

***“Entrego mi vida como una acción de amor”:
Autonomía y desacato en Bobby Sands desfallece en
el muro de Carmen Berenguer¹***

Karem Pinto Carvacho

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHILE, SANTIAGO DE CHILE

Milena Gallardo Villegas

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO, SANTIAGO DE CHILE

ABSTRACT

This article aims to analyze the images and poetic strategies that represent autonomy and defiance in Carmen Berenguer's (1946-2024) text *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983). It examines the nature and function of these devices and the stance they adopt in the face of structural violence. It is proposed that the text, a landmark of women's poetry in 1980s Chile, presents itself as an anti-authoritarian poetic and political discourse of performative value, sustained by various forms of discourse that challenge all forms of political, artistic, and social control.

Keywords: Women's poetry, Chile, images, violence, autonomy.

Este artículo tiene como objetivo analizar las imágenes y estrategias poéticas representativas de la autonomía y el desacato en el texto *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983) de Carmen Berenguer (1946-2024). Se observa cuáles y cómo son estos recursos y la postura que asumen frente a las violencias estructurales. Se propone que el texto, referente de la poesía de mujeres de los años ochenta en Chile, se presenta como un discurso poético y político antiautoritario de valor performativo, sostenido en diversas figuraciones de discursos desafiantes de cualquier forma de control político, artístico y social.

Palabras clave: Poesía de mujeres, Chile, imágenes, violencia, autonomía.

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto FONDECYT 11240287, *Poéticas de la insurrección y la autonomía. Las interacciones activas en el campo de la poesía de mujeres en Chile, 1980-2022*, Universidad Autónoma de Chile.

Introducción

El estudio que presentamos pone el foco en las imágenes y las estrategias poéticas para la representación la autonomía y el desacato en los textos líricos de mujeres escritos en los años ochenta en Chile, específicamente en el primer texto publicado por la poeta chilena Carmen Berenguer (1946-2024), *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983, BS en adelante). En este sentido, entendemos el ejercicio interpretativo desde el paradigma de la teoría crítica y el enfoque del análisis crítico del discurso y la hermenéutica literaria (Williams 2000; Eagleton 1998, 2010; Van Dijk 2016), lo que contempla tanto los posicionamientos que configuran las propuestas estético-políticas de toda producción artístico-cultural, la observación de los contextos de producción y los componentes propios de la representación y el lenguaje poético. La metodología responde a la lectura exploratoria del texto y la selección, análisis e interpretación de una serie de imágenes y estrategias poéticas para la representación de discursos desafiantes de cualquier forma de control político, artístico y social. La propuesta de lectura sostiene que el texto BS, siendo un caso representativo de la escritura poética de mujeres de los años ochenta, se presenta como un discurso poético y político antiautoritario, que tiene como eje las figuraciones la autonomía y el desacato. Entendemos la autonomía como acción de agencia desde la vulnerabilidad, correspondiente a la capacidad de actuar, resistir y afirmar una voluntad política dentro de condiciones extremas de opresión, mediante gestos estéticos y discursivos que funcionan como prácticas de desobediencia y denuncia (Butler 2002; Mahmood 2005; Martínez 2019). En consecuencia, el concepto de desacato es asumido como una de las expresiones clave del ejercicio de autonomía, en tanto acto de “desobediencia civil” (Henry D. Thoreau 2021; Georges Didi-Huberman 2020); es decir, se inscribe en un repertorio de acciones políticas no violentas, públicas, colectivas y en conciencia, basadas en el rechazo y desafío abierto de las normas de una autoridad o las instituciones tradicionales cuando estas dejan de funcionar correctamente, dan pruebas de tiranía o incapacidad, y que se realizan con el objetivo de visibilizar injusticias y exigir un cambio necesario.

Lenguaje poético y autonomía como recurso de agencia política

En su búsqueda por elaborar una poética de la lírica, Culler (2017) propone entender el poema como un acontecimiento en sí mismo. Los poemas, señala, se encuentran más cercanos a nuestra realidad que la ficción narrativa, pues se leen como declaraciones que “[...] pretenden arrojar nueva luz sobre los valores, revelar aspectos del mundo y alabar lo que se debe tener en cuenta y recordarse, pero por sobre todo pretenden reflexiones en formas memorables, verdades que [deben] ser consideradas, asimiladas y repetidas [...]” (124). En este sentido,

agrega, la característica fundamental de la lírica se encuentra en su carácter “ritualista”, dado por las cualidades técnicas de su lenguaje reiterativo, que nos guían y permiten entrar en la dimensión de la voz poética para actualizar la experiencia misma del poema en un presente constante y activo, animado en cada lectura como si de un “acontecimiento” se tratara. De la misma forma que sucede con las plegarias y los cantos rituales concebidos por los pueblos indígenas latinoamericanos en su valor performativo; es decir, como acciones que producen efectos, invocación, sanación, movimiento de la naturaleza, identidad comunitaria, comunicación con otros seres, esto es, que transforman la realidad y los cuerpos (Araque 2022).

Cuando Terry Eagleton (2010) define las bases del lenguaje poético, aludiendo a sus vínculos con la imaginación y la ficción, se decide por su indiscutible carácter moral. Su planteamiento nos permite ir más allá de toda visión contemplativa de la poesía, es decir, de su imagen idealizada o romantizada, para así avanzar sobre su propiedad como propuesta política también incisiva y performativa. Eagleton señala que los poemas, a pesar de ser construcciones ficcionales, ancladas en imágenes creadas por la imaginación, se manifiestan, además, como discursos morales que indican siempre una idea del mundo, es decir, una posición política frente a él.

Desde una perspectiva kantiana, el concepto de autonomía se vincula con la capacidad de darse a sí mismo/a la ley por medio de la razón, lo que significa que, desde su origen, la autonomía es concebida como una noción política. Kant establece una analogía entre la ley moral y la legislación, lo que nos permite pensar la forma literaria como un acto de autolegislación; es decir, el poema regido por normas instituidas en su interior, sin dependencia de autoridades externas. Para explicar este origen, Camille Dasseleer (2020) señala que, “ajeno a toda búsqueda de utilidad, el observador de lo “sublime” kantiano conoce, a través del juicio estético autónomo, una gratificación enaltecida respecto a lo ordinario” (499), lo que conduce a destacar el componente ideológico (Esquivel 2008) e histórico (Bourdieu 1995) del concepto de autonomía del arte.

Volviendo a las ideas de Eagleton, la libertad poética no es absoluta, sino relacional, en tanto se practica respecto a códigos literarios y sociales, y su ejercicio, en ese sentido, puede reforzar y reproducir determinado *status quo* o tensionarlo, según la intención y los efectos de su circulación. En este sentido, la apuesta por la autonomía formal como un modo de distancia crítica no es excluyente de una mayor heteronomía. En esta línea, Jacques Rancière propone pensar la autonomía estética del arte como un modo específico de articulación de lo sensible; así, la autonomía del poema no será su retiro o aislamiento del mundo, sino su capacidad de redistribuir, por medio de su materialidad, las categorías de lo visible, lo decible y lo audible, todas ellas nociones políticas. Es posible profundizar en esta línea de

la mano de los estudios sobre modernismo, que señalan que la autonomía del poema equivale a una relación específica con sus condiciones materiales, lo que puede comprenderse en términos relacionales; es decir, la autonomía será la forma en que el poema construye una relación independiente ante el mundo y, particularmente, ante los contextos de crisis autoritaria. Será, entonces, en la dinámica relacional existente entre poema y lectores/as en que se ubique la politicidad de la poesía; o sea, en el encuentro y la posibilidad intersubjetiva que abre la experiencia estética, activada por el lenguaje específico de la obra.

Por otra parte, la noción de autonomía es central para la reflexión feminista sobre la escritura. A través de un análisis comparativo sobre el discurso poético de transgresión presente en la obra de Virginia Woolf, Clarice Lispector y Teolinda Gersão, Sandra Goulart (1994) establece que la subversión de la forma y la estructura se produce por medio de la ruptura con la linealidad y una escritura que busca imitar la fluidez de la experiencia femenina frente a la rigidez del sistema. Asimismo, establece que se trata de narrativas fragmentadas, que borran las fronteras entre prosa y poesía, atentas de tensionar el sistema de representación desde su propia estructura, lo que revela una desconfianza hacia la palabra, incapaz de dar cuenta de la experiencia compleja de las mujeres y los cuerpos marginalizados. Así, la escritura se expresa *a través de* la vulnerabilidad, muchas veces versando también sobre ella como tema. La autora establece que esta práctica revela una posición paradójica, denominada *locus del O(o)tro*, que lleva a la hablante o narradora a habitar de manera simultánea el dominio de la ley y lenguaje y el “no-lugar” de la marginalidad, el “otro” social.

Para Hélène de Cixous (2001), el acto de escritura de la mujer constituye un trenzado rítmico entre el habla y el texto, que pone en materia lo que su cuerpo pulsa. Señala la autora que el acto de transgresión en el caso de la escritura de las mujeres nace en la “conquista de la palabra oral”, que se expresa como un “desgarramiento”: “para la mujer, hablar en público – diría incluso que el mero hecho de abrir la boca – es una temeridad, una transgresión” (55). En este sentido, la escritura representa un acto radical de autonomía y desacato, porque da lugar a la ruptura con el silencio y la reapropiación de un espacio material y simbólico negado; desafía lo que denomina el “imperio de lo propio”, un sistema de pensamiento basado en la apropiación, la dominación jerárquica y la sumisión del otro. En la escritura, dice la autora, “ella hace, de repente, circular otra manera de conocer, de producir, de comunicar, en la que cada uno es siempre más de uno, en la que su poder de identificación desconcierta” (60).

En otro sentido, refiriéndonos a la autonomía del campo literario frente a presiones económicas o políticas, Bourdieu establece que, en el caso del arte, el criterio de valoración es interno, lo que deriva en consecuencias prácticas, tales como la posición de un/a poeta en su campo cultural, su capital simbólico, su

posicionamiento estético y otras dimensiones que son indisociables de las luchas de poder. Aplicando esta reflexión al contexto de producción de Berenguer, marcado por la censura y represión, la creación poética comprendida como un acto de autonomía cobra especial relevancia. Ahora bien, nos interesa recuperar el gesto de desacato y la defensa de la autonomía de la autora, desde la noción de Rancière (2005) acerca de lo político entendido como “la configuración de un —espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar esos objetos y de argumentar sobre ellos” (18).

Michel Foucault (1975), por medio del concepto de biopolítica, ha demostrado cómo el poder moderno ejerce control sobre la vida de las poblaciones, regulando sus cuerpos y procesos biológicos. En el contexto de una dictadura, este control se intensifica, transformándose en una necropolítica que, según Achille Mbembe (2011), determina quién puede vivir y quién debe morir, instrumentalizando la muerte como una forma de soberanía. La huelga de hambre de Bobby Sands trabajada por Berenguer, analiza este acto de autonomía individual como una inversión radical de esta lógica necropolítica, en la medida en que el sujeto oprimido, al tomar control de su propia muerte, reafirma una soberanía última frente al poder que busca aniquilarlo, convirtiendo el cuerpo en un campo de batalla político y ético.

En este diálogo, entre lenguaje poético, autonomía y posicionamientos, Didi-Huberman (2017), observante y crítico de la pulsión de muerte y cancelación que caracteriza a las sociedades actuales, propone habilitar el agenciamiento político de las producciones de arte, transmisoras de los sentidos del deseo. De la mano de Freud, señala el autor, los individuos siempre son portadores de un indestructible “impulso de libertad” (24), que se traduce en acciones de sublevación. Así, la exposición multimedial *Sublevaciones* (París 2016; Buenos Aires 2017) curada por el autor en colaboración con Rancière y Butler, alude a una serie producciones culturales y acciones políticas sobre las luchas populares – 250 obras, fotografías, proyecciones, afiches, documentos e instalaciones – que nos invitan a transitar por los distintos pasajes de una historia larga y sostenida de resistencia global. Estos levantamientos provienen de actos de anulación y opresión continuos, que determinan una experiencia de “no poder” incesante en las comunidades y de su permanente búsqueda por la autonomía. Se trata de un ánimo de rebelión vinculado con nuestras memorias silenciadas, “acelerado por la fuerza de los deseos” como “un reclamo por justicia” y un anhelo de libertad, que se expresa en la diversidad de formas y figuras plenas de movimiento; desplegadas en términos gráficos y verbales mediante la representación de tormentas, olas desatadas, paños y banderas al viento, fuegos de artificio, platos que vuelan y se estrellan, trazando así las “fuerzas psíquicas de

desencadenamiento y reapertura de lo posible” (29). Lo que significa que los discursos sí tienen efectos y generan cambios, cambios en la opinión, cambios en la percepción, cambios en los afectos y, sobre todo, cambios en la acción. En esta línea, desde la teoría de los afectos, autoras como Sara Ahmed (2015) han explorado cómo las emociones operan como fuerzas culturales y políticas que circulan, construyen y desestabilizan colectividades. En la poesía de Berenguer, el dolor y el hambre se transforman en afectos compartidos que forjan lazos de solidaridad y resistencia internacionalista. La movilización de estos afectos a través del lenguaje poético permite al poema performar una intervención en la realidad, a través de la producción de una identificación colectiva que es crucial para la acción política y la reconstrucción del tejido social fragmentado por la violencia.

A partir de esas rutas pretendemos mirar la poesía de mujeres en Chile, a través de las imágenes y las estrategias del lenguaje poético vinculadas con el acto y la representación del desacato y la autonomía, como propuestas de resistencia política y estética, atendiendo a su calidad de generadores discursivos y a su performatividad como acciones de denuncia. Podemos interpretar en este marco la noción de autonomía como agencia frente a la extrema opresión, en el sentido en que desarrollan este concepto autoras como Judith Butler (2002) y Saba Mahmood (2005), al señalar que la agencia no implica una libertad irrestricta, sino la capacidad de actuar y resistir dentro y contra las estructuras de poder existentes. En el caso de Bobby Sands y la sociedad chilena bajo dictadura, la agencia se manifiesta en la capacidad de tomar decisiones y realizar acciones significativas, incluso cuando las opciones son limitadas y las consecuencias extremas. Esta perspectiva nos permite comprender que la resistencia no siempre se expresa como una autonomía plena, sino como un acto de agencia desde la vulnerabilidad (Martínez, 2019); una negociación constante con las condiciones de sujeción, en que cada gesto puede ser un acto de afirmación de la propia existencia y voluntad política. Esto nos parece clave porque no hay opresión sin desobediencia ni tampoco libertad, y porque hemos tenido que llevar por largo tiempo a cuestas la rebeldía, pero, sobre todo, como lo pensó Didi-Huberman, porque sigue siendo necesario, tal vez hoy más que nunca, “reinventar nuestras esperanzas políticas” (*Infobae*, 20, junio, 2017).

“Libre mar de mi celda”. Figuraciones del desacato y la autonomía en BS

Un deseo común de ser libres, escapar, huir, fugarse
de todo encierro, de toda prisión.

Carmen Berenguer²

Carmen Berenguer (Santiago, 1942-2024) poeta, cronista y artista visual, es una de las figuras más destacadas e influyentes del campo cultural y literario chileno desde los años ochenta a la actualidad. Su proyecto artístico está integrado por una mezcla compleja y diversa de prácticas estéticas elaboradas a través de múltiples entradas que van desde la escritura, el videoarte, la performance y el tallerismo hasta el trabajo editorial, ejercicios que son abordados desde un enfoque artivista de fuerte carga creativa, política y social. Entre los años 1969 al 1973, Berenguer vivió el contexto de la creciente agitación cultural en Iowa, Estados Unidos, marcada por profundas transformaciones sociales, artísticas y las intensas movilizaciones por los derechos humanos. En octubre, regresa a Chile a meses de la interrupción golpista de la democracia y de lo que sería el inicio de una larga y violenta dictadura civil y militar; desde entonces, su presencia imponente, “abundancia, negritud, mestizaje e indigenismo” (Sutherland 2023, 391) nos siguen imantando, a pesar de su reciente partida en el año 2024.

Bobby Sands desfallece en el muro fue el texto con el que Berenguer abrió su trayecto por la escritura poética; “la belleza, densidad y atrevimiento de este poemario, marcará de aquí en adelante la creación de la autora”, dice Luongo (2018, 107). Publicado como obra prima en el año 1983, el texto fue pensado, en las mismas palabras de la poeta, a modo de “pasquín como fanzine”, con el ánimo de “llenarlo de materialidad chilena”³. Berenguer venía del estimulante contexto contracultural estadounidense en la transición de los años sesenta a los setenta y a su regreso se encuentra con un país sitiado, un Chile que “entero fue un centro/ de detención y tortura” (Brodsky 2023, 213). El texto se escribe a diez años después de su retorno en 1973, y del desarrollo de un régimen autoritario, ilegítimo y terrorista que desarticuló la organización social, privatizó y mercantilizó las empresas, servicios básicos y públicos, el sector productivo y el territorio natural (de Vylder 1985; Moulian 1997; Salazar y Pinto 1999).

Al año 1983 el país había sufrido dos crisis económicas importantes devenidas de la instalación del sistema neoliberal; la primera, del año 1973 a 1976, de enormes costos sociales: alza del desempleo, remuneraciones más bajas que los

² Daniela Sáez. *Algunas preguntas a Carmen Berenguer*. Entrevista a Carmen Berenguer con motivo del lanzamiento de la edición de *Bobby Sands desfallece en el muro*, publicada por la Editorial Quimantú en 2018. En <https://www.quimantu.cl/noticia/algunas-preguntas-a-carmen-berenguer/>

³ Carmen Berenguer *rupturas culturales en Dictadura*. Entrevista con Álvaro Bisama. En https://centroparalashumanidades.udp.cl/videos_y_palabras/carmen-berenguer/

años 60, reducción de servicios básicos, desigualdad en la distribución de los ingresos y la riqueza; y una segunda crisis más grave aún, del año 1981 a 1983, en que la cesantía superó el 30% y los salarios disminuyeron en más de un 8%. En medio de la crisis, la censura y la quema de libros, Berenguer da vida a uno de sus textos más emblemáticos; un texto poético autopublicado, que nace de la urgencia del momento y que se escribe con las estrategias de la resistencia; que habla de la violencia de Estado ejercida sobre los cuerpos empobrecidos y rebeldes en busca de autonomía y sobre el hambre y sus efectos devastadores: “ES EL HAMBRE DE LAS CALLES” (*Vigésimo primer día, noche*⁴), hambre que todo el pueblo chileno recuerda todavía hoy:

La gente se junta alrededor de las ollas comunes para alimentarse, los negocios de los barrios venden pan añejo para ayudar a las familias en su economía, y gran cantidad de la población se viste con ropas ya usadas por estadounidenses y vendidas en el comercio. Y desde abajo nace el grito y la protesta (Torres 2018, 5).

La situación de extremo abandono y miseria impuesta por la dictadura fue resistida por la población mediante una serie de acciones políticas de intervención y solidaridad que tenían como objetivo la subsistencia. Entre ellas, la autogestión de numerosas ollas comunes, lideradas por las pobladoras de los sectores más afectados; la disposición de los comedores populares, apoyados por la Vicaría de la Solidaridad (Hiner 2011; Miranda 2023); y los asaltos a camiones de alimentos, luego repartidos entre las poblaciones por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR, 1983 - 1988)⁵. El año 1983 marca también la re/organización de numerosos colectivos de mujeres y agrupaciones feministas, las primeras Jornadas de Protesta Nacional, los cacerolazos y las “Marchas del Hambre” que exigen “pan, trabajo, justicia y libertad” (de Vyllder 1985; Alfaro et al. 2019; Carrillo 2020). En ese contexto el poema de Berenguer se transforma en una más de esas acciones de resistencia política y desafío frente al poder.

Diversas autoras y autores se han acercado a *BS* entregándonos valiosas claves de lectura. Entre ellas se destaca la referencia directa de la obra a la huelga de hambre liderada por Robert Gerard Sands, prisionero político irlandés miembro del IRA (Ejército Republicano Irlandés), quien muere a los veintisiete años en la cárcel de Maze, Irlanda del Norte, el 5 de mayo de 1981⁶. Los estudios

⁴ El texto original no tiene número de páginas, por lo que se usará el título de cada poema para identificar la cita de los versos.

⁵ Pablo Salas. *Repartición de pollos por el FPMR La Victoria*, Santiago de Chile, 1986. En <https://www.arcoiris.tv/scheda/it/20177/>

⁶ La autora hace explícita esta referencia tanto en la dedicatoria, con letra manuscrita: “Al pueblo de Eire” (3), como en la contraportada del texto: “Bobby Sands es poeta y miembro del Ejército Republicano Irlandés. Por el solo hecho de luchar por la liberación de su pueblo, es encarcelado en

también aluden al carácter poético-político de la obra en cuanto discurso de la resistencia de un cuerpo oprimido y privado de libertad, la inscripción de la complejidad de la experiencia física que convoca el relato lírico, su visualidad graffitera, la fragmentariedad de sus versos y su despliegue truncado, así como su construcción en intertexto y cita directa del diario del prisionero y poeta irlandés (Fernández-Melleda 2026, 2020; Olea 2023; Massiello 2023; Bianchi 2023; Prado 2022; Luongo 2018; Salomón 2016).

Como bien han señalado los estudios, el texto poético de Berenguer adopta el formato textual del diario de los últimos días del militante (*Diario de cárcel*, 1981), referenciado mediante la enunciación principal en primera persona, el lapso de tiempo en el que se escribió aquel texto (dos meses) y la entrada de fechas que son iniciadas el día 11 (*Undécimo día*), tanto en alusión al 11 de septiembre, día del golpe de Estado en Chile (Fernández 2020; Prado 2022), así como en respuesta a la petición que el mismo autor realizara el día 10 en su propio escrito: “Alguien debería escribir un poema sobre las tribulaciones de un huelguista de hambre. Me gustaría hacerlo, pero ¿cómo podría terminarlo?” (Sands 1981). Tal como señalan Fernández-Melleda (2026), Prado (2022) y Salomón (2016), este y otro trozo del diario son usados por el texto de Berenguer, en el inicio y el cierre de la obra, para enmarcar el discurso poético, estableciendo así el cruce de los enunciantes y los contextos políticos; lo que amplifica e intensifica el espejeo de sus voces – Sands y Berenguer –, las situaciones de opresión que enfrentan – ocupación y dictadura –, y las acciones de resistencia que ambos movilizan – huelga y escritura –. En este sentido, y desde un enfoque de género, la voz de BS es una voz que quiebra la diferencia de los géneros, es decir, que puede ser leída como una voz poética intersexual y múltiple, ya que en el texto no solo habla la voz de Sands, sino también la de la misma Berenguer y, de esa forma, lo hacen las voces de las comunidades violentadas a las que ambos pertenecen.

El tema del texto es el acto de huelga y los motivos centrales son el hambre y la muerte, entendidas como prácticas de la violencia sobre los cuerpos vulnerables: oprimidos, colonizados, políticos y empobrecidos. Ahora bien, en términos discursivos, el texto se articula sobre el oxímoron vida/muerte, para tomar posición desde el lugar de la vida en la decisión de ponerle fin, en específico, proponer la posibilidad de autonomía y resistencia política frente a los contextos del autoritarismo. Esa paradoja es enriquecida por un conjunto de motivos reforzadores, ligados a la naturaleza como símbolos del movimiento y la renovación de la existencia (yo/ alondras, primavera, jardines, pájaros, alas, entre otros), todos ellos siempre funcionando en oposición a los motivos de la muerte

Maze y condenado a cadena perpetua. Inicia entonces una huelga de hambre por los maltratos y torturas intolerables para la dignidad humana. Esa es mi razón para escribir sobre las tribulaciones del hambre, el hombre como símbolo idealista es universal”.

(ellos/ cuervos, alas dobladas, orina, gusano, pólvora, entre otros). Son motivos que, en su conjunto, figuran el campo político en conflicto y expresan la tensión de máxima injusticia que padece el ser humano que sostiene una lenta y dolorosa agonía como única posibilidad de afirmación del dominio de sí, no sólo en términos individuales, sino también colectivos: “Belfast muere y vive” (*Día 16*). Es la misma poeta quien señala, en la contraportada de la edición original de su libro, que el objetivo de su escritura es el derecho a la defensa frente a los procesos de sujeción y la amenaza a la integridad: “A través de Bobby Sands hago un homenaje a todos aquellos que luchan por liberar al hombre de la explotación, la miseria, el hambre y la tortura”. En esta dirección, *BS* se construye sobre una serie de estrategias que giran en torno a los sentidos de la autonomía y el desacato, los que son expresados tanto en las formas como en los contenidos del lenguaje poético, que representan e impulsan en términos discursivos las posibilidades de la resistencia frente a las condiciones de dominación. Refiriéndose a los significados de la insurrección presentes en el motivo del hambre, Olea (2023) señala:

En el estado que provoca la lucidez del hambre, el cuerpo elabora su pregunta en la rebeldía que lo nutre, es en ese estado del cuerpo donde se despliega la metáfora revolucionaria de la entrega consciente al deceso. La escritura se constituye en la poética del anuncio y cita de la muerte política, del testimonio de un cuerpo rebelde bajo “el absoluto rigor del hambre”. El poema enuncia la fusión de cuerpo, historia y deseo político (458).

En cuanto a las formas en las que el lenguaje poético manifiesta su rebeldía se encuentra la elección del mismo tipo textual usado por Sands. Al privilegiar la voz del *Yo*, el diario personal se instala como dispositivo de construcción de identidad, que permite la escritura en total libertad de las reflexiones sobre la propia existencia. Además, al ser concebido como un discurso póstumo – pues su lectura pública solo se permite cuando la o el artífice ya no está con vida – se trata de un modo textual que supera el olvido y permite la memoria de ese *Yo* que enuncia sin mandatos; dice Blanchot (1992): “Se escribe para salvar la escritura, para rescatar su vida mediante la escritura” (201). En estos sentidos, el diario – “texto de vida” por excelencia – se despliega como una manifestación insubordinada, que sostiene la autonomía de la propia existencia incluso más allá de la muerte, porque su enunciante retorna con cada nueva lectura.

En términos de su estructura, el diario de vida puede ser interpretado también como signifiante de la tensión que se establece entre emancipación y sometimiento, en tanto un soporte de múltiples tipos textuales, pero que deben ceñirse a las reglas del tiempo:

El diario íntimo, que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades, ya que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y el desorden que se quiera está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario (Blanchot 1992, 98).

Se trata, por tanto, de una clase de texto que supera las convenciones uniformes de los modelos tradicionales, pero cuyo desborde se ve limitado por un marco temporal, lo que devela la configuración múltiple y constreñida de su base. Esta pugna de características queda inscrita en la escritura de *BS*, aunque, en este caso, el orden cronológico se presenta de manera discontinua, dejando en el aire intervalos desiguales de días sin escritura – figurantes de un sentido abismal, el hueco del alimento y el sentimiento de abandono –, nombrando el tiempo de distintas formas y en variadas posiciones – con letra, con número, por semana; arriba, abajo, al medio de la página, entre otras –, lo que genera un efecto de silencios prolongados, desorden y confusión. Así mismo ocurre con la disposición de los versos, pues todas y cada una de las páginas de *BS* transgrede la ubicación o la orientación tradicional de las líneas mediante el despliegue de fragmentos dispuestos en múltiples posiciones y direcciones. En términos formales, el poema interviene el formato tradicional del diario personal para desplegarse como una especie de diario poético, definido por el desorden visual y la irregularidad de su composición gráfica, lleno de vacíos en la brevedad de sus versos; todo ello como representación de un espacio delirante en el que la intermitencia de una vida pierde su pulso, pero que, a la vez, se despliega en un completo gesto de dislocación, exceso y rebeldía, que intensifica el acto del desacato y la resistencia de Sands.

En resumen, la duplicación del tipo textual del escrito testimonial por parte de Berenguer para la producción poética de *BS*, tanto por las cualidades retóricas y estructurales de su configuración, así como por las alteraciones que el lenguaje literario introduce en su forma tradicional, aluden al carácter autónomo de la obra de arte; pues, mediante la congregación de las rupturas y disonancias formales que permite el acto creativo, el poema declara su fuerza crítica y distanciada, expresando su repudio y la trascendencia de todo discurso y contexto autoritario (Adorno 2004). De ahí la importancia de la “escritura sobre la escritura” en el texto de Berenguer. El poema recoge el diario de Sands, lo cita, lo interviene y lo reescribe, haciendo de esa escritura documental, un cuerpo textual que vuelve a comparecer. La escritura se recoge como cuerpo porque conserva las huellas de una existencia amenazada y porque permite que esa existencia continúe produciendo efectos más allá de su desaparición física. En este sentido, el diario

opera como prueba de vida: testimonio material de que hubo un cuerpo que pensó, decidió, amó, sufrió y escribió bajo condiciones extremas.

Respecto de los contenidos del texto poético, podemos observar que el acto de autonomía es representado mediante la elaboración de tres vías, que hemos nombrado como: la autonomía del cuerpo, la autonomía del pensamiento y la autonomía del espacio. En estos sentidos, los motivos más potentes del texto de Berenguer se encuentran en la representación del cuerpo en vínculo con los efectos del hambre y como espacio de resistencia; la inscripción de las relaciones como expresiones del amor y la interdependencia de la comunidad; y la definición del lugar habitado, en términos de la defensa del territorio y la identidad.

El motivo del cuerpo es expuesto en vínculo al sufrimiento físico y psicológico que provoca el proceso de inanición, representado mediante imágenes sinestésicas, repeticiones e hipérbatos. Estas figuras literarias, centradas en la traza de los aromas, los sabores y las texturas, nos sumergen sensorialmente, una y otra vez, en la experiencia de intenso dolor y desesperación que provoca la falta sostenida del alimento: la lengua está seca, la lengua es de sal, el ojo es una cuenca vacía, los labios y la risa duelen, las paredes del estómago están abiertas. El vacío, el hueco, es nombrado directamente en términos verbales y visuales, mediante la reunión de los diversos espacios en blanco, la brevedad de los versos y el salto de las fechas por los días sin escritura. El hambre adquiere vida a través de personificaciones que lo transforman en un ser monstruoso y demoledor que “golpea las entrañas”, que “abre sus fauces”, la náusea “tiene los labios pintados” y “vomita la muerte”.

Nelly Richard (2007) indica que el cuerpo ocupa un lugar central como soporte político en las prácticas artísticas después de 1973 y hasta la década de 1980 en Chile. Refiriéndose, específicamente, a las intervenciones de Mario Leppe, Raúl Zurita y Diamela Eltit, Richard observa que el cuerpo se extiende como el “escenario físico” donde se cruza lo personal y lo colectivo, lugar depositario de los discursos hegemónicos y los mandatos de disciplinamiento social. Por este motivo, el cuerpo se convierte también en un espacio privilegiado para los ejercicios del “desmontaje de la ideología” dominante. En esta línea, propone que las representaciones del dolor que estas performances escenifican, y que podemos extender hasta su representación en *BS*, permiten una identificación colectiva, al exponer el sacrificio físico “como si al analogizarse las marcas del deterioro autoinfligido en el cuerpo del artista con las marcas de padecimiento inscritas en el cuerpo nacional, el dolor y su sujeto se colectivizaran en una misma cicatriz” (142). En esa vía, las performances referidas, agrega Richard, se emparentan con “la tradición primitiva de los sacrificios comunitarios que ritualizan la violencia como una manera de exorcizarla” (142). De la misma manera que, podríamos añadir, sucede con los cantos ancestrales como antecedentes de la enunciación

poética, que facilitan la elaboración del dolor y la sanación del cuerpo social y que, en el caso de *BS*, permiten esa apertura mediante la representación poética del cuerpo individual/social, lo que intensifica la experiencia de recepción; sentidos que son colectivizados, además, en el intertexto que el poema sostiene con el himno nacional chileno:

Puro mar es tu aroma
 en mi cuarto
 Son tus fauces diente
 Es tu espuma la roca
 que tapiza tu cielo feraz (*Día 31*)

El cuerpo es puesto en escena de muerte en *BS*, lo que permite decir lo indecible, verbalizar la violencia de Estado, la persecución, la miseria a la que han sido sometidos las y los sujetos, el castigo que va del cuerpo social al pensamiento colectivo y su defensa como espacio de resistencia. La representación de la agonía corporal y la acción sacrificial, exponen el desacato del cuerpo sometido, que ha dejado de ser funcional al sistema de sujeción económico y político para levantar su decisión consciente de huelga como práctica del dominio de sí. Entonces, el cuerpo ya no es solo el lugar donde se ejerce el poder, sino que también es un espacio individual y colectivo de resistencia.

En este marco, la muerte adquiere un espesor político decisivo. Si la necropolítica, en los términos de Mbembe, designa el poder de decidir sobre la vida y la muerte de ciertos cuerpos, la huelga de hambre inscrita por Berenguer invierte parcialmente esa lógica al presentar la muerte como una decisión límite de soberanía subjetiva y política. No se trata de estetizar el sacrificio ni de celebrar la destrucción del cuerpo -queremos ser muy enfáticas en esto- sino de comprender que, frente a un régimen que administra la vida como abandono, tortura, hambre o encarcelamiento, la decisión de morir puede constituirse en un acto extremo de reapropiación del propio cuerpo y de ejercicio de autonomía. En *BS*, esa decisión es relevada como gesto político y poético porque expone la violencia del poder y, al mismo tiempo, sustrae al sujeto de la pura condición de víctima. La muerte, entonces, no clausura el sentido de la acción, sino que abre una escena de interpelación y obliga a leer el cuerpo que desfallece como cuerpo que acusa, resiste y demanda una comunidad capaz de responder.

La segunda forma en que se expresa la autonomía se vincula con la huelga de hambre como expresión materializada del pensamiento autónomo, en tanto acción política de resistencia, surgida de una decisión racional y voluntaria, que manifiesta una postura crítica frente a las condiciones insostenibles para la vida. Se trata de “un acto autónomo y soberano, mediante la cual el huelguista toma control de su propia existencia al determinar su forma de morir si la vida no deja

de ser invivible" (Urzúa 2021, 74): "Como único modo de cambiar/ la pólvora por jardines de paz" (*Día 44*).

En el texto poético el pensamiento manifiesta su autonomía mediante el discurso que el lenguaje verbal y visual permiten transmitir, la lengua "Habla porque es lo único/digna lengua" (*Undécimo día*). La palabra, articuladora del pensamiento, permite la transmisión del mensaje poético y político, transformando la figura del muro, como símbolo de encierro, obstáculo y prisión, en el muro como lienzo público, símbolo de libertad de expresión, resistencia y creación; espacio que reúne lo político y lo artístico, en tanto soporte y vehículo de las hablas colectivas violentadas. Se trata de un recurso literario que contiene todas las expresiones artísticas, verbales y gráficas disidentes – en particular, el muralismo, el graffiti y el rayado político – que disputaron el espacio público y la reapropiación de la palabra frente al estado de sitio y la censura dictatorial (Sandoval 2001).

El pensamiento también manifiesta su autonomía mediante la evocación de las relaciones afectivas sostenidas en la expresión del amor y el compromiso del vínculo. Frente a la pulsión de muerte, castigo y silencio impuesto, el amor se revela como una fuerza movilizadora y evocadora de la vida. Mientras la vitalidad del enunciante se va diluyendo, el discurso poético se articula a través de una serie de sentencias y afirmaciones, que, como construcciones discursivas de carácter positivo, sostienen un diálogo directo con la vida, desde donde se establece su valoración y se declara la entrega como "una acción de amor" (*Día 44*), ("quiero a mi cuerpo", *Día 43*, anochece; "Vida no me deseches donde la pala vertical/ lucha contra la muerte" (*Séptima semana*)). En esa fuga del pensamiento, dos imágenes adquieren un lugar relevante: Irlanda y la pareja, ambas inscritas como figuras amadas y en antítesis a la representación de la muerte:

Yo no lo quise amada Irlanda
Ellos los cuervos
entran en los jardines y lo destruyen todo
Quiero a mi amada
como quiero a mi cuerpo
como no quiero al gusano
que ocupará luego este ojo (*Día 34, anochece*)

Estas dos figuras establecen las bases del discurso político-poético que justifica y defiende el levantamiento de la huelga de hambre como una práctica no violenta, que más allá de ser un ejercicio pasivo, es entendido como una práctica de resistencia agresiva y social, surgida del campo de fuerza de la violencia y que es necesaria para su transformación (Butler 2021). Esta ética de la no violencia se funda en una crítica al individualismo y una comprensión de la interdependencia

social, que establece la relacionalidad de las y los sujetos, en tanto entiende la vida alojada en el vínculo comunitario a partir de y en función de las otras y otros seres vivientes, sintientes. Dice Butler:

El argumento contra la violencia, entonces, no solo implica una crítica del individualismo sino una elaboración de esos lazos sociales o relaciones que requieren de la no violencia. La no violencia como una cuestión de moral individual abre paso así a una filosofía social de vínculos vivos y persistentes (18).

Para Butler, la interdependencia social y global es la característica esencial de la vida que la violencia puede aniquilar, pero que las prácticas de resistencias pueden enfrentar y transformar; allí, el cuerpo puede instalarse como espacio fundamental de ese cambio, de la misma forma que “el discurso, las prácticas colectivas, las infraestructuras y las instituciones” (14). Así, cuerpo, palabra y sujeto, vinculados recíprocamente, son los componentes del discurso poético-político que legitiman las prácticas de resistencia en tanto acciones comprometidas con otro orden posible del mundo; uno “que honra una interdependencia global que encarna ideales de libertad e igualdad económicas, sociales y políticas” (Butler, 22).

La tercera forma en que se manifiesta la autonomía se relaciona con el espacio y el libre curso que adquiere la imaginación desde el confinamiento. Esa libertad se despliega en la recreación del paisaje natural, ligada a la función y las particularidades que provee la imaginación poética. Para Bachelard (2010) el despliegue de la imagen poética posee tal fuerza que se presenta en términos de un resplandor significativo inextinguible, debido a lo cual se adentra profundamente en nuestra psiquis, provocando efectos emocionales de alto impacto. Así, se reactivan arquetipos dormidos en nuestro inconsciente: “En su novedad, en su actividad la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio” (7).

En *BS* se trata de una imaginación por medio de la cual el paisaje natural adquiere vida y movimiento para ser resignificado en términos de resistencia y libertad. En el poema hay una representación negativa del espacio urbano vinculado a la prisión, metáfora común, por lo demás, de la experiencia femenina del mundo; allí, la ciudad está amurallada, el hambre se pasea por las calles, el block H orina muerte, los jardines, como parte de la construcción urbana, son amenazados por los cuervos. Por su parte, el espacio natural adquiere relieve mediante una serie de figuras sinestésicas que le dan movimiento y que apelan a su sentido de emancipación, en relación directa con el pensamiento del enunciante y su deseo de vida: los campos están sembrados, rebosantes de vida y pueden ser vistos en lo más alto de los cerros; el mar es aroma y espuma, las olas llegan hasta el interior de la celda, las algas lo mecen con la suavidad de quien se deja dormir entre ellas, el cielo es feraz en su transparencia e infinitud:

Débil veo el campo
sembrado
El maíz en la copa de los cerros (*Día 26*)
Débil llega el mar
hasta mi cuarto
meciéndome
entre sus algas dedos (*Día 28*)

A pesar de su debilidad, el poder de la visualización inmersiva permite al enunciante una vía de fuga y trascendencia a partir de la transmutación del espacio, en tanto los paisajes naturales rebasan los muros para entrar en el espacio de la reclusión, otorgándole amplitud y movimiento. En esta expansión del espacio, la prisión individual se transforma en la metonimia de la nación violentada, de modo que, la “casa” como imagen tradicional de la nación ha sido aquí sustituida por la de la “prisión”; y su transformación, la caída de la ciudad “enmurallada” (*Día 16*), simboliza al territorio colectivo autónomo, representado por el despliegue del espacio natural vivo y en libre curso. La voz hambrienta, el cuerpo desfalleciente, el muro y el diario dejan de ocupar el lugar residual del encierro o del testimonio privado para convertirse en formas públicas de aparición, disputa y resistencia. Las imágenes finales del texto indican el triunfo de ese discurso poético y político, mediante el alzamiento de la bandera, símbolo de la lucha de los pueblos oprimidos, dejada en la cima como señal de libertad, soberanía y conquista territorial:

He plantado ya la bandera
De Irlanda en los acantilados
Libre mar de mi celda (*Último día*)

Conclusiones

Bobby Sands desfallece en el muro (1983) de Carmen Berenguer se presenta como una obra política y poética que se compone, representa y hace circular diversas formas de discursos desafiantes, sostenidos en las figuraciones de la autonomía y el desacato, autorizadas por la autonomía del lenguaje poético. El poema se presenta como un lenguaje autolegitimante, capaz de instituir sus propias condiciones de sentido y de constituir un Yo que habla desde la precariedad extrema, pero que no queda reducido a ella. En este sentido BS se posiciona como un discurso antiautoritario de valor performático y universal, en defensa de la resistencia política frente a cualquier práctica de poder.

A partir de lo anterior, es posible afirmar que la politicidad de *BS* no reside únicamente en su referencia temática a la huelga de hambre, a la prisión o a los contextos dictatoriales y coloniales que cruzan la obra, sino también en la forma en que el poema construye su relación con el mundo. En este sentido, la lectura política del texto no puede reducirse al reconocimiento de su contexto de producción, circulación o denuncia, aunque estos elementos sean fundamentales, sino que debe considerar el modo en que el lenguaje poético produce una escena propia de inteligibilidad. En esa dirección, la obra de Berenguer permite pensar, con Rancière, que la potencia política del arte se encuentra en su capacidad para redistribuir las categorías de lo visible, lo audible y lo decible, es decir, en su intervención sobre el reparto de lo sensible.

Estos discursos que cuestionan las prácticas autoritarias son representados en *BS* a través de distintas estrategias, formas y contenidos, del lenguaje poético. En términos generales, el texto se articula sobre el oxímoron vida/muerte, posicionándose, en el primer término, confirmado por una red de motivos ligados con la naturaleza como símbolo de movimiento y renovación de la existencia. En cuanto a las estrategias de forma y contenido estas se organizan a partir de las figuraciones del desacato y la autonomía, las que transmiten en términos discursivos las posibilidades de resistencia frente a las condiciones de dominación. En cuanto a las formas en las que el texto expresa su rebeldía destaca la elección del diario de vida, tanto por las cualidades retóricas como por las características estructurales de su configuración textual y testimonial (privilegio de la voz y figura del *Yo*, observación de la vida, inscripción del libre pensamiento, consentimiento de la memoria, tensión entre emancipación y sometimiento). Componentes que son intervenidos mediante las formas del desorden, la ruptura y la disonancia facilitados por el lenguaje poético (diversas posiciones o direcciones de los versos, vacíos, brevedad, entre otros), lo que intensifica la representación del acto de desacato.

Respecto de los contenidos, el acto de autonomía es representado en la elaboración de tres vías: la autonomía del cuerpo, del pensamiento y del espacio. La primera forma refiere al cuerpo representado como espacio de sacrificio y resistencia, sentidos acentuados mediante el uso de figuras sinestésicas, hipérbatos y repeticiones que exponen la agonía del cuerpo y aumentan el sentido de autodeterminación y desacato. La segunda forma en que se expresa la autonomía corresponde a la del pensamiento autónomo, el que se materializa mediante la decisión racional, voluntaria y crítica de la huelga como acción política no violenta y difusión de la palabra expuesta como discurso público, que visibiliza las condiciones insostenibles de vida; la autonomía del pensamiento también se manifiesta a través la evocación de las relaciones afectivas sostenidas en la expresión del amor, figuradas en sentencias y afirmaciones de carácter positivo,

que defienden la vida y declaran un discurso político en torno a la valoración de la interdependencia social y global. Por último, la autonomía del espacio se relaciona con la imaginación poética, que recrea el paisaje natural como parte de un ecosistema libre y vivo, que amplía los límites del espacio de la reclusión y permite la representación de un territorio colectivo y soberano de sí mismo.

Desde esta perspectiva, la autonomía del arte no implica separación respecto de la historia, sino una forma específica de intervención en ella. La autonomía poética de BS se reconoce en su capacidad para desplazar las jerarquías de percepción impuestas por el poder; o sea, aquello que debía permanecer encerrado, silenciado o reducido a desecho corporal aparece como lenguaje; aquello que el orden autoritario pretende convertir en derrota aparece como gesto soberano y de agencia; aquello que parece pertenecer al ámbito íntimo del diario se transforma en una escena colectiva de lectura. Así, el poema reorganiza las condiciones bajo las cuales esa violencia puede ser sentida, vista, oída y pensada. Su dimensión política se sostiene, entonces, en la fuerza relacional del lenguaje poético: la escritura vincula el cuerpo individual de Sands con otros cuerpos sometidos, la prisión irlandesa con la dictadura chilena, la experiencia singular del hambre con una comunidad histórica y global de resistencias.

Finalmente, el gesto de Berenguer consiste en separar el acto individual de su aparente clausura biográfica para reinscribirlo como acto de resistencia colectiva. Al escribirse y al leerse, la experiencia de Sands deja de pertenecer solo al sujeto que la ejecuta y se abre a una comunidad de recepción que la actualiza en cada lectura. El diario de vida, entendido inicialmente como registro íntimo y prueba singular de existencia, deviene en el poema una forma de testimonio ampliado, pues, ya no habla únicamente por un cuerpo, sino por los cuerpos vulnerados por la explotación, la miseria, la censura, la prisión y la tortura. De esta forma, Berenguer universaliza el gesto sin borrar su inscripción histórica concreta; convierte la agonía de Sands en una figura de resistencia que atraviesa territorios, géneros y temporalidades. En esa operación, *Bobby Sands desfallece contra el muro* confirma que el poema representa una lucha al mismo tiempo que participa de ella, al hacer de la escritura un lugar en el que el cuerpo vuelve a afirmarse, la muerte se transforma en demanda de vida y la palabra poética redistribuye las formas posibles de lo común.

Bibliografía

Adorno, Theodore. 2004. *La teoría estética*. Madrid: Akal.

- Ahmed, Sara. 2015. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Alfaro, Karen, Gina Inostroza y Hillary Hiner. 2021. "El poder de desafiar el poder. Movimiento de mujeres y feministas en la revolución y contra la dictadura (1950–1990)". En *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850–2020*, coordinado por Ana Gálvez Comandini, Hillary Hiner, María Stella Toro Céspedes, Ana López Dietz, Karelía Cerda, Karen Alfaro Monsalve, Panchiba F. Barrientos y Gina Inostroza Retamal, 57-90. Santiago: LOM.
- Araque Contreras, Yeimy. 2022. "Cantos de Jaguar: Etnografía de la comunicación sonora interespecífica waorani". Tesis de Maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO Ecuador).
- Benjamin, Walter. 2009. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Berenguer, Carmen. 1983. *Bobby Sands desfallece en el muro*. Santiago: Carmen Berenguer.
- Bianchi, Soledad. 2023. "La escritura de Carmen Berenguer: compromiso con la poesía, compromiso con la realidad". *Nomadías* 32: 487-491.
- Blanchot, Maurice. 1992. *El libro que vendrá*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brodsky, Camilo. 2023. "Sin título". En *En torno a lo innombrable. Poesía, deriva y memoria*, coordinado por Mariela Malhue, 189-214. Santiago: Pez Espiral.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- — —. 2021. *La fuerza de la no violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Carrillo Muñoz, Gabriel. 2020. "1983: El rol de las "marchas del hambre" y las Jornadas de protesta contra la crisis económica y la Dictadura". <https://www.laizquierdadiario.cl/1983-El-rol-de-las-marchas-del-hambre-y-las-Jornadas-de-Protesta-contr-la-tesis-economica-y-la>
- Cixous, Hélène. 2001. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Culler, Jonathan. 2017. "Theory of the Lyric". *Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning Scandinavian Poetry* 2 (2): 119-133. <https://doi.org/10.18261/issn.2464-4137-2017-02-02>
- Dasseleer, Camille. 2020. "La hibridez como heteronomía de la poesía contemporánea: El caso de la obra de Cecilia Vicuña". *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 4: 495-515.
- Derrida, Jacques. 2009. *Carneros. El diálogo interrumpido: entre dos infinitos, el poema*. Buenos Aires: Amorrortu.

- De Vylder, Stephan. 1985. "Chile 1973–1984. Auge, consolidación y crisis del modelo neoliberal". *Ibero-Americana, Nordic Journal of Latin American Studies* 15 (1-2): 5-49.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. *Sublevaciones*. Buenos Aires: UNTREF.
- — —. 2020. *Desear desobedecer. Lo que nos levanta 1*. Madrid: Abada.
- Eagleton, Terry. 1998. *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: FCE.
- — —. 2010. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- Esquivel, Patricia. 2008. *L'autonomie de l'art en question*. Paris: L'Harmattan.
- Fernández-Melleda, Bárbara. 2020. "Bobby Sands' Hunger Strike in Chilean Poetry". *Irish Review* 55: 49-66.
- — —. 2026. *Chilean Women's Poetry under Neoliberalism, 1980–2020*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Foucault, Michel. 1975. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Goulart, Sandra. 1994. *Writing from the Place of the (O)ther: The Poetic Discourse of Transgression in the Works of Virginia Woolf, Clarice Lispector and Teolinda Gersão*. Tesis doctoral. University of North Carolina, Chapel Hill.
- Hiner, Hillary. 2011. "De la olla común a la acción colectiva, las mujeres 'Yela' en Talca, 1980–1995". *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana* 10 (28): 175-191.
- Luongo, Gilda. 2018. *Paso de pasajes: crítica feminista*. Santiago: Tiempo Robado Editoras.
- Mahmood, Saba. 2005. *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton: Princeton University Press.
- Massiello, Francine. 2023. "Ritmo y presencia: 'Las damas vuelven'". *Nomadías* 32: 463-475.
- Mbembe, Achille. 2011. *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Miranda, Paulina. 2023. "Ollas comunes en los 80: mucho más que paliativos del hambre". Hogar de Cristo, septiembre de 2023. <https://www.hogardecristo.cl/hdc/ollas-comunes-en-los-80-mucho-mas-que-paliativos-del-hambre/>
- Moulian, Tomás. 1997. *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago: LOM.
- Olea, Raquel. 2023. "Pensar la memoria". *Nomadías* 32: 455-462.
- Prado, Nadia. 2022. "Carmen Berenguer/Bobby Sands: Ese fragmento reversible, ese poema soy yo, cada uno de nosotros". *Revista de Humanidades* 46: 235-268.
- Rancière, Jacques. 2002. "La revolución estética y sus resultados: usos de la autonomía y la heteronomía". *New Left Review* 14: 133-151.
- — —. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

- Richard, Nelly. 2007. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. 1999. *Historia Contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad y ciudadanía*. Santiago: LOM.
- Salomón Gebhard, José. 2016. "Huelga de hambre. Escritura y representación. Una lectura de *Bobby Sands desfallece en el muro* de Carmen Berenguer". *Revista Chilena de Literatura* 93: 155-166.
- Sandoval, Alejandra. 2002. *Palabras escritas en un muro: el caso de la Brigada Chacón*. Santiago: Ediciones Sur.
- Sands, Bobby. 1981. "Prison Diary". <https://www.bobbysandstrust.com/writings/prison-diary/>
- Thoreau, Henry David. 2021. *Desobediencia civil. Una vida salvaje y desobediente*. Santiago de Chile: Sonora Ediciones.
- Torres Paredes, Pablo. 2018. "Presentación". En *Bobby Sands desfallece en el muro* de Carmen Berenguer, 3-5. Santiago: Quimantú.
- Urzúa Martínez, Sergio. 2021. "La huelga de hambre como dispositivo performático de una muerte autoimpuesta". *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía* 16: 71-80.
- Van Dijk, Teun. 2016. "Análisis crítico del discurso". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 30: 203-222.
- Williams, Raymond. 2000. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Karem Pinto Carvacho es Doctora en estudios latinoamericanos y Magíster en Literatura Hispanoamericana y Chilena (U. de Chile). Académica integrante del Claustro de Doctorado en Ciencias Sociales y la Facultad de Educación de la Universidad Autónoma de Chile. Sus investigaciones se centran en el estudio de la poesía de mujeres en América Latina, desde un enfoque interdisciplinario que incluye los estudios sobre memorias, género y feminismos.

Contacto: karem.pinto@uautonoma.cl

Milena Gallardo Villegas es Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana (U. de Chile) y Magíster en Estudios Culturales (U. Arcis). Académica de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Sus investigaciones se centran en el estudio de la producción artístico-cultural latinoamericana, particularmente el cine y la literatura, desde una perspectiva interdisciplinaria que incluye los estudios sobre memorias, género y feminismos.

Contacto: milena.gallardo@uacademia.cl

Recibido: 15/05/2026

Aceptado: 07/07/2026

Copyright © 2026 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.