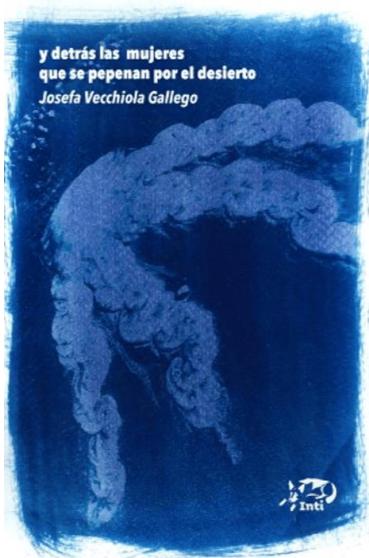


Vecchiola Gallego, J. (2025). *y detrás las mujeres que se pepenan por el desierto*. Santiago de Chile: Inti Ediciones, 62 pp. ISBN 978-956-6250-19-7

Catalina Paz Isabel Soto Caballero

Universidad de Chile
Chile
catalina.soto.c@ug.uchile.cl
 <https://orcid.org/0009-0000-1961-772X>



El libro *y detrás las mujeres que se pepenan por el desierto* de Josefa Vecchiola Gallego es un poemario de amor lésbico. Es también una colaboración interdisciplinaria entre mujeres; cruce y espiral vivencial: el trabajo con las letras de la poeta, entrelazado con las imágenes a cuya autora se dedica el libro y se cita, Estéfani Díaz Azúa. En esta reseña se identifican los principales temas sobre los que se desenvuelve la obra, y se comentan sus posicionamientos estético-políticos como poesía actual que brota, propia y múltiple, con una potente conciencia genealógica que lleva a la propuesta de *pepenarse*:

“recoger[se], cosechar[se], buscar[se] para armar un nuevo conjunto” (Cheims, 2025), término resignificado afectivamente para designar estos encuentros fructíferos entre mujeres.

Se trata de una poética que se inscribe desde el cuerpo —desde *los* cuerpos, desde un ser que se autoconfigura plural y deseante— en continuo desplazamiento por paisajes diversos, recorridos de un amplio kilometraje: desde el desierto *nortino* (chileno) hasta los glaciares del sur austral, salpicando al otro Océano que baña este Cono Sur, a través de la selva y la montaña, pasando también por el centro del Abya Yala desde el mítico Popol Vuh, haciendo eco de la relación originaria hilvanada por Fariña (1988, p. 21). De esta forma, la voz de enunciación se escribe en constante movimiento, aprehendiendo para sí los espacios que le dan materialidad, confeccionando una habitabilidad amorosa de los cuerpos. Y como muestra de ella, nos presenta al inicio de cada sección los trabajos visuales —cianotipias y grabados— que se componen de flora e imagen de los distintos lugares del recorrido: formas y hierbas del desierto, finas nervaduras hechas grabado, la impresionante medusa extendida sobre arena chilota y finalmente una cianotipia de nervaduras. Los azules, amarillos y blancos de las cianotipias contrastan con los tonos rosa y rojizo de los grabados. Estas pausas visuales al inicio de cada sección invitan a un “silencio contemplativo” (Mena, 2006, 1:18-1:23) de los elementos de la naturaleza, un aliento entre los versos que se suceden como torrente.

Esta voz poética debuta afianzando su singularidad, al tiempo que honra una genealogía escritural propia, que es eminentemente mística y mistraliana, al hacer eco de sus versos y citar directamente las palabras de referentes del mundo simbólico como Soledad Fariña, Margarita Porete, Rosabetty Muñoz, Nadia Prado, Malú Urriola, Eugenia Prado Bassi, Guadalupe Santa Cruz, Monique Wittig y Adrienne Rich, por nombrar algunas. A Gabriela Mistral, como veremos más adelante, se la introduce en la fabulación lírica misma, como primera “filiación matrilineal” (Cisternas, 2018, p. 398). Este posicionamiento entre intertextualidades da cuenta de una estética disidente basada en el amor y admiración a mujeres, que va tejiendo conexiones lésbicas de identificación, vinculación y resistencia frente al borrado y al olvido como norma del despojo patriarcal. Como indica Eugenia Prado Bassi (2025), “[s]u propuesta es clara: tejer desde lo colectivo, recoger lo fragmentado, reparar el paisaje para que la vida continúe”.

El poemario se divide en las secciones “Desierto”, “Nervaduras”, “¡Albricias!”, “Medusas” y “Florilegio”, que son descritas a continuación.

“Desierto” es una búsqueda y encuentro constante del agua en los recovecos del paisaje, la percibida serendipia de encontrar abundante proliferación de vida en el entorno más árido imaginable: líquidos de cactus florido, de fruta pulposa, que deleitan el gusto. Se trata de ver más allá de la aparente hostilidad/sequedad del paisaje, y encontrar en el tacto de sus formas, encuentro y fusión con la amada; una experiencia sensual que no sólo altera los sentidos, sino que atraviesa el alma como saeta de oro encendida: interiores que se remueven y cuerpos-paisajes que zurcen sus heridas. Los primeros poemas retratan un silencio expectante, una espera en deseo suspendido: “toda espera permite leudarse, *conjeturo*” (Vecchiola, 2025, p. 13); “todo permanece calmo, todo permanece oscuro” (p.15).

Esta espera de contención antecede a la gozosa unión de los cuerpos *apaisajados*, que se relacionan en un afán de aguas, oscuridades y calores encendidos: “alcanzar la camanchaca / que se les escupa encima / bendita lluvia de saliva mía / dentro / circuleo / caracoleo” (p. 16), un caracolear como el de Fariña (1988, p. 17), que continúa sus ecos con una animalidad y una vegetalización que se arriman a la primera mutación del cuerpo lesbiano (Ortiz Maldonado, 2021, p. 21), “tocando pelaje antiguo” (Vecchiola, 2025, p. 22), “echando raíz / en la locura de tu pañuelo” (p. 17); “apartas la hierba / para contarles el ardor de la primavera / –deslízame palabra– / busca la semilla oscura apenas delineada / sentidora de tus silencios” (p. 18).

Las imágenes poéticas que comparten su origen en un tacto, en un gusto con-tacto que transforma, por medio de la voluntad doble, al sujeto de enunciación en un ser-con-otra, en un ser plural:

¿sientes allá abajo? nos pregunta Gabriela
movernos en la tierra, sabemos
ambas, tierra somos, respondemos
¡si bajo la tierra, pegada
la boca bella no tuvieras!
sonrojamos
[...]

en tu eterno decir insinuante
sabor a tierra. (p. 18)

En esta conjugación se enuncia un *nosotras* que tiene como gran referente a Mistral, un *nosotras* que se identifica desde esa unión amorosa en constante aprendizaje, con la presencia benigna de aquellas que vinieron antes por los sinuosos caminos disidentes. El último poema de la sección introduce una imagen de posibilidades ambivalentes que tiene relevancia en el resto del poemario, la de la *bocacomepalabras* (p. 24). Esta hace alusión, en esta parte, a la complicidad de la sapiencia intuitiva de las amantes, que vuelve innecesario el decir: “no lo sabes, es un secreto / lo intuyes pero eso no se pregunta / mis secretos con tu piel donde escribo / recogen mis palabras que no salen de mi boca” (p. 24). Refiere a y enfatiza lo que *calla* el poema, las palabras que no terminan en la página, que “no se caen de la boca a las manos” (Prado, 2021, p. 49).

La conexión de la erótica y la mística se empieza a adivinar en esta sección, con la palpable “*noche oscura*” (Vecchiola, 2025, p. 15) y la espina que se deja entrar “en el centro del pecho” (p. 23), sin embargo, este aspecto se desarrolla más plenamente en “*Nervaduras*”, que abre con una cita de Margarita Porete sobre el anonadamiento del Alma. Esa caída en nada se figura en la imagen de las nervaduras, esqueletos de las hojas, el interior de los cuerpos botánicos, amantes, que se buscan, se tocan y desfallecen en deseo. En estas dos primeras secciones del poemario se afianzan las políticas relacionales del cuerpo que encausarán, en la línea de Wittig, una “erótica de las superficies” (Ortiz Maldonado, 2021, p. 20), entre cuerpos-paisajes que se descubren y deleitan en la belleza del desierto: “toca mis nuevas aguas / boca deseosa de desierto puro / [...] / palpar la pulpa fértil cordillera / se estremeció el pezón de quien es madre andina / donde prevalece la hendidura / vertiente fecunda de pavesa enmarañada” (Vecchiola, 2025, p. 14). De esta forma, se compone una erótica que “es la del desplazamiento por un mar sensible sin jerarquías, peligroso e inestable, placentero y abierto. Juego de conocimientos, reconocimientos, desconocimientos, permanente muerte-resurrección-festejo” (Ortiz Maldonado, 2021, p. 21).

Al tiempo que se elaboran figuraciones del goce, el dolor se representa de igual manera, punzante e incandescente. Las heridas profundas del pasado

se encuentran inscriptas en la memoria del cuerpo sensible. Cual beguina, la sujeto de enunciación prepara una botánica de la sanación para hilvanar desiertos en busca de repararlos (pp. 20-23): “procuraremos todas, hacerlo / con el valor del silencio / que hemos aprendido / en los senderos de la isla” (p. 21). Para ello, que es necesario dejarse caer en el abismo místico. La carne se deshace como hojas vueltas “Nervaduras”, la propia aniquilación y el tránsito entre los muertos se mezclan con el erotismo de la búsqueda del deseo: “ahí fallecer, en busca de la experiencia / de memoria y nostalgia / [...] / sintiéndome golosa de tus palabras / uvas de febrero” (p. 32).

Estas figuraciones acuosas y botánicas continúan en “¡Albricias！”, donde el paisaje se desplaza hacia las selvas y ríos de otros meridianos, donde la distancia entre las amadas hace surgir los versos desde el contraste entre esa separación física y la cercanía emocional: “del pacífico al atlántico / se deslizó a mis pies / *nervadura marina* / [...] / jugaste con tantos líquidos / que deslizaste una nervadura / de mar a mar” (p. 37). Se siente el pulso deseante del amor de lejos, descubriendo que aun en lejanía el cuerpo está ya entrelazado con su otra-semejante: “la fertilidad pesa / y duele / toma por sorpresa / nos hace sensitivas / soy como el agua barrosa del río Itajaí / barro fértil y tropical / mi cuerpo busca sincronías con el tuyo / desafiando la distancia / *nuestro* cuerpo busca / tener punto de orientación / de tanto mar deslizado / de tanto fluido compartido [...]” (p. 38, cursivas propias). Esta lejanía, que no es tal en el universo afectivo, intensifica el deseo y produce versos anhelantes de una poética-erótica orgullosamente heredera de Fariña en lo frutal, lo floral, en lo marino, en la exaltación relacional de los sentidos-sentires: “mientras, tú / bésame toda la lásbica / y prometo abrirmte / agitar tus piernas / igualmente inclinadas / *de arriba abajo*” (p. 40).

“Medusas” son prosas poéticas concatenadas, acuosas y continuas. Con un giro al sur chilote, abre citando a Rosabetty Muñoz y situándose a la orilla del mar (Vecchiola, 2025, pp. 45-47). En la cita se remite al origen del Universo, y en las prosas se halla un recogimiento interior, de intensidad estremecido: con un fluido y potente lenguaje de las aguas la voz poética enuncia penas, muertes, el daño que calla y hace callar, signado en el desmembramiento de los cuerpos y un desparramo de abundancia marina

en las orillas: “[...] una descripción exacta de lo que se ve y se siente es una sentencia de muerte para este corazón de ostra que se ahoga en las palabras inescrutables que se traga” (p. 48). Ahora, el cuerpo se atraganta con silencios dolorosos, la *bocacomepalabras* calla para dejar rodar las lágrimas (p. 47), consciente de las heridas que alejan a las amantes: “cada vuelco de página meditará un corte en los dedos, quizás de cuántas cartas escondidas que pudren heridas que portan *las mujeres que se pepenan por el desierto*” (p. 51). Es una sección de reconocimiento vertiginoso de lo efímero, de las aguas que traen el inevitable cambio, y de cómo toda cercanía extremada deviene en cambio de la relación con la *mismidad*: “nunca imaginé que mi sedimento marino me tendiera la trampa de que sólo puedo guiarme cuando te enfoco desde la pequeña fisura de una lapa” (p. 50). Si bien en esta sección ven más representadas las soledades de las vidas varadas en la orilla —que “emprenden el viaje de rocas y quebradas como niñas mudas y heridas” (p. 47)—, hacia la última parte el fin vuelve algo que de nuevo se marca plural-colectivo, en territorio austral herido, la voz poética se identifica con el desprendimiento de un témpano que se deja caer, donde “cada bloque de hielo va concretando la muerte callada gemida por sus hermanas” (p. 52), caídas que se contraponen a las sujetos de enunciación en el acto de volver a recogerse, insistente. No obstante, a pesar de establecer la inevitabilidad de la caída, queda claro que este movimiento descendente tampoco es definitivo, sino que es la manera de desperdigarse: “cruzando yo les digo que en quebrada todo hielo pasa a ser cauce de otros ríos” (p. 52). Así cierra este ciclo de caerse y recogerse, para terminar la obra poética con una muestra de todo lo pepenado.

Esta muestra llamada “Florilegio” termina el poemario con una compilación de citas-homenaje para esta genealogía mistraliana que se ha construido con dedicación a lo largo de toda la obra, y desde la que la voz se posiciona poética y políticamente. Abre con una definición etimológica y poética de la palabra: “Del lat. *flos*, *flōris* “flor” y *legēre* “escoger”. / Adentrarse a nuestro lenguaje, desde otras lenguas y todas las flores” (p. 57). En esta cuidada selección de citas no solamente se reafirma la herencia reconstruida en la genealogía de voces femeninas/feministas de esta poética: también se esclarece la urdimbre de textualidades Otras que nutre los versos de las secciones anteriores, dando reconocimiento al origen de distintas imágenes y procedimientos en estas referentes. La cita de Díaz

Azúa responde con ternura (p. 60) a la conjetura que da inicio al texto. Además de las autorías ya mencionadas, incluye a Isabel Larraín, Kitty Crowther, María José Ferrada, Marguerite Yourcenar, Angelica Freitas, Elizabeth Bishop, María Carolina Geel y Monique Wittig, lecturas que componen el entramado literario que sostiene la escritura: “*Escribir es leer y velar: escuchar en el silencio que estamos aquí*” (Prado, 2021, p. 22).

El debut literario de Josefa Vecchiola Gallego se desliza en la escena poética latinoamericana actual con elaboraciones discursivas que se construyen desde una geografía del cuerpo plural y lesbica (Arellano Hermosilla, 2015, p. 12), que rescata y honra una tradición, al tiempo que configura creativas formas de posicionarse relationalmente, desde una ética-erótica intencionalmente situada en la praxis material y escritural del pepenarse. “Del náhuatl, pepenar significa recoger, recolectar, juntar lo que está esparcido. En un sentido más amplio, recolectar frutas, hierbas, mazorcas caídas, o juntar cosas útiles que otros han dejado atrás” (Prado Bassi, 2025). Este ejercicio sensible es la invitación que aloja esta poética, albergando multiplicidad de voces, cruces, y caminos de referencias que se trenzan en concordancias elaboradas por el discurso poético de un cuerpo que además de decir, escucha. Como afirma Nadia Prado: “La escucha se dedica atenta al sonido o a la falta de sonido que es siempre sonido” (Prado, 2021, p. 45), y es con este sentido que se configura esta nueva poética.

Referencias

- Arellano Hermosilla, C. (2015). Poéticas del Cuerpo: flujos y fluctuaciones: Una mirada al desmontaje del cuerpo a través de la poesía del Sur de Chile. *REVISTA NOMADÍAS. Número 20*, pp. 11-26.
- Cheims. (4 de julio de 2025). *Josefa Vecchiola: “y detrás las mujeres que se pepenan por el desierto”* *cuerpos y desiertos hechos poemas lésbicos*. Burdas.cl. <https://burdas.cl/josefa-vecchiola-y-detrás-las-mujeres-que-se-pepenan-por-el-desierto-cuerpos-y-desierto-hechos-poemas-lesbicos/>
- Cisternas, C. (2018). Eliana Ortega. Habitar el paisaje. Tres poetas sudamericanas. Bellesi, Fariña, Varela. *Revista chilena de literatura. Número 98*, pp. 397-409.
- Fariña, S. (1988). *ALBRICIA*. Ediciones Archivo Santiago de Chile.
- Mena, J. (2006). “Cámara lenta” [Canción]. En *Esquemas juveniles*. Quemasucabeza.
- Ortiz Maldonado, N. (2021). Bramar. El sonido de la escritura del cuerpo que despierta en M. Wittig, *El cuerpo lesbiano*. Hekht.

- Vecchiola Gallego, J. (2025). *y detrás las mujeres que se pepenan por el desierto*. Santiago de Chile: Inti Ediciones, 62 pp..
- Prado Bassi, E. (26 de junio de 2025). *Pepernar por el desierto: coser los restos, zurcir las hablas*. La Raza Cómica: Revista de cultura y política latinoamericana. <https://razacomica.cl/sitio/2025/06/26/tres-presentaciones-de-y-detrás-las-mujeres-que-se-pepenan-por-el-desierto-de-josefa-vecchiola/>
- Prado, N. (2021). *El poema acecha en los intervalos*. Bisturí 10.
- Vecchiola Gallego, J. (2025). *y detrás las mujeres que se pepenan por el desierto*. Inti Ediciones.