



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Memoria, testimonio y poesía visual en *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández.

Tesis para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en
Literatura

Catalina Ignacia Ríos Muñoz

Seminario de Poesía Chilena Contemporánea

Profesor guía: Cristián Cisternas

Enero 2017

Agradecimientos.

A mi familia, por ser siempre el sostén. A mis compañeros y compañeras de la generación 2016 del taller de poesía de la Fundación Pablo Neruda, y a Jaime Quezada y Floridor Pérez, por mantener el fuego de la poesía ardiendo con mayor intensidad durante este proceso de investigación y escritura. A mis compañeros y compañeras del taller de poesía Sin Decir Nada de la Facultad de Filosofía y Humanidades, por seguir abriendo espacios para la poesía en la facultad. A mis amigos y amigas de la Licenciatura: Gabriela Flores, Luna Jadue, Dieter Jeldres, Felipe Sánchez, Rosa Valenzuela, Christopher Vargas, Emilia Pequeño, Rosa Segovia, Josefina Cornejo, José Antonio Cancino, Diego Riveros y Paula Morales; por la compañía y el amor entregado durante estos cuatro años. Al poeta Oscar Saavedra, por su rol de intermediario entre la poesía de Elvira y yo. A mis compañeras y compañero del Seminario de Poesía Chilena Contemporánea, Tamara Bravo, Javiera Schaaf y Daniel Viscarra. A Elvira Hernández, por su poesía.

“Múltiples encasillamientos y calificativos parecen mostrar una evidencia: tal vez no sea fácil enfrentar las obras artísticas de mujeres, y, muchas veces, cierto receptor no sabe cómo percibir, clasificar, ni desde dónde leer sus desemejanzas, las marcas -a veces- transgresoras de estas expresiones *otras*. Entonces, la respuesta más drástica al desasosiego provocado por estos textos es el silencio, nada se habla de ellos y se omiten, no se mencionan; y conociéndolos, se desconocen.”

Soledad Bianchi, *Escrituras de mujeres / Chile / Siglo XX. (Hacia la incorporación de los márgenes)*”.

“La Bandera de Chile es usada de mordaza
y por eso seguramente por eso
nadie dice nada”

Elvira Hernández, *La Bandera de Chile*.

Índice.

<i>Capítulo I. Introducción</i>	1
<i>Capítulo II. ¿Qué es una bandera y para qué sirve?: Lecturas y recepciones de La Bandera de Chile en el Chile contemporáneo.</i>	
1. Memoria y testimonio.....	7
2. Chile dictatorial y la transición a la democracia.....	13
3. ¿Cuáles son los colores de la bandera?: Lo que leemos cuando leemos.....	15
<i>Capítulo III. El ondular de la bandera: poesía visual en La Bandera de Chile.</i>	
1. La neovanguardia y la autoconcepción escritural.....	21
2. Ideología, discurso y semiótica visual.....	23
3. Recursos básicos.....	26
4. La bandera que ondula en el texto.....	29
<i>Capítulo IV. Conclusiones</i>	31
Bibliografía.....	32
Anexos.	
Anexo 1: “Remiendos a la bandera”.....	34
Anexo 2 “Reconstituyente”.....	35

Capítulo I. Introducción.

Conocí personalmente a Elvira Hernández el año 2012, poco antes de ingresar al programa de Licenciatura en Literatura. El poeta Oscar Saavedra me había hablado antes de ella y, es posible, que al momento de recomendarme autores para la realización de un libro objeto el verano de ese año, me nombrase por primera vez a Elvira. Fue el mismo Oscar quién, luego, nos presentó personalmente en una actividad realizada en Renca por Descentralización Poética, donde fui invitada a leer poesía. Elvira ideó una caminata por un sector antiguo de Renca, sector cercano a la línea del tren y donde habían vivido mis bisabuelos; mientras caminábamos, leíamos poemas por megáfono.

Fui ingresando por tramos a su obra y lo primero que recuerdo haber leído fue, precisamente, *La Bandera de Chile*. El año 2013, a 40 años del Golpe de Estado, la escuché leer fragmentos del mismo libro en el museo de la Solidaridad Salvador Allende. Comenzamos, entonces, a coincidir más seguido en lecturas de poesía y lanzamientos de libros, compartimos micrófono en variadas oportunidades, entablamos conversaciones en plazas, micros y por correo electrónico.

Me fui ligando a su escritura desde la admiración que sentí, desde el primer momento, por su palabra. Sopeso a finales del año 2015 la urgencia de trabajar su obra o parte de ella, la cual, en comparación con otros autores chilenos (en su gran mayoría masculinos), se lee poco. Según apunta Kemy Oyarzún en “Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agenciamientos”, el prólogo al número 7 de la revista feminista *Nomadías*, y en relación a la Generación del 80 y sus exponentes mujeres, la revisión de la escritura de mujeres en Chile vendría siendo una gran deuda cultural.

Por otra parte, Soledad Bianchi habla del silencio como respuesta al desasosiego que provocan las obras artísticas producidas por mujeres en Chile, un saber que están ahí, pero una resistencia a abordarlas. En este sentido, la presente tesina es un intento por romper con ese silencio y la omisión, por levantar la voz y desempolvar la literatura escrita por

mujeres, desde el ejercicio de la sororidad¹, en tanto que me identifico también como una voz femenina.

Frente a la deuda cultural con la escritura de mujeres, un hecho innegable es que el canon poético y literario en Chile es mayoritariamente disputado entre hombres; el deseo hegemónico masculino se expresa en el hecho de nombrar con otra palabra a las mujeres que también escriben poesía: *poetisa*. La palabra *poeta* pareciera ser exclusivamente relacionado a la masculino y la existencia del término *poetisa* demuestra una segregación, según apunta Diamela Eltit. La denominación *poetisa* “permite que se consolide una estructura que porta en su interior una territorialización política. Este binarismo señala un arriba y un abajo, un superior y un inferior. Un más y un menos. La palabra “poetisa”, en suma, corresponde a una transparente metodología de jerarquización que, en último término, resuelve y, a la vez, autoriza la exclusión.” (Eltit 175).

En este punto cabe destacar que no se trata de negar el gran aporte de los poetas varones, sino de asumir que su visibilidad ha implicado la invisibilidad y el silenciamiento de sus pares mujeres que, “pese al rigor de sus propuestas, han sido relegadas por una oficialidad empeñada en la construcción de un canon monótono y obstinado.” (Eltit 177). El espacio que, por lo general, le fue cedido a la mujer, estaba estrechamente ligado al estereotipo patriarcal en relación a poesía amorosa o de diario íntimo (considerado como un género menor), estereotipo en que no calza Elvira Hernández ni ninguna de las poetas que alzan la voz en la escena escritural del Chile de los 80. Me refiero a escritoras como Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Nadia Prado, entre otras, quienes se vieron implicadas en un doble trabajo: el de reapropiarse de la palabra *poeta*, y de hacerlo en un contexto dictatorial para romper con el silenciamiento.

Oyarzún apunta en su prólogo que, en relación a la generación del 80, se genera una “comunidad estética” (9) que vendría -por medio de la sororidad también- a construir un *contra* canon. Respecto a esto, cabe destacar que las poetas de los 80 no solamente escriben, sino que se leen críticamente y se organizan entre ellas en lecturas, talleres y congresos, formando un entramado subversivo que apela a la apertura cultural desde una

¹ Sororidad entendida como hermandad entre mujeres, concepto acuñado por el feminismo que no posee entrada en el Diccionario de la Real Academia Española.

perspectiva de género, perspectiva que se vincularía estrechamente a las políticas feministas y significaría un gran aporte para la lucha.

Sin duda el feminismo cuenta aún con una ardua tarea hacia la igualdad de derechos y, es por eso que, al igual que las poetas de los 80 que abogaron por la construcción de un contra-canon leyéndose entre ellas y apoyando los espacios de visibilidad, decido trabajar a la poeta Elvira Hernández. La obra seleccionada para el desarrollo de esta tesina es *La Bandera de Chile*, escrita por Elvira Hernández, seudónimo de María Teresa Adriasola (Lubu, 1951), en 1981. Entre sus libros destacan: *¡Arre! Halley ¡Arre! (1986)*, *Meditaciones físicas por un hombre que se fue (1987)*, *Carta de Viaje (1989)*, *El orden de los días (1991)*; *Santiago Waria (1992)* y *Álbum de Valparaíso (2003)*; publicados en Chile, Argentina y Colombia.

Cabe mencionar que recientemente la obra de Elvira Hernández ha entrado en vigencia de manera tal que, en los últimos 3 años, se han editado dos libros que recopilan la mayoría de su producción poética. El primero de ellos, *Actas Urbe*, publicado por la editorial Alquimia en 2013, reúne poemas publicados e inéditos sumados a entrevistas, entre las que destaca una auto-entrevista realizada por la misma autora; la edición general, notas y prólogo están a cargo de Guido Arroyo González. El segundo, *Los trabajos y los días* de la editorial Lumen, es publicado el 2016 y contiene una selección de poemas de la mayoría de los libros de la autora. Sumado a estas dos publicaciones, es preciso destacar que el año 2016, Elvira Hernández es postulada por segunda vez al Premio Nacional de Literatura, resaltando como una de las voces femeninas con más fuerza dentro del amplio número de candidatos varones. Estos hechos vendrían a demostrarnos que, pese a la posición marginal que caracteriza a la poesía escrita por mujeres en Chile, la escritura de Elvira Hernández ha comenzado a tomar relevancia y su figura autoral continúa formando parte del circuito literario actual, en estrecha relación, también, con la poesía escrita por los más jóvenes.

El libro que nos ocupará, *La Bandera de Chile*, comenzó a circular primeramente de manera clandestina por copias mimeografiadas, debido a la censura del periodo dictatorial. Diez años después de su escritura, en 1991, fue publicado en Buenos Aires por Libros de Tierra Firme, edición que incluía un prólogo de Federico Schopf. La primera edición que es publicada en Chile corresponde a una segunda edición del libro, realizada en 2003 por la

editorial El Retiro. Posteriormente, en el año 2010, y por motivo del Bicentenario, la editorial independiente Cuneta publica una nueva edición del libro, la cual prescinde del prólogo de Federico Schopf, incluye datos biográficos de la autora en mapudungún y, en la contratapa, agrega un poema titulado “Remiendos a la bandera”² fechado entre 2009 y 2010. Será esta última edición mencionada, junto con la argentina, las ocupadas para asunto de la presente investigación.

Otro factor importante en la elección de la autora y su obra, es el contexto de producción del material poético elegido, a saber, la dictadura militar iniciada en Chile en el año 1973 con el Golpe de Estado, hecho que implicó consecuencias políticas, sociales y culturales que repercuten hasta ahora en la vida pública y privada de nuestro país. Como mencioné anteriormente, la circulación primera de la obra se da de manera clandestina por copias del texto, intentando burlar la censura a la que estaba sometidas las publicaciones artísticas y la producción cultural en general. Al respecto, Elvira Hernández comenta en una entrevista:

“Después de que estuve detenida escribí *La bandera de Chile*, que es un poco consecuencia de esa detención también, yo le pasé ese material a gente del MIR, de la revista Vanguardia, y eso fue confiscado; entonces la primera versión de *La Bandera de Chile* la tiene la CNI. Esto porque la gente de esa imprenta fue detenida, yo me enteré de eso mucho después, nunca supe si la revista salió o no salió, mucho tiempo después me enteré de que esa publicación había tenido problemas, de que había caído ese taller. Y bueno, las cosas que se pudieron imprimir se fotocopiaron, y así por ejemplo una vez Diamela [Eltit] me dijo que en una universidad donde había una protesta estaba *La Bandera de Chile* pegada, pero de manera ajena a mí.” (Hernández, *Actas Urbe* 213)

Muchas veces recuerdo haberme entroncado en discusiones en las que personas mayores me detenían con la falacia argumentativa “no puedes opinar porque no habías nacido”. Y precisamente nací en 1995, a 22 años del Golpe de Estado y bajo la presidencia de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, el segundo mandato de la vuelta a la democracia. Pese a eso, creo vivir las consecuencias de un hecho que marcó la historia del país y que nos toca -si bien no de igual forma que a los que vivieron en carne propia esos años- a todos los nacidos posteriormente en la medida en que también somos parte del tejido social actual.

² Ver Anexo 1.

Es por esto que, sumado al ejercicio de sororidad enunciado anteriormente, planteo también la revisión de su trabajo en función de nuestra diferencia generacional y las lecturas de la obra posibles en nuestra actualidad. Octavio Paz planteaba que “el texto es siempre el mismo -y en cada lectura es distinto. Cada lectura es una experiencia fechada que niega a la historia con el texto y que a través de esa negación se inserta de nuevo en la historia.” (*Los hijos del limo* 171).

En el documental *Chile, la memoria obstinada*, el director Patricio Guzmán muestra a una orquesta juvenil interpretando el himno de la Unidad Popular en la Plaza de Armas de Santiago, por primera vez luego de 23 años desde el Golpe de Estado. Hoy, a 44 años del Golpe, me considero parte de los jóvenes que tenemos inquietudes sobre los hechos ocurridos cuando nuestros padres eran apenas unos niños, siendo nosotros una especie de *nietos de la dictadura*, criados ya no bajo la sombra de la Torre Telefónica, sino bajo la del edificio Costanera Center como ícono del triunfo neoliberal. Pienso en la etimología del verbo recordar (del latín *recordari*, derivado de *cor*, ‘corazón’, volver a traer al corazón)³ y me obstino en la necesidad que tenemos las nuevas generaciones de hacer presente el pasado dictatorial, no sólo para conocerlo, sino para integrar la experiencia que no vivimos presencialmente, del mismo modo que los músicos de la orquesta juvenil interpretan⁴ la partitura del himno de la Unidad Popular y evocan el pasado en las calles de la ciudad, afectando no sólo en ellos, sino en quienes se detienen a escuchar.

De este modo una lectura contemporánea, fechada en el Chile del 2016, estaría ligada a una interpretación propia: el poema se inserta, al modo de Paz, en la historia mediante una negación de la misma. Es en la lectura donde el poema se realiza debido a que “no hay poema *en sí*, sino *en mí* o *en ti*.” (Paz, *Los hijos del limo* 170).

En este sentido, planteo la necesidad de realizar, en primer lugar, una lectura contemporánea⁵ desde la óptica de la memoria (Jelin) y del testimonio (Sepúlveda y Logan, Navarrete) que la hablante lírica despliega en relación a la bandera, el símbolo patrio

³ Corominas, Juan. *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*. Volumen IV. Madrid: Gredos, 1985. 826.

⁴ Utilizo el verbo “interpretar” en tanto dicha acción es una forma de apropiación de la obra musical por parte de quien ejecuta el instrumento.

⁵ El primer periodo corresponderá a una lectura contemporánea. Irá desde el bicentenario de Chile, año 2010 (considerando la reedición del poemario por la editorial Cuneta) hasta 2016.

personificado en los poemas. Estos dos conceptos pasarían a ser los principales al momento de hacer una interpretación de la obra, tomando como base estudios ligados a una perspectiva de género, resaltando así la importancia de una sujeta enunciante y su inserción en la literatura chilena de dictadura y postdictadura.

Luego, en segundo lugar, la realización de una lectura de *La Bandera de Chile* en relación a su contexto de escritura y de primera circulación⁶. Será importante también una comparación de ambas lecturas considerando la relación de la interpretación con el periodo de tiempo abarcado y la distancia generacional de quien ejecuta la lectura⁷.

Así mismo, otro punto no menor será la identificación de la posible relación entre el discurso escrito con el discurso visual (poesía visual) del que hace uso la autora de manera notable en el texto y que define el carácter experimental que se le suele atribuir a la obra, intentando ligarlo a la forma de leer el texto en los dos periodos de recepción considerados.

⁶ El segundo periodo a considerar será desde 1981 hasta 1991. Como se mencionó anteriormente, se considerará la primera edición impresa de manera oficial en Argentina, diez años después de la fecha de escritura y primera circulación.

⁷ Me inserto a mí misma dentro del grupo que anteriormente acuñé con el nombre de *nietos de la dictadura*: los nacidos entre 1990 y 2000, es decir, los nacidos en transición a la democracia.

Capítulo II. ¿Qué es una bandera y para qué sirve?: Lecturas y recepciones de *La Bandera de Chile* en el Chile actual.

1. Memoria y testimonio.

Durante el transcurso de esta investigación, el pasado 23 de diciembre del 2016, diez reos del penal Punta Peuco pidieron perdón por los crímenes de lesa humanidad cometidos en la dictadura militar. El hecho sucedió entre protestas afuera del penal por parte de los familiares de las víctimas y no demoró en formar parte de la contingencia nacional, activando las memorias en una sociedad que, se piensa democrática, y que mira con lejanía abismal hechos ocurridos hace poco más de cuarenta años.

Situaciones como esa dan cuenta de un pasado que no quiere pasar y que, como una piedra en el zapato, nos incomoda y nos recuerda una situación que sigue ahí, repercutiendo en nuestro día a día con consecuencias que a veces pasan desapercibidas por quienes vivieron ese pasado y, más aún, por quienes han tenido que acogerlo de manera indirecta, es decir, los nacidos en transición o posterior.

¿Qué es lo que se recuerda? Por lo general las memorias están ligadas a hechos traumáticos que “conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria” (Jelin 28). Estas grietas, en América Latina, están directamente relacionadas con las dictaduras del siglo XX, que cambiaron radicalmente los caminos de los países afectados y del continente en general.

La memoria asociada a lo colectivo sería “el entretrejo de las tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social (...) y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos” (Jelin 22). Al margen de una memoria oficial, las memorias individuales de quienes han sido oprimidos “surgen con una doble pretensión, la de dar la versión “verdadera” de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia” (Jelin 43).

La memoria, entonces, permitiría -sobre todo a quienes no vivieron la dictadura- apropiarse del pasado para la construcción de un futuro consciente, en relación al *para que nunca más*. Pero el ejercicio de la memoria encuentra tropiezos, en parte porque es un constructo social. Según Elizabeth Jelin “las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente.

Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo” (20).

Uno de los mayores problemas es cuando la historia nacional y la memoria oficial que son promovidas no se condicen con las memorias individuales, cayendo estas en el silencio y el olvido (la contra parte del exceso de memoria). Por lo general, la historia nacional se opone a las memorias individuales en contextos dictatoriales en tanto proyecta una memoria oficial que condena al silencio a las subjetividades que no van acorde al lineamiento oficial. En este sentido, Jelin pone los símbolos patrios en la misma línea que la conformación del que ella llama el “gran relato” de la nación; los símbolos patrios estarían en pos de afianzar la identidad nacional y por ende contribuyen al “gran relato”. La memoria oficial intenta conscientemente definir sentimientos de pertenencia, ligarse a una identidad nacional. Implica construir un conjunto de héroes, opacando a otros (Allende-Pinochet):

“Durante los periodos dictatoriales de este siglo -el stalinismo, el nazismo, el franquismo, las dictaduras militares en Brasil, Chile, Argentina o Uruguay, el stronismo en Paraguay- el espacio público está monopolizado por un relato público dominantes, donde “buenos” y “malos” están claramente identificados. La censura es explícita, las memorias alternativas son subterráneas, prohibidas y clandestinas, y se agregan a los estragos del terror, el miedo y los huecos traumáticos que generan parálisis y silencio.” (Jelin 41-42)

La literatura escrita por mujeres en Latinoamérica en general, y en Chile en particular, sería “la otra cara” de esa la memoria nacional: una memoria muchas veces soterrada, confinada a los géneros privados como el diario de vida, la crónica de viaje, la relación autobiográfica.” (Epple 151). Esto también ligado a la imagen de la mujer escritora que sólo habla de sus sentimientos en un discurso amoroso lleno de lugares comunes, pero que comienza a ser contradicho con la aparición del discurso testimoniante, escrito desde el margen, y que intenta hacerse cargo de temas de contingencia social/nacional que no le había sido permitido tratar. El modelo de mujer tradicional se contradice con las escrituras de las mujeres de los 80: “De manera creciente, la producción poética de mujeres, se escabulle del sentimentalismo acrítico que marcó a gran parte de sus predecesoras. Estas

escrituras, en cambio, mantienen un tenso diálogo con lo social centrado en las estéticas -diversas, plurales, singulares- como armas articuladoras de sentido.” (Eltit 177).

Epple llama a este fenómeno *democratización de la palabra* y lo instala temporalmente desde las crisis sociales y políticas del 20’ y del 30’, democratización que aún sería un proyecto inconcluso pero que, sin duda, la toma de la palabra por parte de las poetas de la generación del 80 contribuye en mucho al camino de la igualdad⁸.

La recuperación y la apropiación de las memorias en una sociedad implicaría la existencia de trabajos de la memoria, en el sentido de la existencia de “...seres humanos activos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Seres humanos que “trabajan” sobre y con las memorias del pasado” (Jelin 14). El recordar, inserto en la memoria de género, estaría exigiendo la existencia de sujetos femeninos activos en los procesos de memoria, contradiciendo la pasividad a que se asocia comúnmente el rol de la mujer en la sociedad y en la dictadura.

En el contexto dictatorial, emergen distintas figuras que buscan un espacio testimonial; Navarrete enmarca la memoria de las mujeres y explica como un gesto de doble censura el marco en el que se inserta la de la memoria de género. Esto último debido a que en dictadura el ámbito de lo privado se da como lugar de pertenencia de las mujeres, alejado del ejercicio de la memoria oficial y la historia nacional. Como consecuencia de ese ámbito privado al que es sometida la mujer, se ignora su incursión en la política y la militancia: “...la mujer como sujeto activo de la memoria de un país, ha tropezado con numerosas barreras para salir a la luz del recuerdo público.” (Navarrete 13)

La doble censura de la que habla Navarrete nos hace ver la necesidad de la perspectiva de género en la memoria. Serían razones culturales las que, según la autora, implicarían la urgencia de introducir el género: “la ausencia de la voz de las mujeres en las cuestiones ligadas a los regímenes totalitarios y la guerra, es decir, en el espacio público-político” (47-

⁸ Es interesante que Epple use el término “democratización” y no “igualación” para hacer referencia a la toma de la palabra por parte de la mujer. “Igualación” sería un término demasiado simplista para tratar el tema de género y vendría a desconocer el carácter político urgente del feminismo para la construcción de una sociedad más justa. Por lo general, cuando se desconoce la verdadera lucha del feminismo, se lo suele oponer al machismo y se considera que el único camino viable es la “igualación” o el “igualismo”. *Democratización de la palabra* apela efectivamente a igualdad, pero a una igualdad de derechos frente a la palabra que reconoce y batalla la opresión hacia las mujeres.

48) y “la utilización de su imagen [la de la mujer] para conveniencias del patriarcado subrayado que se instala en este tipo de regímenes” (48).

El patriarcado subrayado del que habla Navarrete hace eco de la consideración de Jelin respecto a las especificidades de género de la represión de las dictaduras del Cono Sur (Jelin 100). La autora afirma que esta tuvo diferentes impactos entre hombres y mujeres; la represión directa a las mujeres se da cuando estas son militantes activas, pero, en general, las mujeres son vistas como víctimas indirectas: pierden a sus esposos, hijos, hermanos y padres. La imagen de la mujer en el Chile dictatorial tendría dos aristas: la madre-natura y la militante (término usado en un sentido peyorativo), ambos modelos promovidos por el régimen dictatorial. Es en esta misma línea, que se puede afirmar que “los símbolos de dolor y sufrimiento tienden a corporalizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen “pertener” a los hombres” (Jelin 99). La mujer sufre una despolitización de por el llamado a ser “madre” de la nación en las prácticas públicas; esta idea de la madre-natura que promueve la dictadura excluye a la mujer del ámbito del poder y la mantiene cerca del lugar que le correspondería *naturalmente*: el modelo de la madre, ahora, madre de la nación. Claro ejemplo de esto es la figura de Lucía Hiriart, viuda del dictador Augusto Pinochet.

Jelin explica que “el poder que se ejerce y ejercita en la represión directa se da en el marco de relaciones de género” (101). De este modo, la masculinidad, implicando agresividad y dominación, hace pasivo todo lo relacionado a lo femenino. En el ejercicio de las torturas, el cuerpo de la mujer implicaba una distinción con respecto a las prácticas realizadas a los hombres; torturas que, por lo general, al ser dirigidas a mujeres, se relacionaban con el abuso sexual. Para los hombres la tortura se expresaba en una “feminización” de su cuerpo, en tanto eran tomados como seres pasivos.

Las relaciones de género diferenciadas para Jelin, también vendrían a implicar prácticas distintas al momento de hacer públicas las memorias. A este respecto, los estudios de género se encargarían de darle voz a las mujeres que sufren por la carencia de visibilidad en una sociedad patriarcal. Entendiendo a la memoria como un constante constructo sociocultural, Navarrete propone que se deben generar diálogos con un análisis del funcionamiento del sistema sexo-genérico “en tanto proyecto semiótico de identidades,

valores y conductas de los individuos, en función de su sexo” (15). Lo interesante es constatar que el género también refiere a un constructo social; memoria y género, entonces, no son posibles fuera de un marco sociocultural común y se nutren del contexto.

La memoria de género “nos permite observar cómo se están poniendo en crisis en distintos discursos sociales y producciones artísticas las configuraciones de lo femenino constituidas en las memorias hegemónicas, y cómo irrumpe el cuerpo como significante válido del horror.” (Navarrete 16). La memoria de género estaría implicando una resignificación de(sde) la mujer. Es ella la que debe hacerse cargo de su discurso, alzar la voz desde y para ella misma: “la memoria de las mujeres ya no puede definirse a partir de la codificación de la propia de los hombres, sino que, dentro de su misma subjetividad, sin caer en el riesgo de aislarla, reducirla o marginarla.” (Navarrete 68-69).

Jelin y Navarrete concuerdan en que el camino más efectivo para lograr esto es que se haga presente la memoria de la mujer a través del testimonio. Esto implicaría un cambio de papel: desde testigo del heroísmo del otro, a relatora de su propia experiencia traumática:

“...esta perspectiva implica la comprensión de la mujer como un nuevo testigo de los acontecimientos que marcaron un quiebre en las naciones, pero también como una nueva partícipe de ellos. Frente a esto, el estudio de este nuevo testigo participante permite completar la historia y hacerla, en cierta medida, más justa y más verdadera.” (Navarrete 53)

Sepúlveda y Logan en *El testimonio femenino como escritura contestataria* plantean que la literatura hispanoamericana estaría marcada por el testimonio, siendo así el “factor clave en la relación dinámica entre política, literatura e historia” (11). El testimonio vendría a ser una forma viable de cuestionar las prácticas colonialistas e imperialistas en los países del Cono Sur.

Para poder testimoniar se hace necesaria una distancia temporal respecto a los hechos, es decir, la interrogación de una generación distinta a la de los que vivieron en carne propia, de este modo el testimonio y el diálogo éste genera aportaría a la construcción de memorias, en palabras de Jelin, “cuando se abre el camino al diálogo, quien habla y quien escucha comienzan a nombrar, a dar sentido, a construir memorias” (84).

Sumado a la distancia temporal, el testimonio necesita de agentes dispuestos a escuchar: necesita de un receptor ya que el testimonio “incluye a quién escucha, y el escucha se convierte en participante, aunque diferenciado y con sus propias reacciones” (Jelin 85). La ausencia del que escucha le quita sentido al hecho de testimoniar porque, entonces ¿para qué/quién se testimonia? En este sentido, “son las nuevas generaciones que interrogan, que preguntan, sin los sobreentendidos que permean el sentido común de una generación o grupo social victimizado” las que deben tomar el papel de receptores activos.

En este punto cobra gran importancia de la noción de *nietos de la dictadura* en tanto implica un distanciamiento generacional y, por ende, una manera distinta de aprehender ese pasado dictatorial, observado desde un enfoque actual. El receptor de las memorias las re-significa: se apropia del pasado y de la experiencia memorialística del testimonio. Así, las nuevas generaciones se acercan al pasado como otros diferenciados, dispuestos al diálogo y a la incorporación de la memoria en función del futuro.

En este sentido, el testimonio, como construcción de memorias, tendría un propósito político y educativo: “transmitir experiencias colectivas de lucha política, así como los horrores de la represión, en un intento de indicar caminos deseables y marcar con fuerza el “nunca más.” (Navarrete 95).

El diálogo que se genera entre testimoniante y escucha tendría un carácter retroalimentativo y no implicaría una identificación al modo de la autobiografía, debido a que casi siempre el sujeto enunciante es víctima de algún abuso; en vez de apropiación por parte del lector, Sepúlveda y Logan hablan de una “solidaridad de identificación”, que sería el plano ideal para que se generase una reacción por parte del lector o escucha. De hecho, el testimonio se encontraría casi en el lado opuesto de la autobiografía, ya que “ha ignorado las delimitaciones convencionales de la autobiografía que postulan una entidad racional, privilegiada, y masculina como la única afirmación de estimación personal válida y valiosa.” (Sepúlveda y Logan 12) y permite al género reprimido hablar por sí mismo, sin necesidad de intermediario y dando una versión alternativa de la historia oficial:

“Sin duda alguna, tras las discusiones sobre representación, subjetividad, voz, posición del lector/narrador y compromiso político yace la cuestión del poder. Lo primero y lo principal es recordar que el testimonio es intrínsecamente un reto a las estructuras tradicionales de poder del gobierno y del discurso. El testimonio, por definición, abre un espacio para el reconocimiento público y personal de la voz antes marginada de lo reprimido social y

políticamente, de aquellos cuyo silencio se exige por el privilegio tradicional del discurso y de la historia oficial.” (Sepúlveda y Logan 19)

2. Chile dictatorial y la transición a la democracia.

Luego del Golpe de Estado en Chile en el año 73, se inició en los 90' la transición a la democracia. Los historiadores contemporáneos aún no llegan a un acuerdo de si éste periodo, que prosiguió al gobierno militar, ha concluido o continúa siendo un proceso activo aún en 2016. Una de las razones para cuestionar el efectivo restablecimiento de la democracia en el país es la corta distancia temporal que nos separa.

Un hecho innegable es que después del Golpe de Estado el país no volvió a ser el mismo y que, incluso para los que aún no habíamos nacido, implicó un cambio y una inserción política en una sociedad que nuestros padres y abuelos vivieron de forma completamente distinta.

De la época dictatorial nos queda la represión, la censura, las desapariciones y las torturas, sumadas a estrategias políticas heredadas del Gobierno Militar que repercuten hasta ahora en nuestra sociedad, conformando aun lo que Tomás Moulian llamó el Chile Actual: “En la Matriz de una dictadura terrorista devenida dictadura constitucional se formó el Chile Actual, obsesionado por el olvido de esos orígenes” (28).

Una de las principales preocupaciones de la crítica de la memoria, son las políticas del olvido que se intentan imponer en el Chile transicional. Nelly Richard habla del consenso y del mercado como mecanismos usados para intentar borrar la memoria histórica:

“...ambos fueron consolidando una pasividad y conformismo del sentido en los individuos y las masas compensados con la fascinación de los productos, la publicidad, las pantallas, la información superficial, etc. La principal consecuencia de esto, la observamos en el debilitamiento de los marcos sociales de la memoria.” (33).

En este sentido, lo imborrable -la herida abierta que dejó la dictadura- se vuelve cada vez más borroso (Richard 15); la historia sigue su curso sin hacer eco del pasado dictatorial.

Comienza así, a promoverse la lógica del monumento y del documento: una dimensión archivadora alejada de la memoria, una significación superficial que el discurso oficialista utiliza en transición para “recordar” de manera superficial la historia sin cuestionamientos más profundos. De este modo, “en Chile, las memorias de la resistencia van perdiendo progresivamente visibilidad del hemisferio público, hasta que alrededor de los años 90, las madres y esposas de detenidos desaparecidos aparecen como seres anacrónicos y fantasmagóricos, deambulando sin eco y escuetamente por los pantallazos televisivos de algunos canales.” (Navarrete 34).

El olvido pasa a ser un elemento decisivo en el Chile Actual: “el bloqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que vivieron experiencias límites” (Moulian 37). Esto, de la mano de las políticas de la transición que “ha operado como un sistema de trueques: la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada por el silencio.” (Moulian 38).

Sin embargo, la democracia actual vendría a ser, según Moulian, como una jaula de hierro: las leyes políticas de rango constitucional y sistema de partidos serían la herencia de la dictadura que nos lleva a vivir en un sistema político truncado por sus consecuencias, una supuesta democracia protegida sin poderes facticos, sino legales heredados de una constitución reafirmada en dictadura.

La estrategia del marketing del éxito económico en el Chile Actual sería la dimensión más elaborada (Moulian 98). Sin duda el mayor triunfo de la dictadura fue disfrazado de progreso económico: Chile se insertó en el neoliberalismo sin cuestionarse nada. El nuevo ciudadano, un ciudadano mercantilizado, asume el mall como su lugar preferido (Moulian 110), celebra con orgullo un partido de fútbol en el Estadio Nacional ignorando el pasado criminal y asesino sobre el cual ha sido construida su sociedad contemporánea.

Es interesante que Navarrete afirme que en transición la mujer retrocede en términos de visibilidad política. Oyarzún esgrime, en relación al rol de la mujer en la cultura durante la postdictadura, que “a medida que la mujer emisora va desplegando su producción deseante en los circuitos discursivos del Chile silente y recatado de la postdictadura, la cultura se encarna, se contamina de diferencias ideológicas, poéticas, sexuales.” (Oyarzún 16)

La posición pasiva en la que se pretendía tener a la ciudadanía en la Dictadura, implicaba una doble dominación hacia las mujeres. Pero, como ya se dijo anteriormente, la posibilidad de testimoniar desde una historia no oficial, de alzar la voz y construirse poéticamente como un contra-canon de las mujeres de los 80', permitió que estas escritoras mantuvieran una línea crítica constante hasta ahora, formando parte aún del circuito literario chileno. Lo interesante es que esta crítica no se estanca en la memoria y la denuncia, agotando y reduciendo los temas a la banalidad o al lugar común con respecto a lo vivo en Dictadura, si no que las hace participar, en tanto sujetos femeninos, de un enjuiciamiento general y contemporáneo al sistema en el que vivimos.

3. ¿Cuáles son los colores de la bandera?: Lo que leemos cuando leemos.

Considero ocurrencia comenzar el análisis del poemario describiendo el recurso que es, básicamente, la operación más importante y que guía la linealidad y el sentido general del libro. Me refiero a la personificación, curiosa, de un símbolo patrio. A la Bandera de Chile le son adjudicadas acciones y rasgos humanos, y es usada como metáfora de ciudadanía, pueblo y poder.

Pero ¿por qué la bandera y no el escudo, el copihue u otro símbolo que representase una identidad nacional? Creo que la elección podría basarse en dos hechos significativos: el primero, es que las banderas son el símbolo principal de diferenciación con otros países y que en los procesos de independencia latinoamericana se convirtieron en símbolo de identidad y de resistencia contra el colonialismo. El segundo, atingente a la palabra misma, tiene que ver con la feminización del símbolo en sí: la bandera tiene rasgos de mujer, comparte la dominación de otro que la oprime y la utiliza:

“La Bandera de Chile está tendida entre 2 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” (16)

El primer juego que se da con esta personificación está en el poema que da inicio al libro. En él se habla de *dedicar* y *entregar* a la Bandera, verbos que, en una primera lectura, sin tomar en cuenta la caracterización que sigue implicaría un mero juego con la poetización de lugar en el que en los libros suelen ir dedicatorias a sujetos específicos. Los mismos verbos, aplicados a un objeto personificado, evidencian una dominación y una relación de poder, incluso en un ámbito sexual: “se entrega a cualquiera/ que la sepa tomar” (s/p).

La entrada al poema en sí está dada por lo que es una especie de declaración de vital importancia para el resto del libro: “Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile” (7). Esto, como introducción, nos da a saber a que la sujeta poética posee algo que el resto (quienes conforman ese “nadie”) no tienen en conocimiento: es poseedora de una *verdad otra* sobre la Bandera, una historia y significación alternativa. Este *no saber*, puede ser visto también como un *no querer saber* o un *no querer decir*, relacionado con el silencio y el olvido (auto) impuesto. Más adelante veremos cómo el recurso visual del espaciado en blanco contribuye a la metáfora de lo no dicho.

En uno de los versos siguientes, la hablante nos hace saber que ni la propia Bandera es capaz de enunciarse como voz que defina su propia identidad, mostrándonosla como incapaz de hablar por sí misma:

“La Bandera de Chile no dice nada sobre sí misma
se lee en su espejo de bolsillo redondo
espejea retardada en el tiempo como un eco” (7)

Esto, en relación a la feminización de la que hablé anteriormente, pondría en evidencia el carácter de no enunciación de las voces femeninas que, durante gran parte del canon, han sido dichas por otros, por sujetos masculinos que definen y hablan por ellas, no permitiéndoles una autodefinición.

En este sentido, el (re)conocimiento que la sujeta poética tiene de la Bandera vendría a formar parte del conocimiento de la historia no oficial, pese a que la Bandera podría pensarse en relación a una chilenidad “oficial”. Los hechos históricos que se muestran en el poema están en relación a la construcción de una historia de Chile que muchas veces no se

quiere mostrar, son hechos que en los libros de historia son mostrados como heroicos pero que esconden un estigma doloroso de guerra y muerte.

La manera en que la hablante aborda la exposición de esta historia, es de un modo que responde a una ironía sutil mezclada en la personificación y las acciones que realiza la Bandera:

“La Bandera de Chile se parte en banderitas para los niños
y saludan” (8)

La hablante alude a los saludos que Pinochet recibía por parte de alumnos a los cuales se les entregaban banderas pequeñas. En los versos es la Bandera la que se (re)parte y se fragmenta para ser utilizada con fines que aparentan una admiración al dictador.

Otro dato histórico es la referencia al regimiento de San Felipe, el que fuera el principal centro de detención y tortura de la V región y que, inserto en el poema, vendría a cumplir la función de hacer evidente la existencia de los centros, existencia que muchos niegan hasta ahora en pos de no aceptar los crímenes cometidos en 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”

Además, es destacable cuando se menciona a la Patria Vieja y a la Patria Nueva, ambas insertas en el proceso de independencia. La intertextualidad se da por los colores utilizados en las banderas de ambos periodos (azul, blanco y amarillo para el primero, y azul, blanco y rojo para el segundo) y por las batallas desarrolladas en dichas etapas (Cancha Rayada) y hace referencia, también de manera irónica, a la construcción de la identidad del país por medio de una historia de guerras y sangre que se estaría actualizando en la Dictadura por medio de las torturas y la guerra contra quienes pensaban distinto al régimen:

“Pierden sus anuarios los combates de la Bandera de Chile
lo ganado y lo perdido lo pierden en la letra
parecen de tinta invisible sus abanderados
más Cancha Rayada se subraya más de sorpresas
roturas remiendos sangre salpicada de parches

han borrado del mapa a la Bandera de Chile

en cuclillas

banderilleada pierde sangre en una carpa de plástico”. (27)

La ironía es un recurso ampliamente utilizado en el texto, y vendría a estar ligado al querer desacralizar el símbolo patrio: pienso que la personificación de la Bandera obedece a la ironía en tanto se le pretende quitar el carácter honorífico y sagrado que responde a la representación de una nacionalidad. La hablante es una otra dentro de un sistema sexo-genérico, pero también es disidente en relación a posicionamiento política contra el régimen que la lleva a realizar un acto de denuncia. Esta ironía se clarifica en versos como “es increíble la bandera” (11), entre otros, y en la utilización de diminutivos como en “*La bandera de Kansas le manda un besito*”.

Los diminutivos, más otros recursos utilizados por la hablante, están puestos en función de un lenguaje coloquial. La poesía de Elvira Hernández no goza de la grandilocuencia y el hermetismo en términos de lenguaje rebuscado de otros poetas de la época, sino que se detiene en el uso de un lenguaje mundano, apegado al habla juvenil y lleno de frases hechas que se ponen en juego con un significado implícito. Esta utilización del lenguaje no tiene que ver con que esta poesía sea de fácil lectura o que apunte a un público menos letrado, por el contrario, exige un lector capaz de captar los códigos y el significado implícito, lo que la hace tan o más hermética que la poesía que rehúye del lenguaje coloquial.

Un ejemplo de frase hecha que, por lo general, son asociadas al habla coloquial de los estratos bajos serían los versos “Come moscas cuando tiene hambre la Bandera de Chile/ en boca cerrada no entran balas” (12), los que, en un juego de intercambio entre moscas y balas, hace referencia al silenciamiento en función de la vida, el quedarse callado y no dar la opinión por miedo a la represión.

Otra característica interesante con respecto al lenguaje, tiene que ver con la creación de palabras nuevas. La relación de la poeta con el vanguardista peruano César Vallejo se evidencia en el poema “A veces se disfarsa la Bandera...”, donde es mencionado explícitamente él y el poema LXVIII de Trilce. Vallejo, precisamente en Trilce, hace uso de neologismos creados por él, mecanismo que es utilizado por la hablante lírica en

reiteradas ocasiones y que podemos ver ejemplificado en el mismo poema mencionado anteriormente (*disfarsa*, una posible mezcla entre “falsa” y “disfraz”).

Otro ejemplo notable que, a la vez, mezcla lo que anteriormente se había comentado como la utilización de hechos históricos es el verso “de nuevo la boca escupe la chacarilla vomitosa sin especie” (24), donde el sustantivo *chacarilla* hace referencia al Acto de Chacarillas, un evento en la cumbre del cerro del mismo nombre realizado en 1977 por el Frente Juvenil de la Unidad Nacional para conmemorar el 2do aniversario de su fundación y que contó con la presencia y un discurso de Pinochet.

El adjetivo “vomitosa” del verso señala anteriormente, vendría a aclarar la posición de la hablante con respecto a la Dictadura y al dictador. Posición crítica que se recalca a lo largo de todo el libro y que atenta contra el sistema y lo que entendemos como nacionalidad: la misma personificación es un juego que, como vimos, nos muestra la opresión en la que se desenvuelve un objeto personificado en femenino como metáfora de una sociedad patriarcal.

En este sentido, el diálogo que genera con el contexto de escritura es siempre crítico. La hablante posee una sagacidad que la hace capaz de utilizar la ironía de manera notable. Su autora, incluso, casi de un modo sorpresivo, logra vencer la censura el poema mismo es el que se difunde por buena recepción que tuvo. Ya se mencionaba anteriormente la entrevista en la que Hernández reconoce que, ajeno a ella, pedazos de poemas de *La Bandera de Chile* se pegan en universidades después de que el lugar en el que iba a ser publicado el libro fuera cooptado por la CNI.

El poemario alcanza así un status de símbolo de la resistencia en dictadura: casi de manera autónoma se difunde, la elocuencia con la que está escrito logra conquistar a quienes compartían posicionamiento político con Hernández, jóvenes contrarios a la dictadura.

¿Cómo relacionar esto con la memoria y el testimonio? La relación se hace completamente visible. En la primera etapa definida al inicio de este trabajo, desde una lectura actual, la reedición chilena del libro se lleva a cabo en el marco del Bicentenario de Chile. El texto llega a (re)actualizarse a sí mismo en las lecturas que, quienes vivimos ese bicentenario, le damos con respecto a nuestra visión de la historia. En este sentido, el poemario escrito por

Elvira Hernández viene a ser el testimonio de las vivencias de la autora en Dictadura; este testimonio dialoga con el lector que no vivió en Dictadura, quién luego se apropia de esta visión y es capaz de construir la suya en función de cómo lee y reconoce los hechos de la historia de su país en el poemario.

La memoria, en tanto se lee el texto desde un presente, se refleja en la reedición en sí. El texto es devuelto al lector e, impreso, logra hacer presentes los hechos que marcaron la historia del país. Jelin hablaba de vehículos de la memoria y los definía como dispositivos que lograban perpetuar el ejercicio memorialístico para integrar el pasado al presente en función de un futuro: en este sentido, *La Bandera de Chile* cumpliría la función de vehículo de la memoria.

El poemario se sabe vigente en la actualidad, existe consciencia de una repercusión de este vehículo de la memoria en el Chile contemporáneo. El propio editor de la edición de Cuneta lo dice: “A más de 20 años de escrito este poema, su vigencia aún permanece, y pasa a ser parte de otras obras de artistas chilenos que cantan y describen una realidad que se desplaza sobre la historia” (*La Bandera de Chile*, Cuneta 36). Evidencia de esto último es la inserción del poema “Remiendos a la Bandera”⁹, el cual hace referencias a las consecuencias de la dictadura vividas en transición a la democracia.

⁹ Ver anexo 1.

Capítulo III. El ondular de la bandera: poesía visual en *La Bandera de Chile*.

1. La neovanguardia y la autoconcepción escritural.

La crítica chilena Magda Sepúlveda, en *Ciudad Quiltra, poesía chilena (1973-2013)* ubica a Elvira Hernández junto a Carmen Berenguer como representantes de la generación del 80, situándolas a ambas también como las principales exponentes de la poesía escrita por mujeres en Chile, símbolos de la resistencia en dictadura y del canon que suele invisibilizar la escritura de mujeres. Pero Hernández ha sido, por lo general, también incluida en la neovanguardia chilena junto con poetas como Raúl Zurita o Juan Luis Martínez.

Sepúlveda dedica un primer capítulo del libro antes mencionado a la neovanguardia y comienza definiéndola en torno a lo que llama la metáfora de la higienización. Esta vendría a reflejarse en el afán de la dictadura por la limpieza, en una forma de violencia epistémica contra el pasado de la UP y el cuerpo social que la apoyaba, cobrando así la discusión sobre la mancha y la suciedad especial importancia en poetas como Raúl Zurita, Eugenio Dittborn, Diamela Eltit y Alexis Figueroa. Además, una de las principales características que Sepúlveda destaca de la neovanguardia es el uso del cuerpo como territorio para el arte, en el sentido de la ampliación del recurso formal del poema en la página y, respondiendo siempre, al sentido de la mancha y la suciedad que podría ser mejor representada en la corporalidad.

Salirse de la página e incluir el cuerpo en el arte hace referencia a la necesidad de la neovanguardia de unir el arte y la política, llevando el arte y la poesía a otras esferas y por medio de otros canales. En este sentido, y en relación a la primera vanguardia, Sepúlveda refiere que la neovanguardia se adelanta a las masas y propone una estética rupturista en tanto representación del arte al salirse la página.

De *La Bandera de Chile* destaca el carácter experimental del poema plasmado en la página, más específicamente el juego con la visualidad y la espacialidad. Para la neovanguardia el texto no se queda simplemente en el uso de palabras, sino que se realiza una especie de juego entre el objeto libro, lo que se dice y cómo se dice. En este punto conviene ejemplificar con libros como *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez, donde la importancia

del recurso visual (imágenes, dibujos, diagramación en general) no es menor a la de las palabras y entre ambos reside el sustrato de la interpretación que el lector le da a la obra.

Elvira Hernández ha sido asociada por la crítica a la neovanguardia debido al carácter experimental de su obra, que ya he mencionado, pero ella misma no se considera parte de dicha generación. La autora declara:

“Nunca me he tragado eso de que soy de la *neovanguardia*, a pesar de que creo que en mi trabajo hay una experiencia de experimentación, pero yo no estoy preocupada de eso y siento que aquellos que se instalan bajo el paraguas de la *neovanguardia* tienen una percepción distinta, en el sentido de que ellos son sujetos de lo que están haciendo, en cambio yo estoy más trabajada por las circunstancias.” (Hernández, *Actas Urbe* 212)

Su posicionamiento fuera de la neovanguardia apunta a ser sujeto poético no con un plan definido, sino que entregado a las circunstancias. En relación a esto mismo, en su *Arte poética*, Hernández dice que “no puedo ser yo frente a las palabras aunque alguna vez haya pretendido ponerle puntos a la íes; son sólo ellas y mi sombra.” (Hernández, *Actas Urbe* 7).

Desde una trinchera más teórica, Oyarzún se muestra contraria al término neovanguardia debido a una desconfianza en las etiquetas de ese tipo que se prestarían “para docilizar proyectos culturales cuyo potencial de “revuelta” es (y ha sido, hoy a veinte años se sabe) innegable. El prefijo “neo” apunta a repetición de algo ya elaborado; en este caso por *otros*. Las escritoras estarían “meramente” re-trabajando las vanguardias, un tanto a destiempo.” (13-14).

Naín Nómez en *Treinta y cinco años de poesía chilena: de la expulsión al naufragio en la ciudad fantasma* fija el Golpe de Estado como un hecho que afecta a la tradición literaria chilena y desde él apunta tres momentos relacionados con cambios políticos y culturales, incluyendo a Elvira Hernández en el segundo, que va de 1977 a 1982 y que es descrito como un periodo de florecimiento de diversas estéticas y de clausura respecto a tradiciones anteriores. En palabras del autor, un “vasto tejido escritural que tiene diversos escenarios” (27) y donde destaca la ruptura pluritemática y pluriformal de poetas que vivieron la dictadura dentro del país (poetas del insilio) en los que incluye a Elvira Hernández.

La etapa que menciona Nómez, sea neovanguardia o no, evidencia escrituras que rozan lo experimental y otras que efectivamente lo son. En este sentido, no me atrevería a formar parte de los que incluyen a Hernández dentro de la neovanguardia y menos a aferrarme al innegable carácter experimental de *La Bandera de Chile* para clasificar toda su obra dentro de una corriente estética/estática. Creo que una de las particularidades de la autora radica en, lo que el editor de *Actas Urbe* llama, la autonomía del lenguaje y a lo que ella misma hace referencia en los fragmentos a sus entrevistas anteriormente citados, lo que le confiere una caracterización única a cada una de sus trabajos. Tampoco se puede negar la relación que *La Bandera de Chile* podría tener con la neovanguardia: el recurso visual, la relación de las palabras y la página, el espacio en blanco, la disposición del texto y la ruptura pluriformal sería lo que evidentemente que la uniría a ella; pero, siguiendo a la autora, no sería más que *una experiencia de experimentación*.

En relación a esto último, considero que el argumento de mayor peso para no incluirla en la neovanguardia es la autoconcepción que la propia autora tiene de sí en tanto sujeta creadora: Elvira Hernández (el heterónimo, no Teresa Adriasola¹⁰) es la que dice no ser ni de la vanguardia ni de la neovanguardia, asumiéndose en una especie de limbo inclasificable que le daría más autonomía y distensión a su escritura con respecto a una estética predominante en la época.

2. Ideología, discurso y semiótica visual.

En búsqueda de una definición de discurso, Vicente Manzano en “Introducción al análisis del discurso”, ateniéndose al aspecto lingüístico, nos dice que éste sería la mezcla del lenguaje (en un sentido amplio) y de la vida en sociedad. Para develar el sentido de los discursos, en tanto estos son generadores de realidad y están enmarcados en las relaciones de poder, se hace importante no sólo realizar un análisis, sino que un análisis crítico que incluya el concepto de ideología.

¹⁰ “Siento que este pseudónimo opera no como un nombre sino como un heterónimo. Sólo es el nombre para la poesía, el otro lo uso para narrativa y ensayos” (Hernández, *Actas Urbe* 207)

A la vez, Manzano define a la ideología como un elemento que vendría a formar parte de la esencia de algún grupo, influyendo así en el grupo mismo, sus miembros y el entorno. Los miembros del grupo vendrían a poseer un perfil en base a valores y actitudes, perfil que logra distinguir entre el “nosotros” y el “ellos”. La ideología define aspectos relacionados con la identidad del grupo, de este modo logran sentirse diferentes al resto. En este sentido, la ideología constituiría una herramienta eficaz para ejercer el poder a través de la persuasión a largo plazo.

Para el análisis de los recursos visuales en *La Bandera de Chile* seguiré las implicancias que señala Manzano en tres puntos: el primero se propone identificar a los componentes que rodean al discurso, los que lo hacen comprensible y muestran su efecto; en este sentido, no es menor mencionar que el contexto en el cual está inserta *La Bandera de Chile* responde, siguiendo a Naín Nómez, al segundo periodo (1977-1992) de la poesía chilena después del Golpe de Estado, como se había señalado anteriormente. En el segundo punto, Manzano propone entrar de lleno en lo que llama el contenido denso del discurso, esto es, su ideología, los recursos lingüísticos, la argumentación, las técnicas de persuasión, las propuestas de acción y las estrategias de apoyo y legitimación. Finalmente, en el tercer punto, Manzano propone generar un modelo completo sobre el discurso que considere las relaciones entre sus elementos, ayudándonos esto a una interpretación general.

Pese a lo anterior, los conceptos de ideología y discurso no son suficientes para llegar a una interpretación de los recursos visuales en el texto debido a que no nos permiten agotar por completo la disposición del poema en la página. Barthes en “Retórica de la imagen” recupera a la retórica del siglo V y la aplica en los problemas teóricos atinentes a su época enfrentándonos a leer una imagen y darle sentido a través de la retórica. Barthes define los mecanismos que vendrían a actuar en el plano de la connotación de la imagen haciendo uso de la imagen publicitaria¹¹. Establece que el significado de la imagen es intencional

¹¹ Barthes apoya su estudio de la retórica de la imagen en la imagen publicitaria y los recursos de persuasión que ésta utiliza para atraer al consumidor. Si seguimos a Fredrich Jameson, quien sostiene que el posmodernismo es una dominante cultural que apela a un momento histórico que él denomina como Capitalismo Tardío (afirmándose en los postulados de Mandel), creo que no es descabellado insinuar una relación entre la obra de arte y el objeto de consumo, es decir, la poesía y el objeto publicitario, por lo que considero atinente utilizar los postulados de Barthes en la interpretación que daré a los recursos visuales del poemario en cuestión.

distinguiendo tres tipos de mensajes: el lingüístico, el icónico simbólico (imagen connotada) y el icónico literal (imagen denotada).

El primer tipo de mensaje hace referencia al lenguaje usado dentro de la misma imagen, lenguaje que, en el caso de *La Bandera de Chile*, sería el texto mismo, las palabras y lo que ellas nos dicen de modo literal. El segundo tipo, el de la imagen connotada, hace referencia a la interpretación posible por parte del receptor y, por ende, depende de él. Este mensaje vendría a ser la apropiación icónica/visual de la disposición del lenguaje verbal en términos de cambio de significado. Finalmente, el tercer tipo, es decir, la imagen denotada, posee una función referencial. Para captar el nivel denotativo sólo hace falta mirar la imagen y es la interpretación que le damos a ésta la que nos lleva al nivel connotativo. Esto, en el plano del texto, sería el sustento una interpretación con base en lo visual en tanto podríamos develar una interpretación que relacione los recursos visuales con lo que nos dice directamente la autora a través de la palabras.

Además de los conceptos mencionados anteriormente, creo que es relevante mencionar el concepto de imagen poética. Octavio Paz le dedica un capítulo completo en *El arco y la lira* y la define como “toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. (...) Cada imagen -o cada poema hecho de imágenes- contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos.” (98) En este punto, es importante destacar que Paz se está refiriendo a hechos del lenguaje (formas verbales), es decir, al mensaje lingüístico que se mencionó más arriba.

Por otra parte, Didi-Huberman relaciona las imágenes plásticas con la reproducción de la memoria en la historia del arte y la superioridad en cuanto trascendencia de ellas por sobre nosotros:

“... ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.” (Didi-Huberman 12)

¿Cómo ligar, entonces, el análisis de lo visual en un poema con conceptos de tradicionales de imagen que aluden a un recurso lingüístico y a otro pictórico relacionado con la memoria?

3. Recursos básicos.

Esta sección tiene por objetivo lograr estructurar los recursos visuales usados en La Bandera de Chile de manera simple para que, al momento del análisis, la mención a ellos pueda contar con una referencia ya revisada. Estos serán mencionados, definidos y ejemplarizados en orden de aparición.

Las dos versiones del poema revisadas difieren sólo en dos cosas: primero, en la posición del poema-dedicatoria¹² que da inicio el poemario, ocupando en la edición argentina el lugar central de la página, mientras que en la chilena la esquina inferior derecha; y segundo, la existencia de un punto final en el poema “Una ignorancia padre aurea a la Bandera de Chile...” de la edición argentina, hecho que podría ser fácilmente atribuido a error de transcripción debido a que el poemario completo prescinde de puntuación, a excepción del poema-dedicatoria.

3.1. Eje central.

Este recurso es el que inicia el poemario y que se mantiene constante en casi todos los poemas. Con eje central me refiero a la distribución gráfica del poema en torno a un eje imaginario al centro de la página o de los versos, diferenciándose de la alineación a la izquierda que caracteriza a la escritura en verso.

Este eje es utilizado en algunos casos para distribuir la extensión del verso de manera intercalada a la izquierda o a la derecha como se muestra en el siguiente ejemplo:

“No se dedica a uno
la bandera de Chile
se entrega a cualquiera

¹² Me refiero al poema “No se dedica a uno...” que, en la edición argentina antecede al prólogo y en la chilena a una página en blanco, ocupando el espacio en el que suelen estar las dedicatorias.

3.4. Alineación derecha.

Luego de versos que siguen el eje central o una lineación común a la izquierda, aparecen versos que, en su mayoría formados sólo por una palabra, son alineados a la derecha dejando a la vista un espacio en blanco bastante más notorio que si se encontrasen siguiendo una alineación ordinaria:

“...se le rinden honores que centuplean los infalibles
mecanismos”¹⁹

3.5. Triadas.

Un recurso parecido al del verso espejo es la utilización de dos espacios dentro de un verso, quedando así el verso separado en tres partes. En algunas ocasiones los versos que poseen este recurso contienen enumeraciones de adjetivos o de numeración cardinal:

“...cien doscientos novecientos”²⁰

“...disuelta anónima encubierta”²¹

3.6. Cursivas.

El uso de cursivas se liga, en las dos ocasiones en las que es usado, a la introducción de un discurso netamente irónico por parte de la hablante lírica:

“*La bandera de Kansas le manda un besito*
se cansa la Bandera de Chile
deja la tradición y se derrite”²²

3.7. Ondas.

Uno de los recursos que mejor podría representar la idea de poesía visual es el que pone a las palabras del verso en movimiento de ondas gracias a la relación entre lo que se dice y lo que se ve:

“...y por eso ondea y mu eve su tela

¹⁹ Hernández, *La Bandera de Chile*, Cuneta 8.

²⁰ Hernández, *La Bandera de Chile*, Cuneta 8.

²¹ Hernández, *La Bandera de Chile*, Cuneta 26.

²² Hernández, *La Bandera de Chile*, Cuneta 29.

4. La Bandera que ondula en el texto.

Como hemos visto a lo largo del trabajo, el poemario en tanto testimonio del heterónimo de Teresa Adriasola, vendría a ser un vehículo de la memoria. Pensando el poemario como un discurso, cargado de una ideología condenada en la Dictadura que, incluso, supuso su circulación clandestina de los poemas, los componentes que rodean al discurso sería el marco general de las dictaduras del Cono Sur y, particular, la de Chile.

Los recursos visuales básicos descritos en la sección anterior serían centrales para acceder al contenido denso del discurso y, posteriormente, a una interpretación general del poemario.

Siguiendo a Barthes, el mensaje lingüístico en el poemario se ve potenciado con la utilización del literal y del icónico-simbólico. Esta relación que se genera es interesante debido a que los poemas de *La Bandera de Chile* no se quedan en el primer tipo de mensaje ni interactúa únicamente con el literal, sino que integra el icónico-simbólico en tanto la página adquiere una importancia en la disposición de las palabras.

De este modo, discurso, ideología y retórica visual forman un entramado que nos ayudaría a comprender mejor el texto poético que utiliza recursos visuales. El eje central vendría a significar una ruptura básica de la disposición general de la poesía, implicando también una ruptura con una tradición de enunciación de discursos masculinos en la poesía: Elvira Hernández se toma la palabra y la página como figura femenina capaz de enunciar su ideología ante un canon y una tradición masculina.

La utilización de mayúsculas acentúan lo que se está diciendo, dando la impresión de un alzar la voz, una especie de grito que emerge desde la página hasta el oído, como si la hablante nos gritara agotando los recursos para hacerse oír. Esta variante gráfica con relación al tipo de letra, se relaciona con el uso de cursivas. Este último recurso es utilizado

²³ Hernández, *La Bandera de Chile*, Cuneta 14.

para recalcar el dramatismo de la ironía, haciéndonos más evidente la ideología desde donde se emplaza la autora.

El verso espejo, sería un recurso que nos serviría para llegar a diversos significados de lo dicho: la frase o palabra primero se muestra en sí, y luego muestra su alternancia. Algo similar sucede con las triadas, donde se enumeran posibilidades o secuencias.

La alineación a la derecha y las tabulaciones, en tanto generan una espacialidad distinta a la presente tradicionalmente en la poesía, estarían en función del espacio en blanco, y éste, a la vez, sería una alegoría de lo no dicho. Lo no dicho es lo censurado y lo auto censurado en dos niveles: primero, en el contexto dictatorial, y segundo, en función de una represión hacia la voz de la mujer dentro del canon literario y dentro del discurso testimonial, como se ha venido diciendo.

Finalmente, el recurso clasificado como ondas, estaría apelando a un juego visual más literal: en el verso mismo se habla de ondas y, en un sentido, que podríamos llamar lúdico, la autora representa a la Bandera y sus movimientos en la página. Algo similar sucede con el poema “Izar, arriar...” que, repitiendo ambas palabras, con un espacio entre ellas, diecinueve veces, da la impresión de ver en la página un mástil.

Capítulo IV. Conclusiones

A partir de los conceptos de memoria y testimonio, aplicados a los dos periodos de tiempo abarcados, a saber, una parte de la dictadura y otra de Chile contemporáneo (que podría considerarse como aún en proceso de transición a la democracia), se puede concluir que el poemario revisado –*La Bandera de Chile*– de Elvira Hernández, estaría funcionando como un vehículo crítico de la memoria. Esto, en tanto actualiza la historia y revive la memoria de la experiencia en dictadura y, lo hace, una voz femenina que no tiene miedo de la opresión que condena los discursos de la mujer a un segundo plano. Este vehículo crítico de la memoria se expresa testimoniando de manera poética la experiencia, logrando que el lector que no vivió en dictadura dialogue con lo dicho por la hablante lírica.

La recepción de lo dicho en el poemario, estaría siendo potenciada por los recursos gráficos que usa la autora: su poesía visual contribuye en la aproximación del lector a lo dicho, convirtiéndose, entonces, en una ayuda para aprehender la memoria.

Bibliografía.

Agosín, Marjorie. “Memoria, representación e identidad: literatura latinoamericana de los 70””. *El testimonio femenino como escritura contestataria*. Ed. Emma Sepúlveda, Joy Logan. Santiago: Ediciones Asterión, 1995. 69-83.

Bianchi, Soledad. “Escrituras de mujeres / Chile / Siglo XX. (Hacia la incorporación de los márgenes)”. *Lecturas críticas, lecturas posibles*. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-bío, 2012. 172-183.

Didi-Huberman, Georges. “Ante la imagen: ante el tiempo”. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Tr. Oscar Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. 11-31.

Epple, Juan Armando. “La otra voz: el discurso memorialístico de la mujer en Chile”. *El testimonio femenino como escritura contestataria*. Ed. Emma Sepúlveda, Joy Logan. Santiago: Ediciones Asterión, 1995. 149-220.

Guzmán, Patricio. *Chile, La memoria Obstinada*. Prod. Yves Jeanneau, Éric Michel. Francia: Les Films d’Ici, ONF, 1997. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5A-XG6QvEIA&t=3s>.

Hernández, Elvira. *Actas Urbe*. Ed. Guido Arroyo. Santiago: Alquimia, 2013.

_____. *La Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.
Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9425.html>

_____. *La Bandera de Chile*. Santiago: Editorial Cuneta, 2010.

_____. *Los trabajos y los días*. Ed. Vicente Undurraga. Santiago: Lumen, 2016.

_____. “Reconstituyente”. En *Encuentro de poesía constituyente*. Santiago: Pez Espiral, 2016.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2001.

Manzano, Vicente. “Introducción al análisis del discurso”. Universidad de Sevilla (Aloj.us.es). Octubre – noviembre 2016. Disponible en: www.aloj.us.es/vmanzano/docencia/metodos/discurso.pdf

Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones, 2002.

Navarrete, Sandra. “Lineamientos históricos-sociales de las memorias en Argentina, Chile y España” y “La necesidad de la perspectiva de género en la memoria”. *Fugas de la memoria: caminos ficcionales de la experiencia de mujeres en dictadura*. Santiago: RIL Editores, 2016. 17-47, 47-79.

Nómez, Naín. “Treinta y cinco años de poesía chilena: de la expulsión al naufragio en la ciudad fantasma”. *Poesía y Diversidades. Lecturas críticas en el Bicentenario*. Megumi Andrade, et al. Santiago: LOM, 2012. 23-39.

Oyarzún, Kemy (Ed.). “Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agenciamientos”. *NOMADIAS feminista*. N° 07: Pulsiones estéticas: Escritura de mujeres en Chile (2003-2004): 7-20.

Paz, Octavio. “La imagen”. *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. 98-113.

_____. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar Ediciones, 2008.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

Sepúlveda, Emma y Joy Logan, ed. “Introducción”. *El testimonio femenino como escritura contestataria*. Santiago: Ediciones Asterión, 1995. 12-22.

Sepúlveda, Magda. *Ciudad Quiltra: poesía chilena (1973 – 2013)*. Santiago: Cuarto propio, 2013.

Anexos.

Anexo 1: “Remiendos a la Bandera”.

El poema “Remiendos a la Bandera” se agrega a *La Bandera de Chile* en la edición correspondiente a la editorial Cuneta del año 2010. Pese a que esta edición contó con una reimpresión el 2012, encontrar ejemplares es una tarea dificultosa. Para la transcripción al presente documento se respetó el uso de mayúsculas en todo el texto y la diagramación correspondiente.

REMIENDOS A LA BANDERA

(NUNCA SEGUNDAS PARTES FUERON BUENAS)

... EN FIN
LA BANDERA SE LAS SABE TODAS
FARANDULEA
RECEPTADORA
COMATOSA
DESINFORMADA
SE JUEGA EL PAPEL QUE SE JUEGA
SU PERICIA DE REVÉS Y DERECHA
NO NECESITA PREGUNTARSE QUIÉN ES FRENTE AL ESPEJO
NO DA PUNTADA SIN FILO
Y EL HILO SE CORTA POR LO MÁS DELGADO

EN ESE ASPECTO SÓLO TIENE QUE METER MANO
CARNADA Y SEGADERA
JIBARIZA Y COLUMPIA
ONDEA QUE EL AZUL ENGARZA CON LA ESTRELLA
LA LÍNEA DE EXTREMA RIQUEZA

A GRANEL EL ROJO DE EROGACIÓN PERPETUA
BEBIDA PREDILECTA DE GOLOSOS Y CHARRETERAS

EL BLANCO TAN EXTORSIVO EL BLANCO
DÓNDE ESTARÁ
SI NUNCA SABEMOS NADA

IMPECABLE
LA BANDERA DE CHILE CREE QUE PUEDE QUEDAR POR LAS NUBES

(2009 - 2010)

Anexo 2: “Reconstituyente”.

Entre marzo y abril del año 2016 se realizó en diferentes ciudades del país (Santiago, Valparaíso y Concepción) el Encuentro de Poesía Constituyente que reunió a diferentes poetas del país alrededor de mesas de discusión, recitales poéticos y encuentros editoriales.

La editorial Pez Espiral, una de las participantes del encuentro, imprimió un tiraje no especificado de una plaquette que reúne un par de textos críticos, el programa del encuentro y poemas de Carmen Berenguer, Carlos Cociña y Elvira Hernández.

Debido a que no es un ejemplar que se encuentre a la venta y que el poema “Reconstituyente” no se encuentra en ninguna de los dos últimos trabajos que reúnen la poesía de la autora (a saber, *Actas Urbe* y *Los trabajos y los días*), lo integro como anexo al presente trabajo.

En la plaquette, titulada *Encuentro de poesía constituyente, aquí no se respeta ni la ley de la selva*, “Reconstituyente” forma parte de la contra portada.

RECONSTITUYENTE

En esos años perdidos
Ya rebasados
Años niños
Si alguien nos veía
Tiritones
Encogidos
Tembleques
Apanucados
Con la condecoración de
Un furúnculo o
El tatuaje mayor de
Una caracha
Pensaba en sus adentros
Que necesitábamos
Un reconstituyente

Mi madre temerosa de
Un huevo huero en su nido

Presta salía en busca de
El trago amargo de la Jecorina
Y ella mi recuperación

No es caso de decir

Raya para la suma
Ni saldré jamás en defensa
Del aceite de bacalao
Todo tiene su límite.

Un país enfermo
Que se siente mal
Que se cae por sus cuatro
Costados
Tiene que salir corriendo
Tras su reconstituyente