

***Autoritarismo y ciudadanía: La Falta de juramento.
Verdad y escritura en algunas obras de Elvira
Hernández (La Bandera de Chile, Carta de viaje,
Santiago Waria y Cuaderno de Deportes)***

Francisca Rojas Bahamondes
DIP. DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE,
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ABSTRACT

The article interprets the poetical and ethical parable in Elvira Hernández's language, putting a part of her work as a Chilean lyric poet into the historical context of the military dictatorship (1973-1990). It appears to focus on its capability to reveal the hidden dynamics of power, in addition to its origins in the civic and authorial compromises in the speech act. In this analysis, she introduces into evidence a straight opposition against the authoritarian power, as well as its faculty to preserve parts of the collective memory and the perpetual violence experienced at a sensitive level.

Keywords: poetry; dictatorship; parrhesia; truth; state of exception

Contextualizando parte de la obra de la poeta chilena Elvira Hernández, en el marco histórico de la dictadura militar que tuvo lugar en Chile (1973-1990), el artículo intenta interpretar el trazado poético y ético del lenguaje de Hernández, su potencial revelador de las dinámicas ocultas del poder, su origen en el compromiso ciudadano y autoral del acto de palabra, analizando rasgos en que se manifiesta su clara oposición al poder hegemónico y autoritario, así como la facultad de su poesía de conservar partes de memoria colectiva y de la experiencia sensible de las violencias perpetuadas.

Palabras claves: poesía; dictadura; parresía; verdad; estado de excepción

Premisa

A partir de la palabra de Elvira Hernández, heterónimo de Teresa Adriasola (Lebu, 1951), de algunas de sus declaraciones y sobre todo de algunos temas constantes en su actividad escritural seguiré la huella de la fuerte demanda ética que emerge inapagable de la obra de la autora. En su escritura notamos las formas del testimonio, la labor sobre la memoria en oposición al olvido, la presencia/ausencia *del* y de *lo* desaparecido, la resistencia a ideologemas de poder y a la violencia y discriminación social y de género. “No se puede estar cerca del poder” (Hernández, 1997), sentencia la poeta durante una entrevista. La pregunta por lo ético en ella atraviesa lo mestizo, que incorpora, para encarnar en sí, mujer y sujeto lírico, el valor humano y social del Otro/la Otra. Encarnando los distintos sujetos en posición de subalternidad simbólica o cultural, Hernández opone su palabra al blanqueo que realiza la política de mercantilización, con el fin de homologar sea el discurso público que la condición de lo privado, para favorecer las políticas del supuesto “pacto o contrato social” (Oyarzún, 2003, pp. 81-121).

El intento será el de verificar que el discurso poético de la autora está dirigido, voluntaria o involuntariamente, hacia esa demanda, que los resultados estéticos y los recursos lingüísticos que connotan sus poemas están vinculados con las formas de decir la verdad o del develamiento del engaño. Se analizará la producción literaria y discursiva de la autora como portadora de verdad, bajo el enfoque de la tesis teórica de que la ficción/creación literaria alude a la verdad, la trae a la luz por medio del despliegue de sus recursos lingüísticos. Examinando el resultado formal de sus composiciones se propondrá una interpretación que incluye la tarea autoral como práctica y postura existencial y escritural. Constatando a través de ello una urgencia en el decir la verdad o, de otro modo, en el intento comprometido de su búsqueda.

Reconocemos en Hernández la potencialidad de articular un discurso poético que revierte la apariencia, revela los dispositivos del poder y del autoritarismo actuados en Chile desde el 73, expone la decadencia moral y cultural de una comunidad bajo los influjos del capitalismo y extiende su mirada hacia el pasado y hacia realidades extraterritoriales.

Con este fin se pondrá en evidencia el manejo intertextual que la autora realiza de hechos y fechas históricas particularmente en tres de sus obras, para corroborar la estrecha relación entre la escritura, lo real y lo político. Por último introducimos los conceptos de *parresía* y *poeta en actos* con el objeto de mejor representar la significación de su *corpus* textual y su trayectoria como poeta.

Hegemonías culturales y dictadura

El golpe de estado militar del 1973, provocó en Chile un fuerte desplazamiento de la hegemonía cultural que había regido hasta ese momento. La escena de lo que habría podido ser un creciente horizonte editorial, se vio muy restringida en sus labores¹. El destino de la circulación y la lectura de los textos, aunque difería entre unos y otros/as autores/as, se inscribía en el destino

¹ Como documenta, entre otros, Soledad Bianchi en sus antologías, que por cierto contribuyeron en modo fundamental a establecer una trayectoria para ese entonces actualizada y en lo posible completa de la producción interna y del exilio (Bianchi, 1983; 1990; 1992).

de la autoedición, la edición mimeografiada, con resultados originales. Fue necesario que transcurrieran algunos años para la publicación de un cierto número de revistas (no fueron pocas en realidad) para que los y las poetas pudiesen recuperar un espacio de visibilidad. Las lecturas públicas se multiplicaron, entre el 78 y el 83, algunas de ellas, como recuerda Juan Villegas, llegaron a ser “verdaderas concentraciones de oposición” al régimen (Villegas, 1993, p. 20). Se calcula que entre 1974 y 1985 se escribieron alrededor de 140 libros de poesía, es decir, más de diez al año. Otras fuentes señalan que sólo en 1985 se habrían publicado 140 obras de poesía “entre antologías, separatas, manuscritos, fotocopiados y cassettes” (Campos, 1987, p. 11-15). Además surgieron talleres de escritura poética, algunos en las poblaciones más populares de la ciudad. De varios de ellos emergieron algunos de los y las poetas hoy más reconocidos. Oponiéndose a la dictadura cultural que borraba todo lazo profundo con la cultura del pasado, estos poetas emergentes, o los poetas ya destacados en el panorama nacional, emprendieron una tarea ardua no sólo de conservación y de sobrevivencia cultural, sino también de creación autoral. Entre las jóvenes que tomaban parte activamente de la ferviente actividad en torno a la escritura y a sus formas de reflexión y acción, no sólo con el grupo de mujeres poetas, pero también en contacto con ellas, se encontraba Elvira Hernández, que publicó su primer libro en 1986, *¡Arre! Halley ¡Arre!*, después vendrá *Meditaciones físicas por un hombre que se fue*, del 87.

Ningún o ninguna poeta fue detenido/a por escribir poesía sino por otros motivos, afirmó durante una reciente conversación el poeta chileno Thomas Harris². Lo que es cierto es que muchos de los poetas de la *generación del 73*, de la *generación dispersa* o *generación del mimeógrafo*, como se prefiera llamarles, a causa no de su producción poética sino de su militancia o compromiso políticos, de mayor o menor consistencia (inscripción al Partido Comunista, adhesión a movimientos, docencia en universidades estatales, organización de actividades poblacionales, etc.), experimentaron la detención, algunos el exilio, otros el autoexilio ante intimidaciones o concretos riesgos de incolumidad, así como el temor de ser apresados. El autoritarismo cultural imponía sus reglas (Brunner, 1983), un orden y un control sobre los textos producidos, fuesen estos de crítica como de poesía, narrativa o artes visuales. Hay que tener en cuenta que en ámbito universitario se generaban discursos críticos al régimen militar y teóricos en varios campos del saber. Con la imposición del sistema dictatorial se desarticulan las universidades estatales en sus fundamentos, desfigurando su misión democrática. Asimismo el control se aplicaba sobre el discurso público, normalizando y trivializando la cultura, manipulando símbolos patrios, personajes de la historia nacional o autores de literatura, con la finalidad de crear una tranquilizadora semblanza de actividad cultural mientras se perpetuaban los valores más conservadores de índole patriarcal, nacionalista y católica. El nuevo orden impuesto quebró la hegemonía cultural vigente hasta ese momento e instauró la hegemonía del mercado en la que se implantó una jerarquía en los productos culturales. Las manifestaciones o los productos culturales no debían oficialmente transgredir las normas que contribuían a que la dictadura perdurara. Sin embargo, en más de una oportunidad los criterios de discriminación fueron muy arbitrarios. Lo importante era sostener las finalidades

² Conversación-entrevista de Thomas Harris con la autora de este artículo, 19 octubre 2011, Santiago de Chile.

del proyecto neoliberal de mercado, en el que al ciudadano se le consentía expresarse sobre todo a través de sus actos de consumo. Éste era el objetivo al que se dirigían más o menos explícitamente medios de comunicación, publicidad y propaganda informativa. El paulatino desmantelamiento de lo colectivo a favor de lo individual perseguía también ese fin, adoctrinar a los individuos al concebir sus bienes como un valor personal y ya no más social o mucho menos procedente del Estado (*ivi*, p. 4-6). No obstante esto y la interdicción a asociarse surgieron algunos colectivos de arte y las lecturas de poesía, en lugares más o menos clandestinos, aumentaron notablemente. La extensiva preparación de un terreno fértil para el inserto de la economía neo-liberal capitalista y para la conservación a largo plazo de la dictadura militar, la salvaje violencia ejercida sobre miles de ciudadanos, (detenidos desaparecidos, ejecutados, víctimas de tortura) así como la fuerte crisis económica que golpeó el país desde el 82, sus clases más bajas y las medias, fueron algunos de los elementos del contexto histórico que confluyeron dentro la producción poética sucesiva al 73.

Por otra parte, como afirma, entre otros, el crítico Grinor Rojo (1987, pp. 57-63), no es plausible analizar la evolución del lenguaje poético durante esas casi dos décadas con una clave de lectura totalizante cual sería la dictadura militar y sus consecuencias. Muchos de los rasgos que caracterizaron las generaciones que continuaron a escribir, o empezaban en esos años, se habían manifestado con anterioridad: el discurso público interiorizado como material poético y su puesta en evidencia con ironía o sarcasmo, el habla coloquial y popular, el develamiento de lo íntimo y lo privado, la violencia urbana y el empoderamiento de un cuerpo, el femenino en particular, expresado desde una perspectiva radicalmente distinta de lo que pudo ser hasta mitad de los años 50. La hipótesis de lo que hubiera sido la poesía chilena sin los 17 años de dictadura militar es menos interesante e inconmensurable de cuanto no lo sea el análisis de los signos interpretables, considerando el autoritarismo socio-cultural como un fenómeno complejo, que no conlleva a una interpretación unívoca, marcada, por ejemplo, por los límites expresivos de la censura o de la autocensura, por el discurso cifrado y alegórico, la abstracción de los argumentos y de los elementos que mayormente pudiesen revelar una posición contraria al régimen (Avelar, 2000).

Es en este contexto en el que la palabra de Hernández aporta no sólo su testimonio a través del uso y la re-elaboración de un patrimonio lingüístico articulándolo como verdadero instrumento de reconstrucción de un *corpus* textual que estratifica y yuxtapone historia, lengua popular y culta, testimonio y vida activa, sino que también, aportando tensión y calidad al lenguaje poético de esta generación de poetas que viven y escriben en plena dictadura.

En torno a *La Bandera de Chile*

La Bandera de Chile es uno de los textos poéticos clave para la lectura de lo postergado, de lo que ha sido borrado del pensamiento colectivo y del habla pública en relación a los fenómenos sociales y culturales acaecidos en Chile después del Golpe militar. *La Bandera de Chile*³ fue escrita en el 81 y publicado tardíamente en Buenos Aires en el 91. Con el paso del tiempo se ha demostrado su polisemia y la estratificación semántica que lo caracterizan. No será posible en esta sede analizar cabalmente la complejidad de dialécticas y estrategias del

³ De ahora en adelante también indicada como *LBC* o *La Bandera*.

lenguaje que la autora pone en campo, más bien seguiré la línea temática antes mencionada y compartida con las otras tres obras objeto del análisis: *Carta de viaje* (1989), *Santiago Waria*⁴(1992) y *Cuaderno de Deportes* (2010).

Considerando los años en que la autora inicia a exponer públicamente esta obra, en plena dictadura de Pinochet, el valor de su contenido como gesto autoral adquiere un ulterior matiz político. Circulando clandestinamente y en formato mimeografiado, *La Bandera de Chile* se difundió mayormente, en recitales o a través de su lectura en torno al 87. Año en que tuvo lugar el *Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana*, organizado gracias a un gran esfuerzo colectivo de las poetisas y críticas chilenas más activas y comprometidas con las reflexiones en torno a lo femenino, a la teoría feminista y con las prácticas políticas de oposición en ese período histórico en que se deseaba colectivamente el fin de la dictadura⁵.

Si bien después de leer *La Bandera de Chile*, Jorge Guzmán (Hernández, 1997), un profesor de la autora, le aconsejó que no lo publicara bajo su propio nombre para evitar una nueva detención, tampoco podemos afirmar que con una primera lectura puedan ser recogidas todas las posibles referencias a la dictadura, a los hechos consumados durante ésta y a su elaboración crítica.

La Bandera de Chile en el poema de Hernández es un cuerpo, más bien toma cuerpo, incorporando sujetos dentro de sí. El movimiento que le confiere la autora es el del tránsito, objetivando, operando una subjetivación y enajenando luego la posición repuesta en este emblema-significante. "*La Bandera de Chile fuerza ser más que una bandera*"(Hernández, 2010, p.18). La Bandera transita entre la representación del baluarte nacional, relacionado a lo marcial y a lo autoritario, como característica de lo patriarcal y lo masculino, y por otra parte a la personificación del cuerpo vejado de la ciudadanía, del cuerpo degradado y violentado de las víctimas de la dictadura.

La Bandera de Chile es un pabellón dijo un soldado
y lo identifiqué y lo descubrí y me descubrí
del Regimiento de San Felipe
dijo soñaba el pabellón mejor que su barraca
[...]
aplaudieron como locos los sin techo
La Bandera de Chile
(Hernández, 2010, p. 10)

⁴ De ahora en adelante también indicada con la sigla SW.

⁵ El *Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana* del 1987, tuvo al menos un año de preparación en el que las promotoras se enfrentaron con diversas dificultades a causa del período en el que se desarrollaba. Ese mismo año, se sucedieron las protestas de amplio espectro social en la capital y en el país, y se vio una creciente participación de mujeres en ellas, involucrando hasta los "barrios más altos", hecho poco frecuente durante las protestas contra el régimen. A este evento de tamaño continental, participaron al debate numerosas poetisas y críticas chilenas como también invitadas extranjeras. Entre ellas se cuentan: Beatriz Sarlo, Sonia Montecino, la destacada narradora chilena Diamela Eltit, Lucía Guerra, Carmen Rabell, Josefina Muñoz, Josefina Ludmer, Eugenia Echeverría, Agata Gligo, Jaime Lizama López; la poeta argentina Diana Bellessi y las compiladoras del volumen con los actos del Congreso (Berenguer, 1990). En particular estas últimas han editado diversos volúmenes de ensayos en los que ahondan las temáticas del género y la escritura, del discurso dictatorial y del discurso privado, ensayos de arte y poemarios que ocupan un lugar importante en la historia de la literatura nacional.

Aquí el flujo oscila a través de la primera persona sujeto en formas verbales que se desplazan entre el yo y el otro del sujeto masculino soldado, connotado en su origen social. La Bandera de Chile de ser regimiento pasa a ser motivo de reconocimiento de *los sin techo*, los que viven justamente en la barraca que se nombra, en la periferia de las *mediaguas* o de los sitios tomados en las poblaciones. La Bandera representa “un 15% allí donde brilla la estrella para el 10% / representa de blancos un 20% de muy pálidos” (Hernández, 2010, p. 9), es subdividida, nunca ha sido la representante de todos, “nunca el 100%” (*ibidem*). Nunca llega a representar las minorías, nunca a todos *los rojos*. Una doble subjetivación que no es ambigua, pero requiere una lectura atenta, se encuentra también en este segmento: “A veces se disfarsa la Bandera de Chile/ un capuchón negro le enlutece el rostro/ parece un verdugo de sus propios colores/” (Hernández, 2010, p. 20). La acción reflexiva compuesta por el gesto de disfrazarse y la idea de farsa, de fingimiento, propone un antítesis entre la imagen de luto que representa el capuchón que oculta el rostro y evoca recogimiento (como también militancia urbana) y la introducción del verdugo: figura siniestra que evoca al régimen. Quitarse lo falso entonces asumiendo el luto frente a su miserable doble condición, anulándose: la realidad es que la bandera no siempre está en el tope. “[...] ficticia ríe/ la Bandera de Chile” (*ivi*, p. 11), nuevamente es su parte falsa la que se aleja de lo ciudadano. La se ve ajetreada con un día de *48 horas* (*ivi*, p. 23), cumpliendo deberes institucionales. En el poema la autora la sitúa primero en el lugar del ejercicio autoritario para devolverle luego su conciencia, devolverla al lugar de la justicia, “La Bandera de Chile sabe que su día es el del juicio” (*ibidem*). El día del juicio como locución proverbial es un día que no llegará nunca, una fecha perdida en el tiempo, pero por otro lado el verso evoca la espera de un juicio, un término a la injusticia.

La Bandera es la dignidad, personifica la parábola de la resistencia humana ante el abuso: “La Bandera de Chile no se vende/ le corten el agua/ le machuquen los costados a patadas” (Hernández, 2010, p. 28). Muestra su quiebre ante la reiteración de una práctica ideológica, “izar arriar/ izar arriar [...] / en la rutina la Bandera de Chile pierde su corazón/ y se rinde” (*ivi*, p. 30). En el texto aparecen claras imágenes de tortura física, “roturas remiendos sangre salpicada de parches/ han borrado del mapa la Bandera de Chile/ en cucullas/ banderilleada pierde sangre en una carpa de plástico” (*ivi*, p. 27). Donde *banderilleada* es un verbo que oculta o atenúa el ejercicio de violencia. La Bandera hecha pedazos y borrada, se inscribe en el círculo víctima-carníface de su campo semántico. Antes de silenciarse “La Bandera de Chile es usada de mordaza” (*ivi*, p. 31). La bandera misma es la mordaza del detenido, del ciudadano censurado, a la vez es el motivo por el que nadie puede hablar, ¿cómo hablar ante una bandera que traiciona?. ¿Cómo hablar en un pueblo/nación en el que sus instituciones son legitimadas en actos de abuso? Al final la Bandera se rehusa a hablar: “La Bandera de Chile declara dos puntos/ su silencio” (*ivi*, p. 32), cerrando el círculo de silencio-ausencia que se evocaba al inicio del poema: “Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile [...] La Bandera de Chile/ ausente” (*ivi*, p. 7). Nadie habla de la Bandera, a nadie le interesa el debate en torno a su existencia y la gravedad de los hechos que le han quitado el sentido, nadie habla del poema. El silencio final es también el de quien calla ante el luto y la alienación del sentido, después del cual es posible recomenzar con el poema.

La Bandera de Chile es un texto sexuado⁶. Es en primera instancia un cuerpo-mujer que pone en campo toda la potencialidad de lo marginado, de lo liminar, del cuerpo de la mujer en dictadura. Es un cuerpo de mujer-Bandera de Chile la que se nombra y no dice nada de sí en el poema, se mira y se ve reflejada en su espejo de bolsillo y busca piedras para las ganas que tendría de usarlas:

La Bandera de Chile no dice nada sobre sí misma
se lee en su espejo de bolsillo redondo
espejea retardada en el tiempo como eco
[...]
se lee
en busca de piedras para sus ganas
(ibidem)

Lo que dirá de sí será el mismo poema y las rupturas sintácticas así como lo sensorial y visivo del texto explotarán el lenguaje provocando desplazamientos de sentido desde lo femenino de la Bandera (enfrentado a lo masculino). Las citas que hemos visto más arriba bien pueden ser leídas como una violencia ejercida sobre el cuerpo femenino. Cuerpos femeninos vejados y torturados, lo abyecto de la práctica dictatorial totalitaria como biopolítica. En estos versos encontramos la imagen del cuerpo denigrado y expuesto en su desnudez:

La Bandera de Chile está tendida entre dos edificios
se infla su tela como una barriga ulcerada – cae como
teta vieja –
como una carpa de circo
con las piernas al aire tiene una rajita al medio
una chuchita al aire
un hoyito para las cenizas del General O'Higgins
un ojo para la Avenida General Bulnes

La Bandera de Chile está a un costado
olvidada
(Hernández, 2010, p. 16)

El hoyito para las cenizas, el sexo desnudo, denuncia su valor cosificado de recipiente. Asimismo el sujeto aparece privado de intimidad y sus órganos se presentan ajados. O'Higgins, considerado *el padre de la patria*, acomete una acción humillante. El Padre-patriarca-poder ultraja el cuerpo herido. La Bandera-cuerpo de mujer yace abandonada, sin una mirada de reconocimiento. Como afirma Moraga en su ensayo sobre este poemario: "La delación aquí toma fuerza desde ese interior inconsciente contenido en las palabras, y enuncia que esta cultura, violentamente hegemónica, le niega toda posibilidad particular de significar" (Moraga, 2001).

La autora pone en campo la retórica nacionalista que el régimen posicionó sobre el cuerpo de la mujer-madre, la madre-patria, la mujer reproductora,

⁶ Para profundizar el análisis de *La Bandera de Chile*, bajo una perspectiva vinculada con los estudios de género véase el ensayo de Germán Cossio (2009). El autor realiza un estudio sobre las obras de Elvira Hernández, *La Bandera de Chile*, y de la poeta argentina Diana Bellessi, *Tributo del Mudo*.

consolidando modelos católicos y conservadores en el sujeto femenino, una figura apresada, *tomada* por el discurso patriarcal, militar e higienista, en pos de la reafirmación del ideologema de la familia. Sexuado además porque está insertado en un momento histórico en el que tuvieron lugar las luchas por la *prise de parole* y por la reflexión feminista como debate público. Existió un efectivo protagonismo de las mujeres en lo que fueron las arriesgadas y pacientes denuncias y contestaciones de los delitos del régimen, — el asociacionismo y la militancia son un ejemplo — la lucha por la conquista de visibilidad e igualdad de derechos en el trabajo y en el ámbito intelectual fueron arduos y fructuosos los resultados teóricos⁷.

Historia y localización del testimonio

El lugar de la Bandera

Como indicio común a tres de sus obras (*LBC*, *SW* y *Cuaderno de Deportes*), podemos notar al comienzo de ellas una concreta referencia a hechos históricos. Desde la historia, desde los hechos locales se traza una relación directa con el *ethos* ciudadano, con lo que comporta habitar un Estado, una ciudad, en que las leyes han sido suspendidas. Es la vida activa de los habitantes de la ciudad, la realización del deseo colectivo, de lo imaginario en lo real lo que ha sido gravemente dañado.

“No se dedica a uno/ la bandera de Chile/ se entrega a cualquiera/ que la sepa tomar./ / LA TOMA DE LA BANDERA./ /” (Hernández, 1991, p. 5). Ya en el exergo a *La Bandera de Chile* la autora transfiere el poder de la bandera desde su cuerpo personificado en mujer al cuerpo poblacional de La Bandera, nombre que se le dio al sitio que fue ocupado en 1980. La evocación de la *toma*, como analiza detalladamente Karem Pinto Carvacho (Pinto, 2008), de la ocupación, por parte de pobladores allegados en las periferias de Santiago, de un espacio circunscrito de ciudad para fundar viviendas, como espacio fuertemente politizado, es un eje de lectura que da *tierra* al mástil de la articulada construcción poética que es *La Bandera de Chile*. Reivindicación de derechos elementares, violentamente reprimidos, demostración de una voluntad que se origina desde la conciencia y la necesidad social.

Pinto, en su estudio, comenta el testimonio de Juan Rojas, registrado en el archivo de la memoria del MIR⁸, en el que éste narra del clima de fuerte asedio militar en las poblaciones de Santiago, previo a la “*toma*” de La Bandera, durante la cual se ven llegar un gran número de autobuses llenos de pobladores, con lo necesario para montar las viviendas, entre esto, numerosas banderas chilenas. Infaliblemente se lleva a cabo el desalojo por parte de las Fuerzas Especiales de Carabineros, actuando una brutal represión de los ocupantes, en su mayoría mujeres pobladoras. Al día siguiente aparece en primera plana de la prensa “un oficial haciendo jirones una bandera chilena, tal vez porque al ser enarbolada por una pobladora, no merecía ningún respeto”⁹, comenta el ex-militante Rojas. Una

⁷ Entre los ensayos que profundizaron el tema de la mujer, sus derechos, la teoría y práctica feminista en Chile, la literatura y la crítica literaria escrita por mujeres destacamos: González (1984), Kirkwood (1986), Grau (1997), Brito (1990), Olea (1998), Montecino (1991).

⁸ Acrónimo de *Movimiento Izquierdista Revolucionario*.

⁹ El texto completo se encuentra disponible on-line en el sitio *Memoria del MIR*, http://www.memoriamir.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=130:la-toma-de-terrenos-en-la-bandera&catid=28&Itemid=64.

plausible interpretación de algunos versos antes citados, como analiza Pinto, se refiere a la acción del uniformado sobre la pobladora, el ejercer su agresividad sobre ella y la bandera, a causa de la indignación que le habrá provocado el sentimiento de identificación de la mujer con la bandera chilena como propio baluarte. El mismo emblema nacional en el que es reconocido uno de los *totem* militares, con tan distinto sentimiento categórico. Esta doble valencia, popular-ciudadana y militar, tanto de origen golpista como de antaño con la fundación de la República, forma parte de las contradicciones del tejido simbólico cultural de la sociedad en la que se consolidaba la dictadura. “La Bandera de Chile es reversible para/ unos de aquí para allá/ sotros edálla pacá// La Bandera de Chile/ la división perfecta/ /” (Hernández, 1991, p. 17).

En ese mismo período dos artistas realizaron obras en las que la bandera chilena era el sujeto-objeto de quiebre simbólico de la democracia. Un objeto estratificado de significados, que van desde el sentimiento identitario e intangible de la auto-representación colectiva hasta la interrupción de la soberanía. Carlos Leppe, artista visual y provocador performer, en una acción de video-performance, del 79, utiliza su cuerpo para citar a Duchamp, como explica Nelly Richard:

Carlos Leppe lleva la cita de la estrella de Duchamp tonsurada en su cabeza a ocupar el lugar declarado vacante de la otra estrella que figura en la bandera chilena, refuncionaliza críticamente el significado de una de las obras emblemáticas de la vanguardia europea haciéndola chocar con un motivo nacional que exhibe – en negativo – la confiscación y usurpación de una identidad política (Richard, 2007, pp. 103-105).

También Victor Hugo Codocedo con la *Serie La bandera (Entre cordillera y mar, intervención a la bandera, Repliegue)*, entre el 75 y comienzos de los 80, articula a través de acciones de arte en distintos lugares de Chile, el gesto de diseñar o desplegar la bandera en una playa, en una habitación, sobre la fachada del Museo de Bellas Artes de Santiago, actuando en el silencio del gesto una elipsis significativa del vaciamiento de sentido atribuido al símbolo nacional.

Cerrando esta serie de ejemplos en los que hechos relacionados con la bandera dieron lugar, a nivel de lo simbólico ciudadano como a nivel de la reflexión en ámbito artístico, y en lo específico al resultado poético que analizamos en la obra de E. Hernández, a la producción de un *resto* en el discurso público, recordamos el robo de la bandera sobre la que se juró la Independencia de Chile en 1818. Ésta estaba depositada en el Museo Histórico capitalino y fue sustraída por un comando del MIR en 1980. Dicha bandera fue restituida, sólo después de 23 años, a parientes de detenidos desaparecidos.

Mestizaje y ciudades post

La marca histórica acompaña el título de la obra *Santiago Waria, (1541-1991)*: se evocan el año de fundación de la ciudad y el primer año después de las elecciones democráticas. El 1991 la autora, con una dilación de diez años, publica finalmente *La Bandera de Chile*, escribe *Santiago Waria* y se publica en Chile el *Informe Rettig, dossier* de las violaciones a los derechos humanos acometidas por agentes del Ejército, a cargo de la *Comisión por la Verdad y la Reconciliación* (Rettig, por el nombre del jurista que la encabezaba). Este documento, que no satisfizo a

muchos de los representantes de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, así como a otros directos interesados o víctimas de la Dictadura, significó un primer paso hacia la reconstrucción de la memoria, aunque subrayamos, bajo el signo de la *reconciliación* y no de la tanto auspiciada justicia. En él se establece la recepción de 3.550 denuncias, de las cuales 2.296 se consideraron como casos calificados¹⁰.

La autora traza un *continuum* histórico desde el que emergerá un texto desolador, que despliega un lenguaje soez desde el fondo oscuro de la ciudad, una voz que emerge desde un alcantarillado colectivo, que instala una mirada *aindiada* (Fariña, 1995), una realidad chilena mestiza y pobre, desde el *waria* — *como cualquier otro poblado* — en la lengua de los mapuches. Este es un texto en el que sus poemas, como ha escrito Jorge Guzmán:

[...] van contra esa posmodernidad postiza que estamos importando porque a algunos interesa que seamos indistinguibles de los escritores y pensadores del desarrollo, desde donde algunos otros pregonan que se acabó la historia, que ya no hay utopías que seguir, ergo, tampoco hay estructuras sociales que cambiar ni discursos contestatarios que tengan ninguna importancia (Hernández, 1996).

Un monólogo desesperanzado, una cartografía segmentada en las 29 letras del alfabeto, un recorrido a través o por medio, de esa lengua mestiza, que se deshace o rehace la lengua colonial con la que no siempre es posible nombrar las heridas del lenguaje familiar¹¹. *Santiago Waria y Las Primera Letras* es el título de este poemario que diseña una parábola entre la ciudad, la conciencia que de ésta busca o tiene la autora, la pérdida del sentido del otro, la violencia de la ceguera de la masa y la toma de conciencia. “«¿soy acaso yo el guardián de mi hermano?»” (Hernández, 1996), escribe la poeta en el poema R (sin numeración de páginas) citando el Génesis bíblico, y se trata de la pregunta que formula Caín a Dios, refiriéndose a la conducta que debería mantener para con su hermano Abel. Es significativo que la autora cite este paso, otorgándole una carga de deber moral y de universalismo, que revierte el distanciamiento fraterno con que tradicionalmente es leído este versículo.

A través de la ironía y el sarcasmo emerge la intención de evidenciar los automatismos y condicionamientos sociales en los que se está cotidianamente contenidos. Los rituales colectivos de la defensa de una fachada. Alfabetizar la ciudad, darle una letra a las historias menores, emplazar la letra en singular en el umbral de salida de los años de Dictadura. Régimen que en estos últimos tres

¹⁰ La Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, fue predisuelta por el presidente Lagos en 2003. Propuesta más conocida con el significativo nombre de “*No hay mañana sin ayer*”, con el fin de suplir las carencias del informe Rettig, e incluir a las víctimas de tortura y de prisión que no habían sido consideradas en la primera ocasión. La Comisión fue presidida por Monseñor Valech hasta el año de su muerte, el 2010 (Valech fue el ex vicario de la *Vicaría de la Solidaridad*, ente que tuvo un rol fundamental para la defensa de los derechos humanos, así como para la identificación y la investigación sobre los casos de desaparecidos. Su labor se extendió durante todo el periodo de la Dictadura). El primer informe, del 2004, corregido en el 2005, dio lugar a un primer resultado: se reconocieron como víctimas de prisión política y tortura durante la dictadura a 28.459 personas. La Comisión continuó su investigación y en el 2010 fueron cerca de 35.00 los testimonios acogidos, se calificaron cerca de 10.000 casos más.

¹¹ Léase la reflexión de Gabriela Mistral (Fariña, 1995, p. 13). En particular: “Pertenezco al grupo de los malaventurados que nacieron sin edad Media; soy de los que llevan entrañas, rostro y expresión conturbados e irregulares a causa del injerto; me cuento entre los hijos de esa cosa torcida que se llama experiencia racial. Mejor dicho, una violencia racial.” (*Revista Orfeo*, 1967).

años de poder ejerció una fuerte represión, la que pasó inobservada ante el análisis público y la información de prensa; años en que se habría tenido que dar inicio a la labor de reconstrucción y elaboración de la memoria y del duelo.

La última obra de Elvira Hernández, *Cuaderno de deportes*, presenta una clara continuidad de ciertos tópicos vinculados al autoritarismo y al cuestionamiento del pacto social, así como a la incesante tensión hacia el nudo central de la palabra y su lazo con la comunidad hablante.

Este poemario se abre con un texto, en el que se exhorta a la participación a los Juegos olímpicos, con una visión decadente de ciudad, abandonada hace siglos por sus dioses, vaciada de dioses. Vaciada por lo tanto de cielo, de *nomos* y de moral. “Pero Zeus ya no está ahí. / Una ausencia de dioses es la nueva / desde hace algunos siglos. / El hombre y la mujer viven su propio eje / la pequeña empresa de sus propias cuerdas.” (Hernández, 2010, p. 7) . Donde los atletas que se preparan son reclutas bélicos, “y la gimnástica inicia otro reclutamiento” (*ibidem*). Desde estos parajes, ¿Atenas o Santiago?, nos conduce hacia la franja de Gaza, catapultando al lector vertiginosamente desde la Grecia antigua, lugar mítico y transcultural, a observar la contemporaneidad, más allá del confín nacional, pero dentro a una totalidad mundial de la que la realidad chilena, tercermundista, forma parte. “Estamos en el corredor del espectáculo. / Al frente es la franja de Gaza.” (*ivi*, p. 8). También en la frontera con Israel, la tendencia a la cancelación histórica es grande, la prolongada duración del conflicto, requiere un espectador/ciudadano vigía. La salida de la confinación geográfica y autorrepresentativa, contribuye a consolidar la llamada que hace la poeta a ocuparse de los conflictos abiertos, de la búsqueda de un Estado de Derecho apropiado a la vida.

Poesía y ocultamiento de la verdad

El resultado estético y semiótico de la poesía de Elvira Hernández demostrará una evidente tensión interna al texto entre lo dicho y lo no dicho evidenciando estrategias del ocultamiento del poder y abusos cotidianos. Como escribe Germán Cossio:

Ella transita por una ciudad que remite constantemente a lugares y significantes sitiados, ocupados por una lógica militar dictatorial y por lo tanto fúnebre. Así en el texto las zonas que emergen poseen la cualidad metonímica de dirigirse hacia sitios que exponen – y a la vez que exponen, denuncian – los acontecimientos que se estaban dando en aquel momento. [...] Fosas comunes, entierros marinos (cuerpos tirados al mar), el Estadio Nacional (usado como centro de detención y tortura, si no como un verdadero campo de concentración, por parte de la Junta Militar), regimientos, etc. todas palabras que refieren a la dictadura como período de muerte y horror (Cossio, 2009, p. 119).

Su escritura, por una parte, ocupa el lugar de la escritura *menor* (Deleuze, 2006). Por otra, siguiendo las categorías elaboradas por Agamben en *Homo Sacer*, pone en evidencia especular el juego del poder, va contra el dictamen de la ley soberana del *arcanum imperii*, en el que se distingue en la estructura del poder, una faz visible (*jus imperii*) y otra oculta (*arcanuum*), en la que se guardan las tramas y las consecuencias de las políticas de excepción. Esta última, la oculta, favorece la supervivencia como status, entre *nuda vita* y vida biológica (*zôé* y *bíos*; Agamben, 2005).

Como práctica poética antinómica y paradójica, la autora excava en el estado totalitario y espectacular en el que se encuentra su sociedad. Desde el desenmascaramiento de la palabra dominante, intenta una resemantización participativa buscando un retorno al referente de la palabra, o sea, a lo familiar, que no engaña, sino que inscribe en sí la experiencia, hace reaparecer identidades, heteroglosias, formas de vida sumergidas dentro de “*las patrañas del padre*¹²” (Hernández, 2010, p. 36).

Si la demanda ética de la autora permea y dicta la *poiesis* en sus trabajos, el lugar hacia el que dicha tensión se dirige es la *polis*. Es la ciudad/Estado, en ese Estado que forma parte de una nación “*imaginada*” (Anderson, 1983) como homogénea y en la cual “la heterogeneidad constituye una amenaza constante a la estabilidad y al orden” (Oyarzún, 2003, p. 88). Hernández evoca la imposibilidad de la Bandera de salir de lo dictatorial y de presenciar los crímenes: “la bandera/ no verá nunca el subsuelo encendido de sus campos santos/ los tesoros perdidos en los recodos del aire/ los entierros marinos que son joya/ / (Hernández, 1991, pp. 11)”. ¿Cómo no pensar en lo que queda sin sepultura, en los cuerpos arrojados al mar?

Como afirma Derrida en *El Cartero de la Verdad*: “Una ‘literatura’ puede entonces producir, poner en escena y en evidencia algo así como la verdad. Es pues más poderosa que la verdad de la que es capaz” (Derrida, 2001, p. 390). Y más adelante comentando a Lacan:

La ficción manifiesta la verdad: la manifestación que se ilustra hurtándose. La Dichtung [...] es la manifestación de la verdad, su ser averiguado: “Hay tan poca oposición entre esta Dichtung y la Wahrheit en su desnudez, que el hecho de la operación poética debe más bien llamarnos la atención hacia ese rasgo que se olvida en toda verdad, y es que se averigua en una estructura de ficción” (ivi, p. 429).

Es a través de la *praxis* poética que la autora desenvuelve el ejercicio de restituir la experiencia propia y colectiva hacia un código de la verdad, adverándola por medio de su lengua poética que explota la potencialidad del lenguaje acercándose a lo indecible, a lo intangible de lo sin sentido y de lo obscuro, los horrores de la práctica dictatorial. El orden sintáctico de un discurso narrativo unidireccional, no siempre logra acercarse a lo irracional. La facultad de transferir y desplazar significados es característica inherente al lenguaje de la poesía.

Hay otros dos pasos del poema que relacionamos con la importancia que tiene para la autora lo ciudadano, lo que engendra un discurso ético colectivo. “La Bandera de Chile es extranjera en su propio país/ no tiene carta ciudadana/ no es mayoría / ya no se le reconoce/” (Hernández, 1991, p. 18). Es superfluo comentar el lamento por la pérdida de valor de la bandera, de lo identificable en ella, de la minoría que sufre represión, exilio y la suspensión de sus garantías mínimas. Encontramos al sujeto del poema en una situación de resistencia y desprecio de algo inaceptable, evocando la tortura, la boca va a escupir “la *chacarilla*¹³ vomitosa sin especie/aunque le cuesta los dientes” (ivi, p. 24). Teniendo presente el recurso frecuente que hace la autora de datos históricos y

¹² De *Edipo en Colina*: “Me tienen hasta más arriba/ de la duramadre/ estas patrañas de padre y señor mío/ mentadas como verdades/ /”.

¹³ El subrayado es mío.

retomando la idea de Estado de excepción, la ley que sanciona la suspensión de la ley, relacionamos este paso con el *Discurso en el Acto de Chacarillas* que sostuvo Pinochet en 1977, hito del Estado de suspensión de las leyes democráticas, en el que se convocaron los ejecutores y prosélitos del proyecto dictatorial y neoliberal, los promotores de ese otro Estado con leyes propias, para sancionar un compromiso dirigido a las juventudes partidarias del proyecto ideológico, expresado por voz del General del Ejército¹⁴. Este acto simbólico e inquietante de por sí, por la semejanza con formas sectarias de propaganda y actuación de los discursos nazi-fascistas, queda enhebrado en la memoria de este poema. Es el anti-juramento a la ciudadanía y a la soberanía de un Estado, es la firma sobre la carta intangible que proclama un Estado de excepción. En esta ocasión Pinochet promueve y presenta el programa de institucionalización de la dictadura, conocido como Plan Chacarillas, describiendo las diversas fases por venir, que aseguraban, al menos hasta el 85, una continuidad del régimen militar. Este programa ideológico y político dio lugar a crisis internas, pero sobre todo corroboró lo que debía ser luego el decurso de paulatina instalación y consolidación profunda de dispositivos de control estatal y desmoronamiento de las bases igualitarias y democráticas, como la Constitución del 80¹⁵.

Ser y abandono

Me detendré brevemente sobre la íntima y despojada escritura del “sentimental journey” (Hernández, 1989, p. 12), *Carta de viaje*. Este poemario puede ser leído como una pieza musical, en que la voz de la autora se atenúa, pero no por eso es menos incisiva. Este obra muestra una cierta dialéctica de la indianidad, el sujeto que se identifica con el otro, casi la declaración de mestizaje del sujeto lírico, “Yo herma/ cuchepa/ india sudamericana” (Hernández, 1989, p. 10). Y si claramente la afirmación lo demuestra, hay otras afirmaciones, otras voces posibles dentro de él. “Patagona levanto las tolderías de mi esterilidad” (*ivi*, p. 12). Es la mujer que habla y, tal vez, es la mujer y su escritura que a veces se agota. *Herma* es ella, prepara un viaje de encuentro con su hermano en el exilio, pero luego *herma* es también el otro/otra de la enunciación, en el que es posible reconocerse, parece dirigirse a los hermanos dispersos, lejanos o simplemente cómplices del discurso del campo de lucha. La poeta aquí parece evanescer o desaparecer, locución que en dictadura consistía en actuar un gesto preciso y doloroso, es también un deseo que se expresa metafóricamente, la necesidad de una suspensión del caos en que se encontraba el país en esos años. “A distancia se agitaban las banderas ojerosas de los apátridas que me recibían. Y en mi espejo de bolsillo noté que iba quedando en blanco.” (*ivi*, p. 18). El reconocimiento de los otros del exilio no adviene, el sujeto además nota el insomnio o el cansancio de los exiliados. Ella misma queda en blanco, expresión que captura esa pérdida de memoria momentánea, más o menos grave. Distintas las alusiones al lenguaje del exilio: “HAY QUE IRSE” (*ivi*, p. 21), explícita referencia a la intención de algunos, y por muchos criticada, de dejar el país, aserción imperativa que se impone por su repetición, cual *leitmotiv* del momento. En otra parte la autora se representa por negación: “No soy el capitán Avalos/ No soy el Tiburón Contreras/ Soy lengua ampollada por la/ electricidad/” (*ivi*, p. 11). No

¹⁴ Sobre este análisis, consúltese Pinto (2008).

¹⁵ Para profundizar este hecho histórico consúltense Moulian (1997) y Garretón (1983).

está la poeta en la historia militar ni en los espectáculos televisivos que producen héroes populares, ella está aún en la sevicia física de su lengua-palabra que arde. "No puedo pactar con nadie sino es/ conmigo misma, hermano./" (*ivi*, p. 20). Aquí retorna la figura del pacto que entrega la medida del compromiso personal del yo poético que lo confirma. "Zarpé de Puerto Engaño" [...] "Lo que botó la ola a la sombra del Nuevo Mundo/ Lo que botó la ola en el lobby del Viejo Mundo" (*ivi*, p. 21-22). Su crítica es desencantada, pero precisa, ha dejado atrás, sea en modo ficticio o transitorio el *Puerto Engaño* de Chile, pero ha encontrado un lobby antiguo y europeo. En este poemario la urgencia parece ser la de empezar a rehabilitar un léxico interior, la observación desde cierta distancia de los hechos de violencia y desorden vividos.

La ciudad analfabeta y su juramento

En Santiago Waria leemos: "Algo se fugó de nosotros mismos,/ su ausencia fundó la ciudad/ la Sociedad Robótica y Mendicante" (Hernández, 1996).

No es difícil comprender lo robótico de una ciudad inmersa en su estructura de mercado que sueña con ser hiper-moderna, cuando tan disparejas realidades conviven, lo subdesarrollado, lo marginal y el consumismo que desborda y se reproduce. ¿Ciudadanos o consumidores? (Canclini, 1995).

En un diálogo con Foucault, Fourquet (Foucault, 2011) afirma que la primera forma de escritura es la contabilidad, la cuantificación de algo que no tiene razón de ser: los flujos. Pero no de todos sino de los que el déspota puede hacer almacenamiento, sustrayéndolos para almacenarlos. La ciudad reuniría estos flujos. Los flujos de lo mercantizable, diríamos hoy nosotros. Y tal vez la palabra, el alfabeto y su letra en fin, es lo único que no puede ser hecho pedazos. A este almacenamiento del otro por manos del poder, se opondrían las *Primeras letras* de Elvira Hernández.

Pero Elvira Hernández, ¿desde dónde llega? y ¿qué es lo que trae desde allí? Su discurso es antagónico al mundo mercantilizado, a la sociedad del espectáculo. En un par de entrevistas afirma, que el poeta no puede estar cerca de las estructuras del poder sin ser dañado (Hernández, 1996). Pero lo que también relata en estas entrevistas, es de ese sustrato que permanece en su memoria y que la conecta con lo rural, con lo sonoro de su lengua, por lo tanto con la presencia real y también con la figura imaginaria de lo indígena mapuche, que Elvira-Teresa descubriría durante su infancia y adolescencia (Hernández, 1997). Elvira nace en Lebu, un poblado de la Araucanía, al sur de Chile, tierra de mapuches. También rememora escenas del dolor del *otro*, el insomnio que esto le conlleva, luego la militancia, el deseo de una política activa. La poeta estuvo detenida por el régimen, apenas antes de la escritura de *La Bandera*. Considero por lo tanto congruo afirmar que el *corpus* de ese texto, así como en *SW*, muestra algunos rastros de este hecho. Planteamos que la índole de fondo de su testimonio, el campo de lucha por el que se mueve la poeta, el empuje moral que la lleva no provengan sólo de ahí. "La ciudad ha caído/ No preguntemos quién se rinde/ Hay hombres y mujeres asediados." (Hernández, 1996). No sólo desde su personal experiencia de detención, sino desde esos primeros relámpagos, encuentros personales, desde la formulación de sus demandas ante el otro que sufre, ante la razón de Dios y de los hombres, hacia la pregunta por una posible existencia de leyes que puedan dar un sentido a lo humano. Una moral. Y por esta vía vuelve y se reitera la tarea de recordar, de hacer recordar. La ciudad se

funda sobre la ausencia, la poeta entonces intenta recomponer esta falta, nombrándola.

Siempre en *SW*, hallamos la *Biografía de Urgencia* en la que la autora afirma de sí entre otras cosas:

No pertenece a la mayoría ni a la minoría. No es de vanguardia o neo vanguardia, ni marginal ni underground. [...] No se exilió ni adentro ni afuera. Se ubica desde 1951 en la línea Sur de Chile.[...]. Desde hace 10 años trabaja en un proyecto de su interés: "La verdad es una mentira necesaria" [...] No le interesa la cultura, le interesa la luz (Hernández, 1996).

Como frecuente en Hernández la ironía o el uso que hace del oxímoron, pueden producir potencialmente en el enunciatario un espacio para la reflexión sobre las contradicciones, los contrarios, el uso automatizado del lenguaje. Acercamos este quehacer poético al concepto de *parresía*, del hablar franco, y a la figura del *parresiastes*, como nos la propone Foucault:

En la parresía el hablante usa su libertad y elige la franqueza en vez de la persuasión, la verdad en vez de la falsedad o el silencio, el riesgo de muerte en vez de la vida y la seguridad, la crítica en vez de la adulación y el deber moral en vez del propio interés y la apatía moral (Foucault, 2005, p. 9-10).

Y más adelante: "*porque reconoce que decir la verdad es un deber para ayudar a otras personas (o a sí mismo) a vivir mejor*" (Foucault, 2005, p. 9).

¿Puede el lenguaje llegar a ser un instrumento de denuncia a través del uso de sus dobleces? ¿Es posible promover un movimiento de discernimiento dirigido al Tú de la poesía, concientizar, por medio de las estrategias del lenguaje poético? Para acceder a esta posibilidad es fundamental la existencia de este proyecto *in nuce*, inherente a la función autoral.

En la entrevista del 97, antes citada, la autora se expresa en este modo sobre las dinámicas latentes de tergiversación de lo real. Comentaba el comportamiento de unos y otros, de la política cotidiana y el conformismo ante a una sociedad del espectáculo, que escondía lo obscuro y lo abyecto sin dar lugar a la cultura:

En 1988 salí de Chile a ver a mi hermano exiliado. Sufrí un gran desaliento. Se imponía una tendencia a hacer las cosas por detrás: negociaciones, pactos y, a la vez, se ahogaba la discusión. Ahora creía que ya habíamos vivido la peor etapa de la corriente camaleónica. Todo se difuminaba. Se borran fronteras. Los jugadores de fútbol están en el mismo nivel de los dignatarios. Tengo muy claro que el poeta no puede ser parte del sistema. No se puede estar cerca del poder sin contaminarse. Siento que estamos en el nivel de los parias, sin embargo tenemos un acceso al poder. Me sorprenden las invitaciones alcaldías o del cuerpo diplomático a los poetas o las alusiones oficiales a los poetas, a los héroes o a los mártires. Sospecho también de la postulación oficial de Nicanor Parra para el Nobel, pero ¿qué se hace para que su obra llegue a todo el pueblo? (Hernández, 1997).

La letra *N*, de *SW*, se titula *NN*, no identificado, desaparecido, sin nombre, sin identidad: "*como esa mano hecha añicos con sus tendones al aire!*" [...] "*como ese revoltijo del Patio 29*" (Hernández, 1996), el discurso vuelve a girar en torno al

desaparecido, a la muerte. ¿Qué es lo que yace en el Patio 29¹⁶, quién relatará la historia personal de quién ya no está, qué es lo que el país recoge de los restos de sus muertos, de sus biografías perdidas? ¿Cómo restituir dignidad e los ciudadanos no identificados, cancelados doblemente? Es el cementerio un lugar, un *topos* marginal, en el que trazas de vida y trazas de muerte se entrecruzan, es un lugar físico y mental al que la poeta volverá en su último poemario. Todo yace ahí, lo intestimoniable también.

Hay imágenes crudas, pero consistentes, en *Ñoña por doquier*:

La democracia la lanzó con ventilador, sin proponérselo por cierto, y está en el aire, en los juramentos, en el amor recién hecho, en los recipientes de las ideas, en la ardiente paciencia, aquí y en la quebrada del ají
el pan nuestro de cada día (Hernández, 1996).

Aquí se nombra el amplio espacio de putrefacción, en el que *ñoña* corresponde a excremento, los desechos de civilidad se imponen sobre el intento de reconstrucción de la democracia. Desde los ministerios públicos hasta el lecho de los amantes, del público al privado, pasando por el juramento, el excremento se multiplica por doquier. La ciudad es *los vertederos*, desde donde la poeta partía en su viaje fuera de Chile alrededor del 88, como escribe en *Carta de Viaje*. La ciudad es “una gran maternidad de basura” (*ibidem*), su reproducción se asemeja a la explotación de una madre, un cuerpo femenino que pierde su valor creativo y reproductivo, la basura, el desecho inundan lo colectivo. Y la poeta es la que drogándose “con el veneno del pasado” (*ibidem*), extraviándose en él, “tendría que desaparecer” (*ibidem*). En fin, en la conclusión de este poemario, la Z (*Zaga*) final nos comunica la llegada de una misiva:

Recientemente ha llegado una comunicación a mi posición. No lleva destinatario mas soy la única que habita en este tal lugar [...] La Izquierda misma se corrió por la tangente La Vanguardia y la Transvanguardia no han regresado de París. La Escena de Avanzada ha sido vista en el Mall La Florida [...] Me aseguran que si me integro y firmo la tranquilidad no tendré problemas a la Derecha De Dios. Mis armas son mi vida: Hernández (*ibidem*).

La firma es con letra de mano: *Hernández*. Lo que llega a sus cuarteles parece ser una intimidación a la rendición, al reniego de sus compromisos, a esa labor del habla y de la escritura que intenta exponer y doblar olvido e

¹⁶ El Patio 29, es un recinto al interno del Cementerio General de Santiago. En origen era una parcela que funcionaba como fosa común, antes de la dictadura. Desde el 73 fue uno de los lugares en los que se inhumaron ilegalmente restos de víctimas de la represión política. En él se inhumaron numerosos cadáveres de detenidos por el Ejército o por fuerzas ejecutoras de la Dictadura. La sospecha de que se hubiera inhumado ahí los cadáveres de un genocidio acometido en Paine en 1979, dio lugar, bajo el empuje de la Vicaría de la Solidaridad, luego de las denuncias de los parientes de las víctimas, a abrir una investigación judicial. Pese a la prohibición de exhumar, trasladar o remover los cuerpos de los no identificados y, en general, de los cadáveres ahí enterrados, en 1980 la jurisdicción de la investigación fue traspasada al Tribunal militar y se constataron estos hechos sin control. En el curso de los años se sucedieron una serie de irregularidades, errores en las identificaciones, tergiversación de las fichas médicas e infracciones en la aplicación de la normativa sanitaria. Hasta hoy se han desenvuelto las pericias y consignado a los respectivos parientes las salmas de los cuerpos identificados. (Informe de la Comisión de Derechos humanos, nacionalidad y ciudadanía)

inconsciencia, en medio de un panorama que delinea una penosa reiteración histórica, el ocaso de las ideologías y de las comunidades de arte. Es la intimidación de una sociedad quebrantada y asida más fehacientemente que antes a la construcción de simulacros y bienestares, es el poder que obliga a hacer un pacto con él mismo. Se le pide silencio, abdicar a su tarea de desenmascaramiento. El cierre es sentenciador: *Mis armas son mi vida*, es la palabra de una militante. O que así decide de afirmarse. Queda claro que las armas son necesarias. ¿El lenguaje, la escritura? ¿Las armas de un corazón mapuche que no se “*pudre*”? (*ibidem*), la fortaleza del sujeto lírico que escribe: “*Después estaba en cueros, sucia, goteando, como salida de un terremoto pero intacta, / y mi corazón parado de un sólo campanazo.*” (*ibidem*)¹⁷.

Una o todas estas podrían ser las armas empuñadas. ¿Cuál es el testimonio y la cifra final que se infiere de su poesía? El valor salvífico del lenguaje y la posibilidad, como gesto voluntario, de aferrarse a él, como resistencia interior ante la violencia y la falta de expectativas en un contexto asediado y sin mayores avistamientos de un punto final, como en el que se encontraba la poeta, emergen, a veces hasta en modo exasperado, en la forma profunda del poema de Hernández. La autora testimonia, además, de una relación primordial y fundadora del ser humano con su lengua y de la posibilidad de inscribirse en cuanto tal en el lenguaje, sobre todo en el lugar donde se interrumpe el sentido, donde se quiebran los márgenes de lo racional.

En su estudio sobre la arqueología del juramento, Agamben ofrece, entre otras, esta definición:

[...] así el juramento expresa la exigencia, para el animal hablante en todo sentido fundamental, de poner en juego dentro del lenguaje su naturaleza y de reunir en un nexa ético, político las palabras, las cosas y las acciones [...] Por una parte está ahora el viviente, cada vez más reducido a una realidad puramente biológica y a la nuda vita y, por otra, el hablante, separado artificialmente de ello, a través de una multiplicidad de dispositivos técnico-mediáticos, en una experiencia de la palabra siempre más vana, de la que le es imposible responder y en la que algo como una experiencia política, diviene cada vez más precario (Agamben, 2008, p. 95-96).

Lo promisorio, con radicalidad, lo leíamos en el juramento de la Bandera de Chile, “*La Bandera de Chile escapa a la calle y jura volver/ hasta la muerte de su muerte*”¹⁸ (Hernández, 1991, p. 26). Hasta la muerte de lo que la ha desquiciado. Es mi intención señalar cual elemento fundamental en la poética de Hernández, el descubrir el valor del lenguaje en cuanto palabra-juramento, en el sentido de un pacto inherente al rescate ético de la condición humana. Esta posición conlleva al regreso a una ética política y a una política ética, no sólo como administración de un Estado y de su ciudad, sino sobre todo como ética de la relación con lo real

¹⁷ En la *postfacio* a la edición del 96 Jorge Guzmán señala la violencia que emerge del poema, el acometimiento de un asalto sexual. La sujeto del poema está en el lugar de una prisionera en la cárcel, la sujeto femenina es “*paciente de la misma violencia con que el invasor europeo afligió a la mujer mapuche*” (Hernández, 1996).

¹⁸ Podemos leer en este poema una alusión, bastante clara, al robo de la bandera de la Independencia chilena, por parte de un comando del MIR, del que se hacía mención en precedencia. Se hace referencia al museo en que la bandera se conservaba, los horarios de visita típicos de un servicio museal y, sobre todo, el estuche de vidrio, una teca, dentro de la que efectivamente estaba depositada.

que nos circunda. Si el juramento hay que concebirlo, por definición, como un acto de palabra, el acto mismo de performarlo, su enunciación, lo connota.

El poeta y el estado de excepción

En *Cuaderno de Deportes* entramos en el contexto de la decadencia de una comunidad. Después de habernos exhortado a la participación a los Juegos Olímpicos, la poeta parece exhortarse a sí misma: “Te corresponde mujer/ vé tu también/” [...] “Insiste mujer / si tienes tantas deliberaciones con la memoria./ [...]”. “Acércate al lugar/ con tu escritura/ y encierra allí/ si te queda cierre/ la bestia desenfrenada de la competencia.” (Hernández, 2010, p. 9). Pero al mismo tiempo, se invoca la llegada mística de un poeta para “retirar” (*ivi*, p. 11) los dados, con su doble significado: el de la retirada y el de re-inaugurar el juego. Y la “abanderada” (*ibidem*) sale para mirar, buscando algo, bajo el “agua” (*ibidem*), bajo la superficie. Estas más o menos sutiles referencias a los despliegues de la praxis poética, van trenzando el discurso en torno a la atribución o auto-atribución de una responsabilidad, de un compromiso vinculado a la enunciación. No en último lugar encontramos un lazo con la Grecia antigua en la misma institución democrática de la constitución ateniense A.C., del rol del *parresiastes*, un hablante que, como explica Foucault, se arriesga al exilio “cuando devela una verdad que hace temer a la mayoría” (Foucault, 2005, p. 9). Un antepasado notable, sobre la línea de la tradición continental, es Martí, que Julio Ramos nos recuerda en este paso:

La intensa politización martiana, su proyecto de convertirse en “poeta en actos”, de llevar la palabra al centro de la vida colectiva, fue un intento de responder, a veces exacerbadamente, a lo que él consideraba la alienación del poeta en la modernidad, su exilio de la polis y su distanciamiento, incluso de la lengua materna (Ramos, 1989, p. 14).

Asimismo evidenciamos el tema de la lengua materna como prioritario en el resultado formal de su poética. La lengua de Hernández refleja hibridaciones en el lenguaje, ella hace uso de su lengua como una *lingua menor*, un mestizaje que incluye el habla coloquial, idiolectos que poseen una carga sea diacrónica que sincrónica, glosias del español hablado en Chile, expresiones que explotan la decodificación del estrato socio-económico y cultural. Hernández transita, pero no permanece en el eje de lo lúdico. Lo familiar de su lengua es perturbador (*Unheimlich*). La operación de la autora es trabajar lo objetual de la palabra, aferrarse al referente experiencial del lenguaje. Elvira H. entra en lo proverbial, son actos ilocutivos que exponen lo paródico, el doblez de lo que se dice. Por lo mismo supera la fase imitativa de un habla llamada popular y pone al lector ante un ejercicio de interpretación para que se relacione con lo experiencial del proverbio. El proverbio, las locuciones proverbiales, se arraigan en una tradición, en una experiencia vivida por una comunidad lingüística, no son frases desarticuladas, sino que desplazan justamente por su calidad de familiares.

El intertexto griego conduce a una zona de Santiago, que forma parte de la sitios de la dictadura:

Grecia se llamó la avenida
de la delantera del Estadio Nacional

y Maratón una calle aledaña
por donde los derrotados del 73
marcaron el paso con rumbo desconocido. [...]
Nunca se supó nada de la Némesis/ y el arte de la fachada sacó culto
(HERNÁNDEZ, 2010, p. 15)

En otra parte se alude al *demos* que pide su ración a la barra del *fast-food* en “Cada cual quiere su tajada”(ivi, p. 23). Para la sociedad que la circunda, la autora escribe: “No es obligación” [...] “Mucho menos/podría ser/ obligación/ pero lo es/ el bello arte opcional/ de beber cicuta.”(ivi, p. 19). Como si el deber moral fuese el de una eutanasia colectiva. En la antigua Grecia, el mal vivir no justificaba el mismo vivir.

Casi a mitad del poemario encontramos el poema número 30, *Falta de Juramento*:

En los días que corren para los que se empinan
desde el fondo de sí mismos
y llevan sus cuerpos a la máxima expresión
no necesitarán extraer palabra alguna
basta con muestras y contramuestras
un poco de sangre sudor y orina
y un apetito antropófago (ivi, p.24).

Lo apolíneo o lo dionisiaco para la autora son motivo de decadencia, nada de eso tiene que ver con la construcción de una ciudadanía, los cuerpos se estiran al máximo, en una especie de egocentrismo exasperado, pero pierden la palabra. “Que va a decir la gente – me dicen./ No va a decir nada/ a todos nos quitaron la real palabra.”(ivi, p. 19) O en *Tatuaje*, en el que el campo de lucha, “El agon - el juego y la lucha de la letra/ han llegado al hueso.”(ivi, p. 25) El estar en los huesos, muestra el esqueleto de lo que queda. Este poema parece dialogar con *Falta de Juramento*, la lucha por la palabra es aguerida, una batalla que debilita sea la palabra que el sujeto.

Hacia el final, nos acercamos al cierre del poemario y se percibe la imposibilidad latente de la rehabilitación de ese pacto. El sujeto del poema 35, “Puedo hacer lo que quiera” (ivi, p. 26-27), merodea por la ciudad, por sus lugares lúgubres, por las periferias peligrosas, puede andar “y recordar y recordar y recordar” (ivi, p. 26) en el Memorial del cementerio, “que huele a desmemoria” (ibidem). Es siempre el Patio 29, al que se alude y el poema entrega todo el dolor de un pasado que no ha sido y no puede ser bien sepultado. Es una guarida en donde poder inquirir sobre las palabras. Hay que “meter la lanza en los costados izquierdos/ y derechos de las palabras/ que ya expiraron//” (ivi, p. 27). Hay un léxico de la Dictadura que nunca pudo atar sus cabos de justicia con la realidad, un léxico de la resistencia, del inconformismo. Faltó el juramento, el testimonio no selló su justicia con nadie. Esto no se logró, como la utópica batalla de muchos exigía, el pase al otro lugar, a esa heterotopía de una verdadera democracia. Las palabras se consumieron, se pudrieron sin dar los frutos esperados.

En el poema 1938 leemos:

Los cuerpos son observados en cámara lenta
(después en otras cámaras)

Con lupa
En blanco y negro
En colores
Con microscopio
Se les da el visto bueno
Se los tarja
Se les ojea la vida
Que penderá de un hilo

Los cuerpos que nombra este poema son indagados como ejemplificando un tratado de biopolítica. El ejecutor sin nombre penetra como un intruso en sus vidas, hasta en lo íntimo. Se hace una vivisección de ellos como si fueran puros materiales de laboratorio. El título-fecha del poema crea indefectiblemente una catálisis en la supuesta línea temporal del poema y se unen paradigmáticamente la cifra de las cámaras de gas de la Shoah con las constelaciones semánticas del cuerpo ultrajado y de lo desaparecido que la autora ha construido. Se podría pensar en la afirmación de Lévinas, analizando la filosofía del hitlerismo, como ésta identifica y efectúa un anclaje y, de consecuencia *reifica*, irreversiblemente, el cuerpo del detenido en el campo con toda su persona, una identidad entre el yo y el cuerpo (Lévinas, 2002, p. 31). El salto temporal de la autora, creo que indica una lectura posible de lo que ha sido y es hoy la reconstrucción de un estado de derecho después del fin de la dictadura. Superada la así llamada *transición*, en la democracia postdictatorial hay un cuerpo colectivo y hay personas que faltan y es esto lo que señalo como la cifra última de la poesía de Hernández, el ser habitada por lo desaparecido, el andar hacia lo que intenta incansablemente reconstruir, esos destinos vaciados, dirigida hacia lo que indecible, causa la poesía para continuar su flujo. Como lo no “archivable”, como lo que queda en medio de lo no testimoniable en la Shoah, el desaparecido es la letra por la que se continúa escribiendo (Agamben, 2005).

Quisiera cerrar este análisis sobre la obra poética de Elvira Hernández, con dos poemas. El primero es “63. *Oh Amados Esponsores*” (Hernández, 2010, p. 42), en el que la autora adopta un sujeto poético disyuntivo con respecto de la posición crítica que emerge del poemario. El uso de la segunda persona plural, *vosotros*, inexistente en el uso oral y en la escritura de la lengua española en Chile es un indicio de la parodia, que llama tiempos de imperio y colonia, pero no solamente eso. La voz del sujeto se somete al *vosotros* del poder como “hipnotizada” (*ivi*, p. 43). Al uso paródico de esta sumisión se suma lo grotesco de la relación de poder entre esta mujer-sujeto que en el dirigirse a los potentes de la tierra con un gesto erótico y agresivo a la vez, dice

Autorizad a que os circuncide con mi
atrevida lengua
en reconocimiento a vuestra condición.
Pacto con el divino.
A cada instante caigo en cuenta que no se mueve un músculo en el planeta
sin que vosotros lo queráis”(ibidem).

Notamos la alusión a una *fellatio* como violencia y rito de seducción ante la dialéctica del poder-placer. Este uso retórico del distanciamiento de lo plausible, produce un efecto hiperbólico. Con no poca polisemia el poema termina así:

Mi sinceridad no mueve pie atrás.
Hipnotizada soy con vuestras catedralicias
imágenes corporativas.[...]
Qué podría hacer una pobre boleteadora de a peso
si no es como polla ponerse bajo el ala
de la señora de los huevos dorados (ibidem).

Esta muestra de lo miserable de la posición de subalternidad produce una fisura en lo real, que actúa, o así lo interpretamos, como espejo de las dinámicas del poder. Cierra el poemario con *66. Retorno*: es un círculo al infinito que siempre retorna, como afirmaba Primo Levi sobre el pasado-presente de Auschwitz. El ciclo se repite con los mismos símbolos que desfilan ante la historia: los deportistas-militares, septiembre con sus fiestas patrias y las efemérides de la dictadura, el estadio nacional con su espectro de muerte, los tricolores se repiten, cada año. A la poeta le llega “*un aire de septiembre/ un ondear de tricolores y crespones negros./ Vuelvo a lo mismo de disco rayado.*” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 45). La búsqueda de la verdad, la renovación de ese pacto social añorado parece sumergirse ante el irreversible peso de la lógica del mercado y de la política postdemocrática espectacular. “*La palabra desbravada no sirve para nada*” (ibidem), al mismo tiempo la palabra parece haberse extraviado y en el trabajo del duelo y de rehabilitación de la comunidad no se ha logrado un cambio.

Es el mismo Estado de excepción, como lo configura Agamben, que se perpetúa en las supuestas democracias contemporáneas:

El totalitarismo moderno puede ser definido, en este sentido, como el instaurarse, a través del estado de excepción, de una guerra civil legal, que permite la eliminación física no sólo de los adversarios políticos, sino que también de enteras categorías de ciudadanos que por alguna razón no resulten integrables al sistema político. Desde entonces, la creación voluntaria de un estado de emergencia permanente (aunque si eventualmente éste no es declarado en forma técnica) ha llegado a ser una de las prácticas esenciales de los Estados contemporáneos, aun de aquellos supuestamente democráticos (Agamben, 2008, p.10-11).

Los espectros de las frustradas ideologías del pasado parecen no hallar lugar en la ciudad. Sólo las obsesiones. La autora y su obra testimonian por lo que significó y significa llevar adelante una labor ética y cultural en continua evolución a favor del valor que mantiene, o por el que sobrevive, la palabra. Lo que ha sido recorrer los desvanes del olvido forzado ante una marcha cruenta hacia lo moderno y la espectacularización de la herida común, no sólo en el lenguaje, sino también en la biografía de una nación. Los recursos de la sujeto lírico y de la poeta, aun desde su silencio, son los de no ceder a la traición al juramento, ante la ausencia de un *ethos* ciudadano, ante la violencia con que se trata de borrar la memoria. No es sólo, entonces, la inclusión de lo indígena o lo femenino violentado, de la pobreza, de lo menor y de lo mestizo lo que caracteriza la poesía de Hernández, sino también la reivindicación de un *ágora* común, que totalmente desprestigiada y de pérdida dignidad, urge, y la llamada se dirige a todos los pasantes, recuperar.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Torino, Einaudi editore, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz*. Torino, Bollati Boringhieri editore, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Il sacramento del linguaggio*. Bari, Editori Laterza, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Stato di eccezione*. Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- ANDERSON, Benedict. *Comunità immaginate*. Roma, Manifestolibri, 2005.
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Cuarto Propio, 2000.
- BERENGUER, Carmen, Eugenia BRITO, Raquel OLEA, Eliana ORTEGA y Nelly RICHARD. *Escribir en los Bordes*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1990.
- BIANCHI, Soledad. *Entre la lluvia y el arcoiris*. Barcelona, Sidograf, 1983.
- BIANCHI, Soledad. *Poesía chilena (Miradas - Enfoques - Apuntes)*. Santiago de Chile, CESOC, 1990.
- BIANCHI, Soledad. *Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa: un panorama*. Santiago/Ottawa, Eds. Documentas/Eds. Cordillera, 1992.
- BRUNNER, José Joaquín. *Autoritarismo y cultura en Chile*. Santiago de Chile, FLACSO, 1983.
- CAMPOS, Javier. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973*. Concepción, Ediciones Literatura Americana Reunida, 1987.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo, 1995.
- COSSIO Arredondo, Germán. *Sólo cuento con mi lengua. Poesía de mujeres en Dictadura*. Buenos Aires, El Corregidor, 2009.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *Kafka. Per una letteratura minore*. (1975). Macerata, Quodlibet, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. México, Siglo XXI, 2001.
- FARIÑA, Soledad. *Una reflexión mestiza desde la escritura de cuatro mujeres chilenas*. Antofagasta, Ediciones Universitarias Universidad Católica del Norte, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Discurso e Verità*. Roma, Donzelli editore, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Milano, Mimesis Edizioni, 2011.
- GARRETÓN, Manuel Antonio. *El proceso político chileno*. Santiago de Chile, FLACSO, 1983.
- GONZÁLEZ, Patricia Elena y Eliana ORTEGA. *La sartén por el mango*. Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1984.
- GRAU, Olga, Riet DIELSING, Eugenia BRITO y Alejandra FARÍAS. *Discurso, Género y Poder. Discursos públicos: Chile 1978-1993*. Santiago de Chile, LOM, 1997.
- HERNÁNDEZ, Elvira. *¡Arre! Halley ¡Arre!*. Santiago de Chile, Ergo Sum, 1986.
- HERNÁNDEZ, Elvira. *Meditaciones físicas para un hombre que se fue*. 1987.
- HERNÁNDEZ, Elvira. *Bandera de Chile*. (1991). Santiago de Chile, Editorial Cuneta, 2010.
- HERNÁNDEZ, Elvira. *Carta de viaje*. Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1989.
- HERNÁNDEZ, Elvira. *Santiago Waria*. (1992). Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996.

- HERNÁNDEZ, Elvira. *Cuaderno de Deportes*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2010.
- KIRKWOOD, Julieta. *Ser política en Chile*. Santiago de Chile, FLACSO, 1986.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Alcune riflessioni sulla filosofia del hitlerismo*. Macerata, Quodlibet, 2002.
- MONTECINO, Sonia. *Madres y Huachos*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1991.
- MOULIAN, Tomás. *Anatomía de un mito*. Santiago de Chile, LOM, 1997.
- OLEA, Raquel. *Lengua Víbora*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- OYARZÚN, Kemy. *Imaginarios de género y relecturas de la nación en CASTILLO, Alejandra, Eva MUZZOPAPPA, Alicia SALOMONE, Bernarda URREJOLA y Claudia ZAPATA (eds.). Nación, Estado y Cultura en América Latina*. Santiago de Chile, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, 2003.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- RICHARD, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. (1986) Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2007.
- ROJO, Grinor. *Crítica del exilio. Ensayos sobre Literatura latinoamericana actual*. Santiago de Chile, Pehuén, 1987.
- VILLEGAS, Juan. *El discurso lírico de la mujer en Chile: 1975-1990*. Santiago de Chile, Mosquito Editores, 1993.
- HERNÁNDEZ, Elvira. "No se puede estar cerca del poder". *La Época*, Santiago de Chile, 29 de Junio 1997.
- HERNÁNDEZ, Elvira. "Conversación Espinuda". *Pájaro Pardo*, n.2, invierno, 1996 (p. 4).
- MORAGA, Fernanda. "La Bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)". *Acta literaria*, Concepción, n. 26, 2001.
- Revista Orfeo*. "Homenaje a Gabriela Mistral". Santiago de Chile, 1967.
- PINTO Carvacho, Karem. "La Nación a dos voces: Poema de Chile y La Bandera de Chile" (online), Universidad de Chile, 2008.
http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2008/pinto_k/html/index-frames.html

Francisca Rojas Bahamondes licenciada en la Facultad de Lenguas y Literaturas extranjeras de la Universidad de Bologna, con una tesis sobre la autora austríaca Ingeborg Bachmann. Es alumna del Doctorado en *Traducción, Interpretación e Interculturalidad*, en el Dipartimento di Interpretazione e Traduzione de la Universidad de Bologna, con una investigación sobre la *Evolución del lenguaje poético en la poesía chilena de los '80, su producción y recepción*.
Contacto: franciscapaz7@gmail.com

Recibido: 01/09/12
Aceptado: 10/12/12