derechos humanos y libertades individuales que eran prácticas habituales en la sociedad pinochetista. La literatura, en este sentido, según explica Carlos Decap, se arroja como arma para combatir

los nuevos mitos ideológicos difundidos por la dictadura militar, a través de la propaganda, de una prensa sesgada y censurada y del aprovechamiento de la cultura televisiva del espectáculo con fines evasivos.

La figura de la cabaretera cristaliza en su cuerpo –como ningún otro modelo de mujer podría hacerlo para el objetivo que el poemario persigue– al menos tres problemáticas que afectaban al país entero: 1) la del materialismo, a través de la penetración del capitalismo salvaje; 2) la del enmascaramiento y la de la pasividad (desde un sentido metafórico) con que la ciudadanía chilena recibía los productos culturales norteamericanos y 3) la realidad violenta y enferma de toda una sociedad, cuyos signos se hallan escritos en la dermis de la prostituta, tras el foco y el maquillaje.

El libro invita al lector a hacer un viaje que va desde la seducción de los sentidos hasta el descubrimiento de lo grotesco y lo degradado, utilizando, para ello, un camino que comienza con una estética que hemos dado en llamar efectista y finaliza con una estética feísta. El transcurrir de este viaje reactualiza, como ha explicado muy bien Óscar Galindo, los tópicos barrocos del engaño de los sentidos y la dificultad de discernir entre la realidad y la ilusión que sirven, ahora, para describir una vivencia común al sujeto bajo cualquier dictadura: la incertidumbre de no saber a ciencia cierta cuál es la verdadera naturaleza de lo que acontece en su país.

En cuanto al segundo punto, el concepto de *mujer muñeca* nos ayuda a pensar en el proceso que culmina en la exposición de la meretriz como cuerpo-propaganda, cuerpo artificial y cosificado, convertido en arcilla, cuya customización se halla a expensas de los deseos del consumidor/cliente. A través de este estereotipo, lo femenino es abordado en el poemario como figura caracterizada por un alto grado de erotización, pero lo suficientemente dócil como para acatar cualquier mandato.

Por último, la mirada supone un elemento central de este control, en dos direcciones: cosifica a la mujer con su radio de acción y supone un principio rector en base al cual, desde la conciencia que posee la prostituta de ser observada, se produce la carnavalización y travestismo de su cuerpo, como parte del rito de la “venta”. De esta forma, el cliente/consumidor y el “objeto” de compra poseen un rol activo sin el cual sería imposible que se pusiera en marcha el engranaje de la máquina. Alexis Figueroa se vale de este ejemplo extremo (por tratarse de una prostituta) para denunciar, al mismo tiempo, la violencia sistémica que supone la inserción del ciudadano chileno en las reglas feroces del mercantilismo (donde, de

manera metafórica, es convertido en pasta moldeable a merced de los antojos del dinero del otro) y el papel activo que posee, seducido por la lógica del materialismo, en su alienación y deshumanización.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNÁRDEZ RODAL, ASUNCIÓN. “Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne”. *Cuadernos de información y comunicación* 14 (2009): 269-284. Impreso.
- BUSTOS, DAVID. “Entrevista a Alexis Figueroa. Muerto el perro se acaba la rabia”. *Heterogénea: revista de poesía*. 2007. Visitado el 10 de febrero de 2015. http://heterogeneapoesia.blogspot.com.es/2007/05/entrevista-alexis-figueroa_7998.html. Digital.
- CAMPOS, JAVIER. “Lírica chilena de fin de siglo y (post)modernidad neoliberal en América Latina”. *Revista Iberoamericana* 168-169 (1994): 891-912. Impreso.
- DECAP, CARLOS. “Sobre una Sensibilidad Poética o Definición de un Poeta”. *El Sur*. 13 jul. 1980: 2. *Facultad Poética: 30 años de poesía*. Visitado el 12 de febrero de 2015. <http://www.carnestolendas.cl/docs/elsur1980-07-13-p2decaparticulo.jpg>. Digital.
- _____ “Los hijos de la Sed y la lluvia”. *Perdiendo la batalla del Ebr(i)o*. Thomas Harris. Santiago de Chile: Al Aire Libro Editorial, 2013. 7-13. Impreso.
- ESPINOSA GUERRA, JULIO, ed. *La poesía del siglo XX en Chile*. Madrid: Visor, 2006. Impreso.
- FIGUEROA, ALEXIS (a). *Virgenes del Sol Inn Cabaret: Vien benidos a la máquina welcome to the tv*. Concepción: Papeles del Andalicán/ Cuadernos del Sur, 1986. Impreso.
- _____ (b). *Virgenes del Sol Inn Cabaret: segunda reelaboración*. Cuba: Casa de las Américas, 1986. Impreso.
- _____ *Virgenes del Sol Inn Cabaret. Vienenvidos a la máquina. Welcome to the tv*. Santiago: Ediciones del Temple, 2007. Impreso.
- _____ *Virgenes del Sol Inn Cabaret*. Arica: Ediciones Cinosargo, 2014. Impreso.

- FOLCH, NICOLÁS. “Dos poetas penquista: Carlos Cociña, Tomás Harris”. *Atenea* 506 (2012): 187-203. Impreso.
- GALINDO, ÓSCAR. “Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea”. *Estudios Filológicos* 40 (2005). *SciELO Chile*. Visitado el 15 de febrero de 2015. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132005000100005&script=sci_arttext. Digital.
- GONZÁLEZ CANGAS, YANKO. “Nueva lectura de *Virgenes del Sol Inn Cabaret*”. *Virgenes del Sol Inn Cabaret*. Alexis Figueroa. Santiago de Chile: Ediciones del Temple, 2007. *Letras s5: Proyecto Patrimonio*. 2007. Visitado el 21 de febrero de 2015. <http://www.letras.s5.com/af190107.htm>. Digital.
- HARRIS, TOMÁS. *Zonas de peligro*. Concepción: LAR, 1985. Impreso.
- _____. *Cipango*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- _____. “Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990”. *Mapocho* 51 (2002): 41-73. Impreso.
- HOEFFLER, WALTER. “Virgenes del Sol Inn Cabaret: segunda reelaboración”. *Araucaria* 42 (1988): 221-222. Impreso.
- MORALES, ANDRÉS. *Antología poética de la Generación del ochenta*. Santiago de Chile: Mago Editores, 2010. Impreso.
- PIZARRO, SERGIO. “Figueroa y Maquieira, dos poetas que no pretendían ser posmodernos”. *Letras s5. Proyecto Patrimonio*. 2006. Visitado el 8 de febrero de 2015. <http://letras.s5.com/spiz070814.html>. Digital.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE. *Antología poética*. Pablo Jauralde Pou, ed. Madrid: Espasa Calpe, 1986. Impreso.
- SEPÚLVEDA ERIZ, MAGDA. “Ciudad, televisión y fantasías: *Virgenes del Sol Inn Cabaret* de Alexis Figueroa”. *Aisthesis* 44 (2008): 133-143. Impreso.
- _____. “Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine”. *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Magda Sepúlveda Eriz, ed. Santiago de Chile: CELICH/Cuarto Propio, 2013. 11-32. Impreso.
- _____. “Yo soy la que escucha The Police a todo trapo y come pizza con sabor a mortadela”. *Cinosargo ediciones*. 2014. Visitado el 5 de febrero de 2015. <http://www.cinosargo.com/2014/10/articulo-sobre-virgenes-del-sol-inn.html>. Digital.

SUBERCASEAUX, BERNARDO. *La industria editorial y el libro en Chile (1930-1984)*. (*Ensayo de interpretación de una crisis*). Santiago de Chile: CENECA, 1984. Impreso.

YÁÑEZ, PABLO LAUTARO. “*Virgenes del Sol Inn Cabaret* de Alexis Figueroa como trabajo de crítica de la ideología”. Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile, 2009. *Tesis electrónicas de la Universidad de Chile*. 2009. Visitado el 2 de febrero de 2015. http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/fi38yanez_p/sources/fi38yanez_p.pdf. Digital.

Recepción: 26.03.2015

Aceptación: 30.05.2015