



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Programa de Magíster en Literatura

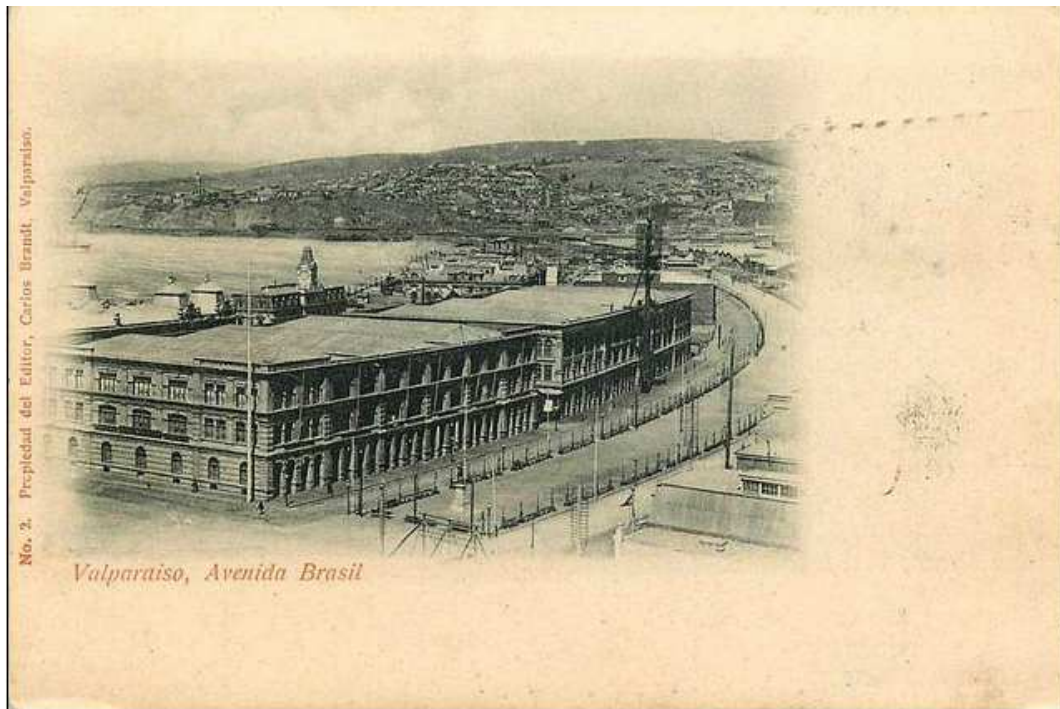
ÁLBUM DE VALPARAÍSO DE ELVIRA HERNÁNDEZ:
EL RECORRIDO IMAGINARIO DE UNA SUBJETIVIDAD CRÍTICA

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

Autor:
Patricio Andrés Rodríguez Moreno
Profesora Patrocinante:
Dra. Alicia N. Salomone

Santiago de Chile
2012

Mis agradecimientos a la profesora Alicia Salomone, por la libertad, apoyo y confianza entregados durante la realización de este trabajo. A las autoridades de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile que me becaron durante un año y también a FONDECYT por financiar mi labor como tesista del Proyecto Regular 1110083.



Tiene la edad inmóvil de las fotografías
y flota en el viento de Valparaíso.
Mujer desintegrada en tantas cosas
me llama día a día y viene a mi recuerdo
entre un aroma áspero de rocas
frente a ese mar que no se cansa de olvidarla.

OSVALDO RODRÍGUEZ MUSSO

* Fotografía perteneciente al *Álbum de Valparaíso* del francés Félix Leblanc, datada en 1888 y convertida posteriormente en postal.

INTROITO	6
CAPÍTULO I. SUBJETIVIDAD	9
CAPÍTULO II. CRÍTICA	25
CAPÍTULO III. LO IMAGINARIO	41
CAPÍTULO IV. UN RECORRIDO POR LA CIUDAD	50
CONCLUSIONES	63
BIBLIOGRAFÍA	65

RESUMEN

El objetivo general de este trabajo es analizar el poemario *Álbum de Valparaíso* (2002), de la autora chilena Elvira Hernández. Al interior de esta obra surge una subjetividad crítica que va dibujando poéticamente el territorio correspondiente al puerto de Valparaíso, y a su vez, su propia mirada. Este libro presenta una notable profusión de elementos intertextuales, intratextuales y contextuales, que nos motivan a establecer relaciones tanto con la tradición como con los márgenes literarios. Procedemos extrayendo poemas completos o fragmentos representativos de los temas indicados en cada uno de los capítulos, los cuales son estudiados a través de una serie de herramientas teóricas provenientes de diversas disciplinas.

INTROITO

Si se me permite la metáfora marítima, debo decir, que el poemario *Álbum de Valparaíso* es una obra de difícil abordaje. Desde mi punto de vista, la dificultad reside en la pluralidad de elementos que conforman al texto: variedad de tópicos, distintos materiales intertextuales, (dis)posiciones del hablante, entre muchos otros. Esta investigación, por lo tanto, debe reconocer una serie de componentes y, en lo posible, interrelacionarlos de una manera consistente. Compleja operación.

El riesgo de todo análisis radica en acotar demasiado al objeto, produciendo la consecuente reducción y simplificación de las diferentes dimensiones que podrían o deberían haber emergido del texto. Para evitar a toda costa la falta anterior, esta indagación pretende convertir al problema en una fortaleza; de allí deriva la decisión de dividir mediante varias y variadas secciones el estudio del poemario, buscando siempre dar cuenta con precisión de las unidades estructurantes de la obra, y al mismo tiempo, proveer una lectura profunda, amplia en los alcances, diversa en las interpretaciones, las que serán presentadas a continuación.

Los capítulos que componen esta investigación se desprendieron del título de la misma. Consideré que de acuerdo a la lectura que quería realizar, ellos se constituían en las variables principales de la obra, permitiéndome ordenar los análisis y revisar con especificidad cada uno de los contenidos propuestos, sin perder la visión del conjunto. Las secciones son complementarias entre sí y como se verá, intentan explorar las múltiples aristas de cada nominación propuesta.

En este texto de Elvira Hernández, publicado en el año 2002, se puede apreciar la aparición de una subjetividad crítica, que va dibujando imaginariamente el territorio de Valparaíso, y a su vez, su propia mirada, compleja, fragmentada, multiforme y profundamente desencantada. A partir de estas construcciones se desencadena un recorrido poético que exige al lector reflexionar sobre el objeto, el artífice y la materialidad que los conforma.

El corpus textual de análisis corresponderá a la obra *Álbum de Valparaíso*, texto que será cotejado y relacionado con otros de la producción anterior de la autora y, además, con algunas obras aludidas (de manera directa o indirecta), pertenecientes a la tradición poética chilena, latinoamericana y europea.

Nuestra hipótesis de trabajo es que la subjetividad presente en el poemario ha elaborado un discurso de carácter crítico acerca de la realidad, que le permite cuestionar categorías que se supone son fijas y ordenan al mundo, como la identidad o la historia, entre otras. A partir de esta hipótesis se desprenden las siguientes líneas de reflexión:

- Al interior del poemario se configura una subjetividad crítica, rasgo que se puede entender como una característica de la autora.
- Esta subjetividad crítica elabora un discurso complejo que extrae elementos del mundo real, elementos que luego son transfigurados poéticamente, problematizándose y adquiriendo nuevos sentidos.
- Este texto, debido a su carácter reflexivo e indagatorio, establece una continuidad significativa dentro de la obra de Hernández, a pesar de que su arquitectura sea diferente a la producción anterior.

El objetivo general de este trabajo es analizar crítica e interpretativamente el poemario *Álbum de Valparaíso*, basándonos en los aspectos intertextuales, intratextuales y contextuales de la obra. Se debe tener en cuenta que todos los elementos antes mencionados son presentados por una subjetividad específica, que también examinaremos, preocupándonos por los mecanismos que ésta utiliza para ponerlos en escena.

Los objetivos específicos de este proyecto son:

- Definir a la subjetividad presente en la obra, precisando el conjunto de características que la conforman y sus modos de inscripción.
- Señalar la riqueza constructiva del texto especificando formas estéticas, discursivas y retóricas, mostrando además sus posibilidades de interpretación.
- Determinar las relaciones que se pueden establecer entre esta obra de la autora, su producción anterior y la tradición poética chilena.

El enfoque de esta investigación es multidisciplinario y por esta razón los conceptos que se proponen en los capítulos provienen de diversos ámbitos del conocimiento.

La metodología se centra en un análisis textual que combina crítica poética y teoría del discurso, con el fin de poder dar cuenta adecuadamente de los planos de la enunciación y del enunciado. El modelo metodológico que se aplicará al estudio del texto contempla las siguientes perspectivas analíticas:

- a) Perspectiva del sujeto poético. Revisa la(s) configuración(es) del sujeto lírico en el corpus.
- b) Perspectiva de la (trans)textualidad. Examina y clasifica al texto, señalando además sus relaciones internas.
- c) Perspectiva de la historia y crítica poéticas. Conecta al poemario con otros de la autora e indica las posibles relaciones con la tradición poética nacional.

Capítulo I. SUBJETIVIDAD

El lingüista Émile Benveniste define a la subjetividad como la capacidad del locutor de plantearse como sujeto. Esta unidad psíquica trasciende las experiencias de la vida y asegura la continuidad de la conciencia. Es *ego* quien dice *ego*, de esta manera se fundamenta el estatuto de persona en el lenguaje¹. Siguiendo sus planteamientos, en el lenguaje, las marcas pronominales no remiten a un individuo en particular².

Por su parte, Patrizia Violi cuestiona la postura tradicional de neutralidad del lenguaje (antes ejemplificada con Benveniste), argumentando que un sujeto de la enunciación de este tipo solo puede tener las características del sujeto universal abstracto, hecho a partir de una subjetividad masculina convertida en la norma y posteriormente, elevada a la forma de objetividad general. Este sujeto trascendental, que elude la diferencia, no puede convertirse en la base de un sujeto femenino³. La forma en que se inscribiría la diferencia sexual en los sistemas semióticos, será el resultado de procesos sociales y culturales. Por ello, la diferencia en cuanto realidad semiotizada, juega un papel esencial en el proceso de enunciación, determina la posición del sujeto en el discurso e influye en sus posibilidades de tomar la palabra. Por lo tanto, para una adecuada decodificación textual, resulta fundamental tener en cuenta como todo este conjunto de procesos ha constituido a un actor social específico⁴.

Violi, nos explica la académica Alicia Salomone, junto a otras teóricas actuales, insiste en trabajar en base al concepto de *sujeto con género*, noción que no solo no niega la diferenciación en términos genérico-sexuales, sino que la incorpora material y simbólicamente, dando lugar a la aparición de dos subjetividades o formas de conocimiento y expresión, no reductibles entre sí. Para que las formas de subjetividad femeninas no se piensen como un reflejo de las masculinas, la diferencia no debe ser

¹ Émile Benveniste. "De la subjetividad en el lenguaje". En su: *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI, 1979, p. 180.

² Benveniste. "De la...", p. 182.

³ Patrizia Violi. "El infinito singular". En su: *El infinito singular*. Madrid, Cátedra, 1991, p. 152.

⁴ Violi. "El infinito...", p. 160.

ocultada, sino reconocida como el lugar específico que implica para mujeres y hombres modos diferentes de experiencia, senderos asimétricos, no comparables. La autoconciencia de la experiencia particular, propia, ha sido el punto de partida que a lo largo de la historia hizo que las mujeres comenzaran a hablar de sí mismas con más libertad, transformando la escritura en un medio para elaborar nuevos sentidos, abriendo surcos a través del sistema representacional heredado⁵.

La teoría crítica feminista, nos dice Salomone, ha transitado desde el fomento de un femenino patriarcal, hasta la recuperación de un discurso bivocal, ubicado entre/atrás/debajo del discurso oficial, decantando en una apelación al apropiamiento del texto y del mundo, de la lengua y lo simbólico como totalidad⁶.

Salomone indica que ya hace treinta años, la crítica Elaine Showalter propuso una categoría valiosa para el análisis y la teoría: la ginocrítica. El proyecto apuntó a examinar cómo el aspecto sexogenérico en la escritura de mujeres incidía en el establecimiento de las convenciones de la literatura, revisando una serie de relaciones de carácter intertextual que la conectaban con el canon (predominantemente masculino), como con una tradición literaria femenina, que aunque lateral, solía ser un punto de referencia para la validación de sus prácticas escriturales⁷.

Este enfoque, basándose en las ideas de Mijaíl Bajtín, consideró que la escritura de mujeres era un discurso de doble voz, bivocal o de palimpsesto, ya que se trata de una textualidad que alberga al discurso dominante del patriarca, y a la vez, el enunciado dominado o callado de la mujer. La segunda voz, reflexiona Salomone, altera el sentido de la primera, si ésta en la superficialidad es condescendiente, la otra en lo profundo resuena a contracorriente, incorporando un elemento ajeno que alude a un sujeto/cuerpo *otro*, buscando posicionarse alternativamente en el medio cultural⁸. Pienso que en torno a este nudo, se puede comprender el proyecto de escritura realizado por la poeta Elvira Hernández en la obra *Álbum de Valparaíso*. Esta idea será retomada, ampliada y ejemplificada por medio de diferentes enfoques a lo largo de este análisis. Por el

⁵ Alicia Salomone. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires, Corregidor, 2006, pp. 109-111. La cursiva en ciertos conceptos pertenece a los autores convocados.

⁶ Salomone. *Alfonsina Storni...*, p. 111.

⁷ Salomone. *Alfonsina Storni...*, pp. 116-117.

⁸ Salomone. *Alfonsina Storni...*, p. 117.

momento, examinemos su poema inaugural titulado “Desembarco”, que se ubica en la primera parte del poemario:

¿desembarco o desbarranco?

yo no avanzo metros
entrometido en la métrica
mis trancos son en blanco

salteador pirata y leguleyo
alternativo saltador de páginas

me atrevo
qué sé yo

doro la perdiz⁹

El título “Desembarco” señala lo que será el inicio de la acción poética del hablante, que a tono con el lugar de su ocurrencia, se supone, un Valparaíso imaginario, se configura en relación a una embarcación y por ende al mar. Además, funciona como una orientación que permitirá entender ciertos calificativos con los que después se relaciona el hablante (“pirata”, por ejemplo). El primer verso plantea una duda: ¿se está bajando la voz (que aun no podemos definir genéricamente) de una embarcación o se está cayendo a una quebrada (desbarrancarse)? Después, la dubitación toma la forma de un planteamiento que sigue la idea del avance y del retroceso, aludiendo a la distancia a través del patrón del metro, pero también apuntando a ese recurso poético. Entremezclando ambas unidades el hablante-poeta, identificado ahora con el género masculino (“entrometido”), afirma que sus pasos (“trancos”) son en blanco, por sí mismos, al avanzar en el mundo, o por ocupar la antigua técnica métrica, en el acto de la escritura poética. En esta aproximación inicial podemos constatar que no existe una identificación sexogenérica entre la autora y el sujeto lírico, asunto que variará a lo largo del texto. En lo que sigue del poema, como lo adelantábamos, el hablante juega con términos que reúnen a oficios reñidos con la ley (“salteador”, “pirata y leguleyo”) y formas diferentes de relacionarse, podemos entender, con el arte poético o literario (“alternativo”, “saltador de páginas”). Cabe agregar, que mientras avance la lectura, el vocablo “pirata”, que aquí se menciona por primera vez, extenderá su sentido

⁹ Elvira Hernández. *Álbum de Valparaíso*. Santiago de Chile, LOM, 2002, p. 9. Transcribo los poemas tratando de conservar su orden gráfico original. De aquí en adelante, tanto en el texto como en las citas, mencionaré abreviadamente el título de nuestro objeto de análisis así: *ÁdV*.

proveniente de lo histórico, a una actualidad de reproducción algo degradada, pero que a pesar de ello cumple una función de difusión nada desdeñable. Los versos finales, con una frase popular chilena apropiada (“doro la perdiz”), sirven para reafirmar en el hablante la validez de su posición en el mundo (lírico).

Retomando el asunto de la no correspondencia de la configuración genérica del hablante con la autora del poemario, podemos decir que si en una época, de acuerdo a la crítica Adriana Valdés, irrumpió un sujeto femenino de la fractura del hablante en textos poéticos chilenos como *La Tirana* de Diego Maquieira o *Purgatorio* de Raúl Zurita¹⁰, es perfectamente posible que al no tratarse de que la división masculino/femenino sea solamente determinada por la biología, sino que cada uno de estos polos se alojen en cada persona coexistiendo¹¹, Elvira Hernández pueda escribir de manera masculina, sin que ello vaya en desmedro de las mujeres, sino todo lo contrario. Como dice Valdés, subordinándose aparentemente al orden jerárquico y al canon, se puede aprender por adaptación para superar al discurso dominante¹². Así podemos pensar la siguiente proposición poética, donde el hablante no es solo un hombre, sino que más, un verdadero macho, hipersexualizado (“tiro como loco”, “me tiro al dulce”) y violento (“le tiro los platos por el trasero”), quien paradójicamente, nos expresa de forma conmovedora el agobio que significa mantener cierto rol, todo descrito con una amargura insufrible, que al parecer, se transformará en la crónica de un suicidio anunciado (“tiro en la sien”). El título que ya nos anuncia un cansancio, corresponde a una frase proveniente del varonil deporte del boxeo, que significa rendirse, darse por vencido y equivale a la expresión gemela del mismo ámbito “tirar la toalla”:

Tiro la esponja

tiro por la borda claridades añejas
tiro la casa por la puerta principal
tiro sopapos de lo lindo
tiro como loco
tiro al tanteo y al tuntún
me tiro al dulce - es amargo -
tiro tristes trenos tincados

¹⁰ Adriana Valdés. “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”. En su: *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago de Chile, Universitaria, 1996, p. 189.

¹¹ *Ibid.*

¹² Valdés. “Escritura de...”, p. 195.

le tiro los platos por el trasero
tiro y no aflojo
tiro desde el fondo de mí mismo
no tiro a salir a flote
tiro en la sien.

(*ÁdV*, p. 47)

Como plantea Alicia Genovese, desde la modernidad, el yo ha dejado de ser una totalidad sin fisuras. El caracterizar a la subjetividad, nos señala la autora, no implica la aparición de identidades estables y autocontroladas¹³. Cuando nos refiramos a ésta noción:

[debemos más bien,] considerar los puntos de anclaje que a través de la escritura logra una subjetividad. Una subjetividad como hecho complejo, de confluencias, informada en lo singular (el sujeto de la psicología, el sujeto vivencial), en lo impersonal (su biología y su lengua entendidas más como capacidad de percibir y de usar la lengua) y lo cultural e histórico, entendidos como situación o presión social que lleva a ciertas respuestas dentro de su ser y estar en el mundo. Se trata de considerar la construcción de la percepción por parte de un sujeto en el proceso de escritura, ese espacio de conexión de un yo con lo otro que a su vez establece apoyaturas intersubjetivas, en el diálogo con los receptores potenciales de los textos.¹⁴

Elvira Hernández, heterónimo de María Teresa Adriasola, puede comprenderse como una forma de cuestionamiento de lo que se ha considerado, según Genovese, la unicidad del yo, una voz autorial omnipotente¹⁵. Tal recurso (la heteronimia), implica la borradora de la autoría convencional por medio de la creación de un autor ficticio, produciendo una distancia inmensa entre el yo del poema y su objeto¹⁶. Quizá debido a este factor Elvira Hernández “con el tiempo ha logrado consolidarse, según sus palabras, como falsa poeta”¹⁷, ya que la verdadera poeta corresponde a una sujeto que a la vez que creadora es creada. Raquel Olea ya reparaba en el hecho de la ficcionalización de un nombre para constituirse como poeta. La relación entre obra y firma, aseguró, se textualizaba ya en el poemario *Carta de Viaje* de 1989, donde la

¹³ Alicia Genovese. *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 101.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Genovese. *Leer poesía...*, p. 83.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *ÁdV*, solapa delantera.

autora en la contratapa del libro ocultaba su cara entre las manos y al igual que ahora, evadía presentaciones públicas y lecturas¹⁸.

En el siguiente fragmento, que pertenece a una entrevista concedida a Andi Nachón, Hernández desarrolla la cuestión de la borradura, aproximándose hasta su origen y relacionándola con el sujeto de la escritura poética:

Para mí esa primera persona [(el yo lírico),] es una cantidad de voces disímiles pero en el fondo hay un sustrato de la mujer que subyace y surge de un sí mismo que se va construyendo a través de esa gran cantidad de voces por donde avanza. Yo diría que son zonas dolorosas. Que en esa emergencia de la palabra, va arrastrando y se va arrastrando por lugares no mencionados pero también difíciles de perfilar. Y yo creo que ese aspecto, esa borradura, es por el tránsito que hay en zonas por donde no se ha andado, que no son visibles.¹⁹

Al respecto, analicemos el poema “No hay que echarse a morir”, uno de los varios que no tienen un título destacado en negrita, pues parecen ser la continuación o ampliación del que lo precede, pero que en el índice del libro figuran con el primer verso como nominación²⁰:

No hay que echarse a morir

Hay que echarse a vivir serenamente.

Debes ir y poner tu huella digital
sobre lo más sólido
Después brindar con el borrón de tí mismo
sin cuenta nueva en el espejo²¹

¹⁸ Raquel Olea. “Elvira Hernández ‘Autora de sí misma’”. En: Hernández, Elvira. *Santiago Waria*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996. s.núm.

¹⁹ Andi Nachón. “Letras latinoamericanas. La poesía es un arma cargada de futuro”. [en línea] <<http://www.letras.s5.com/hernandez280803.htm>> [consulta: 25 septiembre 2011]

²⁰ De no transcribir o mencionar el título de algún poema de *AdV*, entiéndase que pertenece a la clase descrita.

²¹ Los tropos contiguos del borrón y la borradura forman parte del inventario poético de Hernández. Su aparición se puede considerar metafórica de una determinada circunstancia histórica que pareciera prolongarse. Elvira considera que en el momento en que empieza a escribir, América Latina y nuestro país están siendo borrados en muchos aspectos. La escritura, dice, intenta recoger y visibilizar una huella que se quiere hacer desaparecer. Encontraremos otra de sus formas en el texto más estudiado de la autora, cuando la hablante expresa refiriéndose al pabellón patrio “han borrado del mapa a la Bandera de Chile” (p. 29). El elemento simbólico del espejo, también lo podemos rastrear en textos anteriores de la poeta. En el mismo que antes mencionamos, en las primeras páginas, se nos dice que: “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” (p. 9). En *Carta de Viaje*, se repiten los elementos de la bandera y el tipo de espejo: “A distancia se agitaban las bande- / ras ojerosas de los apátridas que me recibían. Y, en mi / espejo de bolsillo noté que iba quedando en blanco” (p. 18). Para terminar, en el poema de *Santiago Waria* que lleva por título “Otro,

en el bar de la esquina
Después de marcharte con el portazo único
de tu corazón
por la calle larga
y cerciorarte
que nunca nadie te siga.²²

(*ÁDV*, p. 11)

El poema comienza con una frase coloquial, la cual es decodificada literariamente y se le busca un opuesto, que con sobriedad esboza cierto optimismo. Después el hablante plantea el ejercicio de aferrarse a lo más estable, que aun llegando al final del poema, no sabemos con seguridad a qué corresponde. Pareciera tratarse de un reparo ante lo que se toma como la certeza de la identidad en la vida real, indicada mediante la cédula o carnet, con la huella dactilar impresa en ella (“Debes ir y poner tu huella digital”). Una vez instalada la incertidumbre, se continúa haciendo añicos lo que se puede considerar el principio de identidad aristotélico (uno como igual a sí mismo), ya que el hablante conmina dialógicamente a un tú a hacer un salud en el boliche acostumbrado, con el desvanecido reflejo de la propia imagen. La última fracción del poema evoca cierta sensación persecutoria y/o de fin de lo colectivo, pues la advertencia al salir del lugar interior-privado (cuya puerta es el “corazón”), hacia el exterior-público (“la calle larga”), busca el asegurarse de no tener ninguna compañía (“y cerciorarte / que nunca nadie te siga”). Este nivel de desconfianza, presentado metafóricamente, plantea un tipo de individualismo contemporáneo que le teme al prójimo, pero también retrotrae al hablante hacia recuerdos de otros tiempos, donde las personas podían ser perseguidas

él, el mismo”, un hombre: “bebió varias cervezas sin preocuparse / de la espuma / estaba en el espejo y no existía su carne / irreconocible” (s.núm.), versos que además se relacionan con el poema que analizamos de *ÁDV* por mencionar elementos asociados al acto de beber. Como se puede apreciar, en todos los poemas el espejo devuelve un reflejo que deforma la imagen de quien se mira, provocando la falta de (re)conocimiento y promoviendo la difuminación identitaria. Quedaría por establecer las significaciones y repercusiones psicoanalíticas que tiene en los distintos hablantes la reiteración de este uso figurado. V. Nachón. “Letras latinoamericanas...”, y de Elvira Hernández: *La Bandera de Chile*. Buenos Aires, Tierra Firme, 1991., *Carta de Viaje*. Buenos Aires, Último Reino, 1989., *Santiago Waria*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996.

²² No tenemos certeza del género del hablante en este poema. No se puede deducir por el contexto, porque tanto hombres como mujeres pueden presentarse en el espacio público (figurado) de la calle o el bar y no necesariamente se trata de una voz masculina que se refiere a otro como a su igual (la marca dada por “con el borrón de ti mismo”). En situaciones como éstas, donde la mujer se integra a la reflexión escritural (en este caso en calidad de autora), en que además debamos inferir, Oyarzún recomienda tener en consideración lo siguiente para llevar a cabo una lectura idónea: 1) el sentido es transmitido tanto por lo que se dice como por lo que no se dice; 2) el sentido se articula no sólo en relación a estructuras conscientes, sino también inconscientes; 3) lo “extra” lingüístico constituye otro vector comunicativo (intención, estimación, aspectos de valor). V. Kemy Oyarzún. “Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agenciamientos”. *Revista Chilena de Literatura*. 41, 1993, p. 41.

injustificadamente, sintiéndose amenazadas. No es difícil aseverar que la memoria del período dictatorial (1973-1990) está actuando aquí, actualizándose y apareciendo de manera siniestra, lo que justifica la aprensión. Giovanna Yubini, citando a Hernán Vidal, nos recuerda el espíritu de aquella época de nuestro pasado reciente:

[en el marco militarizado de la Doctrina de Seguridad Nacional,] el enemigo, que antes era entendido como externo a las fronteras nacionales, en este período es un enemigo interno representado en la persona de los ciudadanos que adhieren a formas de pensamiento contrapuestas a las valoradas (...) [De acuerdo a Vidal]: “en la búsqueda de sospechosos se borra toda diferenciación entre crítica, disidencia, oposición, resistencia, subversión y guerra revolucionaria. Todos considerados actos de beligerancia y, por lo tanto, hasta los blancos más insignificantes quedan expuestos a alguna forma de ataque que podía ir desde la llamada telefónica anónima y amenazante hasta secuestro, tortura y asesinato en la vía pública por el aparato secreto de seguridad”²³

Un poema, nos explica Genovese, puede mirarse como una constelación significativa, donde cada palabra o frase, cada estrella arrastra su sentido y simultáneamente, atrae otros del campo magnético. En esta constelación se instalará lo opaco, que corresponde a una zona que crea posibilidades de lectura, según mi opinión, un concepto clave a la hora de intentar desentrañar los sentidos de los versos alojados en el poemario *ÁdV*. El poema, según la crítica y poeta, en este caso se puede visualizar más como una red, donde los hilos se entrelazan formando significaciones, pero en esa trama de lugares abiertos y cerrados, algo del sentido se fuga, aunque persista en el tejido la hebra que lo sostiene²⁴.

El poema “Cerros marinados”²⁵, se conecta con el que hemos analizado más arriba, a través del tema de la memoria. En este caso, una hablante situada en un entorno de desgracia, nos revela un sufrimiento que parece no menguar. El título alude a los característicos cerros que rodean a Valparaíso, pero como pasa a lo largo de toda la obra, si se trabaja con algo conocido del puerto, no será nunca a través de la observación

²³ Giovanna Yubini. “La resignificación de los símbolos patrios del discurso nacionalista de la dictadura en dos poetas chilenos: Hernández y Zurita”. Trabajo de titulación (Profesor de Lenguaje y Comunicación). Valdivia, Chile. Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2006, pp. 6-7. [en línea] <<http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2006/ffy.94r/doc/ffy.94r.pdf>> [consulta: 10 agosto 2011]

²⁴ Genovese. *Leer poesía...*, p. 55.

²⁵ *ÁdV*, p. 39. En las composiciones de la parte superior de la cubierta y contracubierta del libro este poema sirve para crear representaciones visuales del mar.

costumbrista, ni tampoco desde un sentimentalismo anacrónico. En la segunda palabra que conforma al título hay una sutileza poética que para la cuestión interpretativa será crucial²⁶: la palabra “marinar” significa aparte del adobo con que se preparan o conservan ciertas comidas (en el poema se mencionan términos gastronómicos como “hervor”, “olla”, un vino llamado “chacolí”, el “escabeche” y el “vinagre”), también el acto de la armada, que se da en el ámbito del conflicto, en el cual un buque apresaa otro, detiene a su tripulación y pone al mando de la nave usurpada a todo su personal o parte de él²⁷. Podemos entender entonces, que los cerros del poema en algún momento fueron “marinados”, vale decir, tomados por la fuerza y su gente arrestada. Este guiño no se entiende si no lo contextualizamos en base a lo que ocurrió en el puerto más importante de Chile durante la dictadura. Para establecer la relación, cito a Karina García, quien nos reseña con crudeza el destino de buena parte de los detenidos en Valparaíso:

su hermosa bahía fue convertida en un cementerio durante la Dictadura. (...) fueron lanzados a él atados a rieles y puede que hayan elegido los contenedores del puerto como el continente para tan terrible paisaje de cuerpos (...) de todas formas aunque no fuera así, ahí estaban los barcos de la Marina que fueron ocupados como centros de detención. (...) ¿recuerdan los “vuelos de la muerte”? Los lanzamientos que se realizaron entre 1974 y 1978, aunque hubo varios en 1973 (...) Todos estos cuerpos tenían entre 19 y 40 años, todos fueron torturados y algunos violados o quemados.²⁸

Revisaremos los fragmentos más relevantes para el análisis del poema. Ya en los primeros dos versos nos damos cuenta de que la vida parece haber perdido su valor: “Un hervor de vida lejos de su olla y cerca / de la escupidera”. Más adelante, la hablante

²⁶ Como sabemos, el género lírico se vale de la potencia evocadora del lenguaje en la síntesis. Cada poeta al realizar su labor, de manera particularísima, ejecuta selecciones formales, estilísticas, semánticas y temáticas, entre muchas otras. Hernández, sobre todo a través de los medios, ha sido calificada como una poeta de escritura “difícil” (como si cada poeta no lo fuera dentro de su especificidad). Interrogada al respecto, en una entrevista realizada por Miguel Moreno, se encarga de fijar su posición, entregando al mismo tiempo algunas pautas que resultan necesarias para la lectura de su obra. Cito a Elvira: “creo que la poesía debe tener un lenguaje que se diferencia del lenguaje periodístico. (...) [D]ebe crear una realidad que haga patente determinadas cosas con una forma de hablar lejos de lo simplista. Se trata de poder preñar la palabra y llenarla al máximo de significados. Pero atención, eso no significa que pase a ser una poesía hermética; sí que le pida al lector que haga una lectura reflexiva del texto. El poema se descifra allí”. V. Miguel Moreno. “Elvira Hernández. Robándole el fuego a los dioses”. [en línea] Lakúma - Pusáki <http://www.poesias.cl/reportaje_elvira_hernandez.htm> [consulta: 25 febrero 2012]

²⁷ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española [en línea] <<http://www.rae.es/rae.html>> [consulta: 26 marzo 2011]. Cuando me refiera a distintas acepciones de palabras, si no explícito la fuente, me estoy basando en los conceptos entregados en la edición virtual de DRAE.

²⁸ Karina García. “Contra la postal y lo sentimental”. [en línea] *Botella del Naufrago*, 19, julio 2012 <<http://revistabotelladelnaufrago.blogspot.com/>> [consulta: 5 julio 2012]

nos confidencia que “Nadie llega a puerto”. Parece un verso simple, pero en realidad se trata de todo lo contrario. Se compone del pronombre indefinido “nadie” y la frase hecha “llegar a (buen) puerto”, que significa terminar con algo de manera feliz. En conjunto, los componentes indican el hecho de no concluir con algo. Si releemos literalmente el trozo y pensamos que todos los que zarparon, nunca volvieron a tierra firme, podemos interpretar que corresponden a los detenidos desaparecidos por el régimen. Ese algo nunca acabado corresponde al duelo, pues sin sus restos, sus seres queridos no lo han podido realizar satisfactoriamente. En el poema se va dibujando un paraje que parece marcado por la catástrofe, pues tal como lo copio, aparecen alimañas que corresponden a las plagas cuarta y octava del libro bíblico Éxodo, moscas y saltamontes²⁹: “Tras / la puerta moscas que se pegan a las corvas y salta- / montes que despegan de braguetas”. Con un sombrío paisaje ya delineado, surge el segmento de la composición que me parece más revelador, el cual comentaremos prosiguiendo con nuestra lectura:

(...) Y los muertos
que no dejan su persistente gotera. Tras la nada
una ventana para arrojarse al paso del dolor e
irse con el circo de todos los años.

(*AdV*, p. 39)

Si conectamos poesía y realidad, podemos sugerir que algunos de los malogrados detenidos, en cierto momento fueron devueltos a la playa por el mar. Llegaron a puerto diremos, siguiendo el juego de palabras de la escritura, pero uno por uno, como el agua que cae de un cuentagotas³⁰. La pena de muchos deudos a veces debió ser tanta, que tienen que haber considerado una solución radical, desesperada, desesperanzada, y con

²⁹ Reina-Valera (versión). *Santa Biblia*. Miami, Sociedades Bíblicas Unidas, 1995, pp. 48-50. A lo largo del poemario encontraremos más alusiones, en su mayoría de carácter pesimista, que convocan a las sagradas escrituras.

³⁰ Luego de haber presentado varios antecedentes, retomo acá la interpretación del verso “Nadie llega a puerto”. Por estar después de un punto seguido, la palabra “Nadie” en el poema comienza con mayúscula, como si se tratase de un nombre propio. Si la analizamos de manera literaria, podemos pensar que se relaciona con el nombre con que Odiseo se presenta ante el cíclope Polifemo, vale decir Outis (nadie), en el Canto IX del texto homérico, para urdir así su astuto plan de escape. Mucho después y luego de vivir la aventura de su vida, este héroe griego podrá llegar a su patria Ítaca, junto a los suyos. Se puede establecer cierta analogía poética con lo sucedido con algunos de los detenidos desaparecidos, que luego del infortunio llegaron a la costa, a descansar en paz, y con ello a hacer descansar también a sus familiares. No será vana entonces, la aparición actualizada que tiene el hijo de Laertes en el libro que analizamos, en el poema “Odiseo supo más por viejo que por odiseo”. V. Homero, *La Odisea*. Buenos Aires, Losada, 1947, p. 110.

toda razón, teniendo además que sobrellevar durante decenios la falta de justicia, mientras observaban cómo la desorganización e inoperancia política y legal los hacía envejecer prematuramente.

El autor Bernardo Subercaseaux afirma que todas las atrocidades que se cometieron en la dictadura produjeron un desconcierto y confusión, que fue minando el sustento ético-cultural y propició un desequilibrio de las subjetividades. Buena parte de la población chilena, incluso un segmento de los que al inicio apoyaron el golpe, así como clases medias y populares, vieron cómo su vida cotidiana se quebraba. Lo mismo ocurrió con los modelos políticos e intelectuales³¹.

Estudiando la obra de Hernández, Germán Cossio plantea que en ese momento dictatorial su escritura intenta registrar una *poética de la crisis*, que sirva para expresar lo imposible de seguir ocupando un lenguaje que ha caducado ante el trance histórico³². Este lenguaje falla, de acuerdo a Cossio, no sólo como el medio narrativo de una época particular, sino que también como medio de transmisión experiencial genuinamente femenino, debido al patriarcalismo militarizante vigente como ideología estatal, que lo utiliza y prosigue así con la exclusión histórica de las mujeres de la participación pública³³.

Elvira Hernández que “[d]urante los años dictatoriales no se movió del país y escribió *La Bandera de Chile* en 1981 que solo pudo conocer la imprenta como libro diez años después, en Buenos Aires”³⁴, observa que después del golpe militar, una generación posterga su presencia casi un decenio, debido a que no poseía una lengua capaz de interpretarla. Finalmente, nos explica la autora, su establecimiento se produce, pero en condiciones altamente enrarecidas y a expensas de una merma intelectual que sigue penándonos hasta el presente³⁵.

³¹ Bernardo Subercaseaux. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Política y Cultura*. v. III, t. V, p. 255. [en línea] <<http://www.ideasyculturaenchile.cl/documentos/volumen3.pdf>> [consulta: 20 enero 2012]

³² Germán Cossio. *Solo cuento con mi lengua. Poesía de mujeres en dictadura*. Buenos Aires, Corregidor, 2009, p. 26.

³³ Cossio. *Solo cuento...*, p. 27.

³⁴ *AdV*, solapa delantera.

³⁵ Elvira Hernández. “A propósito de diecinueve poetas”. *Grifo*. 2006, p. 14.

El crítico Naín Nómez nos cuenta que a principios de los ochenta, es cuando se puede reconocer con certeza a una poesía chilena rica y madura, que se convierte en el “pegamento cultural” que abarcará a todos los sectores en reactivación social. En este momento la represión de la dictadura cede, el intercambio ocurrido entre los chilenos que viven dentro y fuera del país es más fluido, se publican antologías, ciertas revistas alcanzan continuidad y surgen nuevos talleres, entre muchos otros hitos³⁶. Aquí se ubicará también la ampliación de una escritura de mujeres iniciada en la década anterior, extendiéndose de la capital a las provincias y siendo principalmente urbana. Nómez agrega, que por primera vez en la historia literaria chilena, una escritura femenina se transforma en tradición y permanencia, caracterizándose por una enorme cantidad de voces y registros distintos. Se tratará de una especificidad que a final de siglo se expresa mediante un notable abanico de voces³⁷.

Ahora, retomando nuestro objeto, dejaré bosquejado el asunto del imaginario, al cual le dedicaremos más adelante un capítulo completo³⁸. Tengamos en consideración que nuestro análisis se basa en un “Álbum”, que en su acepción más común corresponde a un libro en el cual se pueden colocar fotografías, acuarelas y otras imágenes. La hablante en *ÁDV* recorre una ciudad que está construida con retazos tanto de la realidad como de la fantasía artística, entregándonos en cada uno de los poemas, representaciones que desdibujan y cuestionan una versión oficial, única, hegemónica e históricamente immaculada sobre el puerto. Desde mi óptica, Hernández trabaja a Valparaíso como un símbolo que le permite esbozarnos su visión de la poesía y de la literatura. Las palabras de Francine Masiello interpretan plenamente a lo que me refiero:

Se trata (...) del papel que ocupa la poesía frente a la historia, su incursión en espacios poco anotados, su manera de colarse entre las piedras de un pasado óseo, endurecido por la repetición. Octavio Paz habla de la poesía

³⁶ Naín Nómez. “Cien años de poesía chilena: miradas, transformaciones, cuestionamientos”. *Revista Chilena de Literatura*. Sección Miscelánea, 2009, p. 14.

³⁷ Nómez. “Cien años...”, pp. 14-15. En la sección, el estudioso menciona a las siguientes autoras representativas de la época: “Teresa Calderón, Carmen Berenguer, Heddy Navarro, Elvira Hernández, Alejandra Basualto, Bárbara Délano, Soledad Fariña, Paz Molina, Eugenia Brito, Marina Arrate, Carla Grandi, Carmen Gloria Berríos (...) [.] Verónica Zondek (...) [y] Rosabetty Muñoz”

³⁸ En el texto *ÁDV* el vocablo “imaginario” puede ser investigado de acuerdo a cada una de sus variantes. Lo elijo por las posibilidades que ofrece para lograr explicar distintas aristas de fenómenos que se encuentran poéticamente vinculados. Sus significados son los siguientes: “1. adj. Que solo existe en la imaginación. [.] 2. adj. Se decía del estatuero o del pintor de imágenes. [.] 3. m. Imagen que un grupo social, un país o una época tienen de sí mismos o de alguno de sus rasgos esenciales. [.] 4. m. Repertorio de elementos simbólicos y conceptuales de un autor, una escuela o una tradición. [.] 5. m. *Psicol.* Imagen simbólica a partir de la que se desarrolla una representación mental.”

como la “otra voz”, aquella que resiste al mercado, el autoritarismo del estado y la imposición de la ley (...) la poesía siempre ocupa el lugar de lo otro, recuerda siempre que nació a orillas de un poder central.³⁹

Prosigamos. El título del poemario parece más ajustado a la obra cuando sabemos que el vocablo “álbum” también puede corresponder a un libro en blanco “cuyas hojas se llenan con breves composiciones literarias, sentencias, máximas”, etcétera. El juego entre imagen y palabra, en consecuencia, parece planteado desde el mismo origen del texto. Tengamos claro eso sí, que este álbum no se fundamenta en un contenido cualquiera, pues tiene un tema, Valparaíso (al menos figurando en el papel⁴⁰), y también un tono, que podemos calificar como íntimo o personal, sin que ello implique, como explicábamos más arriba, un personalismo que pueda convertirse en un obstáculo para la expresión poética.

Pienso que basados en algunas ideas de Tania Medalla, quien ha investigado como el soporte fotográfico en la postdictadura se ha transformado en un medio de inscripción y reflexión para las memorias en el Cono Sur⁴¹, es posible aprehender uno de los sentidos fundamentales del proceso ilustrativo con que la autora Elvira Hernández construyó el *ÁdV*:

Las fotografías [(compuestas con palabras en nuestro caso),] son rescatadas del álbum (...) y dan cuenta, al mismo tiempo, de la dimensión individual y colectiva de la memoria. Ellas narran, fragmentariamente, la historia (...) del fotógrafo y desde ese lugar, dan cuenta de la historia colectiva.

Las imágenes aquí son los rastros, las ruinas de ese tiempo, que son articuladas en un intento por recuperar el pasado para reconocer la propia inserción del sujeto en el contexto del Chile actual, inserción signada por las ausencias y el desacomodo, por las nuevas tensiones que atraviesan nuestras

³⁹ Francine Masiello. “Estéticas y lecturas”. *Revista de Crítica Cultural*. 24, 2002, p. 82.

⁴⁰ En este sentido son válidas algunas de las consideraciones que hace Virginia Gutiérrez, en su breve reseña de *ÁdV*, único material existente hasta el momento que se aboca al texto. Plantea cerca del inicio: “¿Cómo leer este libro, que parece no tener un hilo definido -más allá del título puesto por una autora que asegura su propia falsedad-? (...) [la obra s]iempre parece estar hablando de cualquier cosa menos de Valparaíso”. V. Virginia Gutiérrez. “*Álbum de Valparaíso*, de Elvira Hernández. Las trampas de una falsa poeta”. [en línea] *Sobre Libros*, 30 junio 2003 <<http://www.sobrelibros.cl/content/view/190/3/>> [consulta: 7 septiembre 2011]

⁴¹ Tania Medalla. “Fotografía y Memoria: La fotografía como soporte para la inscripción de las luchas por la memoria en las sociedades postdictatoriales en el Cono Sur”. En: Medalla, Tania, Peirano, Alondra, Ruiz, Olga, Walch, Regine. *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia - La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile, Böll Cono Sur, 2010, p. 145.

sociedades. (...) [E]n esa búsqueda podemos también plantear interrogantes acerca del presente.⁴²

Estudiando los primeros textos de Elvira Hernández, la autora Marcela Sandoval ya identificaba a una sujeto-hablante ambivalente o múltiple, que al asumir el testimonio colectivo parecía perderse en el intento por recuperar voz, cuerpo y letra. La carencia, que además implicaba un daño y una herida, era representada a través de la fragmentación textual. Con lucidez afirmó que se trataba de una producción literaria que permitía reconstruir una memoria histórica a partir de una estética de los símbolos públicos, por ello la historia, la urbe y otros constructos culturales se convertían en testigos del cuestionamiento expresivo⁴³. Piénsese en textos emblemáticos de la poeta, como *La Bandera de Chile* (1991), *Santiago Waria* (1992), o el mismo que estamos analizando, que incluso desde sus títulos incorporan el sentido de las nociones que explica Sandoval.

Cuando hablo de postdictadura, para que nos ubiquemos con precisión, lo hago en los términos expuestos por Salomone, quien estudiando a poetas chilenas y argentinas de ese extenso período histórico, lo sitúa entre el inicio de las dictaduras latinoamericanas de los 70 y la actualidad. Sin disminuir la importancia que tuvieron las transiciones a la democracia en lo que respecta a derechos, libertades e intentos de hacer justicia, observa que a pesar de las diferencias propias de cada país involucrado en el ciclo, es factible aplicar una visión de conjunto, debido a que la vuelta a la constitucionalidad no representó una diferencia tajante con el proyecto de sociedad de los uniformados, sino que las estructuras, sobre todo las económicas, persistieron en los nuevos gobiernos⁴⁴.

Magda Sepúlveda aclara que la Transición chilena se inicia en el año 1989, cuando tras las votaciones es elegido como presidente Patricio Aylwin, pero señala que para varios científicos políticos la etapa aun no ha terminado, debido a que el país sigue rigiéndose por la Constitución Política de 1980 y todavía se conservan reductos de

⁴² Medalla. "Fotografía y...", p. 150.

⁴³ Marcela Sandoval. "El traspaso de la memoria al lenguaje poético: Aproximación a los primeros textos de Elvira Hernández y Eugenia Brito". [en línea] *Cyber Humanitatis*, 19, Invierno 2001 <<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/19/msandoval.html>> [consulta: 2 mayo 2011]

⁴⁴ Alicia Salomone. "Poesía, memoria y comunidad nacional Chile y Argentina en postdictadura". *Sociedad y Equidad*. 2011, p. 2.

autoritarismo relacionados con el modelo económico o la dominación partidista y no de los ciudadanos⁴⁵.

Tengamos presente que la poesía de Elvira Hernández, como todo arte que se precia de tal, no se puede considerar un reflejo de la realidad. A pesar de esto, tal estatuto es trabajado en su creación literaria y se nos muestra con la forma de un realismo con particularidades, en el cual podemos reconocer maneras de sentir propias de determinados períodos históricos del país⁴⁶. El siguiente poema, que presento completo a través de dos fragmentos, ejemplifica lo que menciono. En él la hablante nos expresa un sensación de abatimiento. Inmediatamente, la intenta sobrellevar, en este caso sola, como reproduciendo una parte valorable de la idiosincracia nacional chilena, la fortaleza ante la adversidad. Acá surge la pregunta acerca de qué ha sido lo que la llevó a este estado, en el cual intenta encontrar nuevas vías, alejándose de los caminos que antes la apesadumbraron:

Quiero componerme el ánimo. Buscar
otros derroteros y no otros derrotismos.

(*ÁdV*, p. 15)

Para ello ejecuta acciones, se prepara ayudada de lo que podemos interpretar simboliza al arte moderno, alusión que adquirirá relevancia. La cita no declarada corresponde a una frase incluida en una de las obras más conocidas del pintor surrealista René Magritte, “La traición de las imágenes”, título que de pasada instala dos temas atingentes a nuestra lectura, la deslealtad, que puede provocar el desencanto en las personas, y la imagen, como figura, pero sobre todo como un conjunto de rasgos que caracterizan, por ejemplo, a un grupo o sociedad. Ahora terminaremos de revisar el poema:

⁴⁵ Magda Sepúlveda. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”. *Estudios Filológicos*. 45, 2010, pp. 79-80. Sepúlveda se extiende en la idea de la Transición como una experiencia decepcionante, parafraseando y citando a Rafael Otano: “tras el triunfo del NO las casas de comando se cerraron para siempre y los futuros gobernantes comenzaron a decidir el futuro del país en una política de acuerdos (...) ‘Ahí quedó decretada una Transición construida para la gente, pero evitando a la gente’”. (p. 86)

⁴⁶ Como es habitual en esta autora, haciendo uso de una ironía lúdica, presenta los tópicos que mencionábamos deconstruyéndolos. El poema se encuentra en la página cincuenta y tres de *ÁdV*, tiene el título nada de inocente “Quiero que la crítica diga” y continúa completando una larga oración. Lo adjunto: “que mi poesía es del sur realista-austral / neorrealista como un ladrón de bicicletas / y el realismo mi única imaginación / también que a veces siento que el realismo / corrompe mi pretendida realidad”. A la cuestión crítica, en sus variadas manifestaciones, le dedicaremos la próxima sección.

Entonces preparo mi pipa
Pero... ceci n'est pas une pipe
¿Qué es esto?
Bueno, cualquier cosa es buena.

(*Ádv*, p. 15)

El cuadro mencionado, con la oración negativa en francés, discutía la realidad de una pipa pintada en su parte superior, cuestionando con ello el concepto de representación en el arte. Acá, a través de lo poético, pareciera extenderse el término hasta la problemática del sentido de fracaso de la representación y de una aspiración, idea o ideal de tipo colectivo o político (en el sentido más tradicionalista del término). En el poema la elección -obligada en mayor o menor medida- pareciera apuntar a lo individual o específicamente a una respuesta interior subjetiva, opción que se reiterará en el poemario como una alternativa posible. De acuerdo a ello, la actitud que tiene la hablante al final de los versos, según mi parecer, más que conformista es resiliente con el medio.

La escritura poética recibe al mundo y, a su vez, devuelve un juego de imágenes que siempre sobrepasan la referencialidad. En los fragmentos de este lenguaje subsiste el intento de recomposición de una totalidad que se aleja irremediabilmente, certeza de un pasado inteligible o ilusión de él. La subjetividad hilvana su memoria en los labios de alteridades que exigen caóticamente el recurso y amparo de las palabras.

Capítulo II. CRÍTICA

El poeta y académico Andrés Morales, siguiendo los criterios del esquema generacional, antologa a la generación del ochenta, también denominada de 1987 o de la dictadura, entre otros nombres. Esta generación reúne a los nacidos entre 1950 y 1964⁴⁷, Elvira Hernández, nacida en el año 51 en Lebu, forma parte de este grupo. Morales señala en su estudio, que se trata de un conjunto que no tenía un itinerario estético o programa que le haya condicionado y su eje central se basó en la diversidad temática y estilística, diversidad que por influjo de esta promoción llegará hasta la poesía de nuestros días⁴⁸.

Dentro de las tendencias temáticas relevantes que esta poesía fue adquiriendo, Morales declara que es posible incluir a Elvira Hernández al menos en dos, a saber, poesía testimonial de la contingencia y poesía neovanguardista. En la primera categoría encontramos a un nutrido número de autores, los cuales nos han legado un material que sin tener un gran contenido literario, resume en forma lograda los años más duros de un aciago período histórico. De acuerdo a Morales, el problema de esta poesía es que circunscribiéndose demasiado a un determinado momento, ha envejecido sin lograr plasmar una estética duradera en el tiempo. El académico destaca a Hernández como una notable excepción al problema antes descrito⁴⁹. En lo que respecta a la corriente neovanguardista, la que surca el territorio de lo experimental fundándose en la reedición de las vanguardias y orientada por la lectura del poeta de Viña del Mar Juan Luis Martínez⁵⁰, textos que en su momento desconcertaron han ido perdiendo vigencia, quedando una sensación de fracaso de la corriente. Ya nadie apuesta a claves tan herméticamente cerradas y muchos de sus exponentes han hecho abandono de los códigos que usaron. El autor ubica nuevamente a Elvira Hernández como a una de las poetisas que se han escapado a la validez de esta regla⁵¹.

⁴⁷ Andrés Morales. *Antología poética de la Generación del Ochenta*. Santiago de Chile, Mago, 2010, p. 7.

⁴⁸ Morales. *Antología poética...*, p. 8.

⁴⁹ Morales. *Antología poética...*, p. 10.

⁵⁰ Morales. *Antología poética...*, p. 9.

⁵¹ Morales. *Antología poética...*, pp. 13-14.

Tal como lo deja entrever Morales, pienso que Hernández ha sido capaz de establecer una línea de escritura a lo largo del tiempo, logrando escapar a los reveses propios de las tendencias demarcadas por la crítica. Debo aclarar que Elvira, aplicando una valiosa visión poética, por mucho que ciertas corrientes hayan estado en auge, siempre ha sido reacia a su enmarcamiento dentro de una u otra, postura que ha mantenido y expresado inclusive a través de su escritura⁵². Me parece que ese proceder no se fundamenta en una rebeldía desacertada, sino que se corresponde con la percepción de que toda clasificación deja bastante del objeto afuera (a veces demasiado), en ocasiones encuadra por una necesidad explicativa aparente más que real, difícilmente puede contener con coherencia a un grupo de autores disímiles, es dada a provocar la pérdida de la singularidad de determinados proyectos poéticos, en resumen, tiende a anular las diferencias en vistas de un supuesto bien mayor⁵³.

La crítica Kemy Oyarzún dice desconfiar de las etiquetas, en la medida que estas sirven para docilizar el potencial de “revuelta” de los proyectos culturales. En el caso de la escritura de mujeres, asegura que en la medida en que la poesía ofrece dificultades para la interpretación, instantáneamente es calificada de hermética o artificiosa, ignorándose su valor estético o de búsqueda expresiva, pues esto cuestionaría el

⁵² Nada más elocuente que la declaración hecha por la hablante de *Santiago Waria* en el poema “Zaga y Final”, que sirve para cerrar el libro. En los versos critica no solo la descontextualización de ciertas categorías de análisis, sino que también la posición acomodaticia que van asumiendo quienes las integran: “Recientemente ha llegado un comunicado a mi posición. No lleva destinatario mas soy la única que habita este tal lugar. He envejecido en Los Aledaños. Se me ordena levantar la Retaguardia y abandonar el armamento. Agrega: ‘La Resistencia hizo agua y navega en el salvavidas ‘Disidencia’. 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. Los Teóricos de la Marginalidad están en la Nomenclatura y los Tardíos de Siempre vienen llegando con sus tiros de última hora’. Se me recomienda no ir a la zaga y visitar a la familia; conocer y reconocer un mundo que progresa día a día. Me aseguran que si me integro y firmo la tranquilidad no tendré problemas a la Derecha de Dios”. V. Hernández. *Santiago Waria*, s.núm.

⁵³ Ni siquiera los críticos se logran poner de acuerdo en los sistemas que han ido apareciendo en la historia poética. Si atendemos a Manuel Jofré podemos constatar, que en lo que respecta a denominaciones privativas y periodización de las vanguardias, en nuestro país no existe pleno consenso: “En lo que se refiere a la historia literaria entendida como la irrupción de nuevos paradigmas, lo mejor sería pensar la poesía chilena a partir de una primera vanguardia que irrumpe en la segunda década del siglo pasado, convocando tanto lo surrealista como lo social, mientras que a mediados del siglo, en la década del 50, ingresa una segunda vanguardia, o neovanguardia, la cual trae en primera instancia lo antipoético y también los gérmenes de lo que posteriormente será lo postmoderno. No queda históricamente clara la conformación de una tercera vanguardia posterior.” V. Manuel Jofré. “Inclusiones y exclusiones en el sistema poético chileno y el problema de las promociones vigentes”. En: Jofré, Manuel (edit.). *Un mar en una gota de agua: Nuevas visiones sobre la poesía chilena*. Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile - Fundación Pablo Neruda, 2010, p. 447.

supuesto imperativo *naïve* o la calidad espontánea que la crítica más conservadora viene asignando a las plumas femeninas⁵⁴.

A propósito. En el poema “Oscuridad”⁵⁵, que cierra la obra *ÁdV*, se mencionan en clave náutica dos clasificaciones que se utilizan en los análisis poéticos, la neovanguardia y la antipoesía. La hablante nos introduce al asunto a través del título del poema, que puede aludir a un desconocimiento o falta de claridad, confusión que pareciera ser la tónica del tiempo presente. El poema está fechado en septiembre del año 2002 y tiene diez años de diferencia con respecto a lo que se nos señala para los escritos que lo preceden. Revisemos algunos fragmentos:

Estamos atrapados en las faramallas
Enredados en monedas de un peso

(*ÁdV*, p. 59)

La palabra faramalla se define como una plática rebuscada que pretende engañar. Se podría pensar que el discurso que circula en el momento al que se está refiriendo la hablante pretende confundir, engatusar o impresionar a los incautos. Las “monedas de un peso” son una cosa de poco valor o estima y acá se asimilan a la charla inconducente que describíamos. El poema sigue así:

Enfermos

Los de estribor creen navegar en la Neo Barca de Noel
(...)
Los del patio trasero ¿a dónde creen que van los del
patio trasero?

(*ÁdV*, p. 59)

⁵⁴ Oyarzún. “Escritura de...”, pp. 13-14.

⁵⁵ Esta obra posee una división desigualísima. La primera parte comienza en la página cinco y termina en la cincuenta y cinco. La segunda alcanza solo de la página cincuenta y siete a la cincuenta y nueve, albergando este único poema. El título de esta sección “Último vistazo”, no solo anuncia una (re)visión de carácter crítico, también introduce el llamado “juicio de la mirada”, ejercicio connatural al poemario que analizamos.

Los que están a estribor, vale decir a la derecha del barco, tienen la idea fija (quizá por eso lo de “Enfermos”) de que están viajando en una exclusiva embarcación. El nombre de su navío empieza con el prefijo “Neo”, indicando la rearticulación de un recurso (como ocurre en el caso del concepto de neovanguardia), acompañado de la palabra intermedia “Barca”, que en su interior contiene a la nave bíblica, el arca, último resguardo para los creyentes ante el diluvio universal. La ironía hacia la denominación “(neo)vanguardista” se burla del origen del término, que como nos cuenta Oscar Galindo, apareció en la escena chilena provocando un quiebre disciplinario expresado a través de manifestaciones heterogéneas y mutantes que expresaban un gesto político rupturista⁵⁶. Resulta paradójico entonces, que en el arte mercantil que los medios de comunicación hoy entronizan se aplique el adjetivo “vanguardista”, el cual ha terminado de vaciarse totalmente de contenido, transformándose en una moda desechable que adora lo nuevo (“neo”) y disemina periódicamente tendencias en las cuales avizora posibilidades de venta. El grupo político y económico que ha sacado dividendos del fenómeno descrito queda lo suficientemente claro, pues se une en sus integrantes lo reaccionario y lo comercial. No por nada “Noel”, que indica otra de las formas usadas para referirse al angloparlante Santa Claus, alberga al nombre “Noé”, constructor de la barca de los salvados, personaje que completa la escena expuesta más arriba. Por todo lo anterior, resulta obvia la respuesta para el lugar que les tocará a los del patio de atrás, que por no integrarse al sistema, por no someterse, son relegados a la invisibilidad. En la continuación de los versos, al menos por un instante, parecerá que se empieza a “aclarar” el panorama para la hablante:

De pronto una luz ¡sí! un faro
Sólo que no sabes que es el antifaro
El extravío

(*Ádv*, p. 59)

Interpretando el poema, diremos que el destello orientativo, que a primera vista podemos identificar con la poesía (“faro”), dará un vuelco que en el contexto chileno no nos puede sorprender. El “antifaro” (antipoesía) en vez servir de guía confunde más a

⁵⁶ Oscar Galindo. “Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores”. *Estudios filológicos*. 44, 2009, p. 68.

quienes lo siguen⁵⁷. De acuerdo a nuestra lectura, el verso que dice “Solo que no sabes que es el antifaro”, también se puede entender como la ignorancia acerca de lo que es realmente la antipoesía. Esta línea parece haber llegado a un punto cercano a la saturación, pues por muchos años en Chile y durante varias generaciones, todo fue antipoesía y todos o una gran mayoría fueron -o más bien, quisieron ser o llamarse- antipoetas. No se trata de desmerecer a Nicanor Parra restándole a su creación la capacidad de cuestionamiento epistemológico, posibilidades estéticas y peso dentro de la tradición literaria chilena, sino de constatar que su influjo se ha comprendido monolíticamente, quedándose solo en el gesto desafiante ante lo establecido, actitud retadora que para demostrar coherencia debería terminar atacándole a sí misma, pues si algo está en pleno período de asentamiento y canonización es la propia antipoesía.

Ahora, con las advertencias hechas y las precauciones ya tomadas, podemos revisar qué aspecto o autor de la corriente neovanguardista es factible de relacionar con la escritura de Elvira Hernández, sin que ello implique enmarcarla de manera forzosa dentro del modelo. Oscar Galindo nos cuenta que Martín Micharvegas publica en el año 1972 la antología *Nueva poesía joven de Chile*, en Buenos Aires, que incluyó textos de J. L. Martínez y Raúl Zurita, pero asevera que la irrupción de la neovanguardia se produce en Chile alrededor del 76, con la aparición de *La nueva novela* ese año y después con *La poesía chilena* (1978), ambas obras de Martínez. Un año más tarde, Zurita publica el libro *Purgatorio*⁵⁸.

Siguiendo a Galindo, podemos decir que el elemento más renovador de la poesía del período es la búsqueda de la superación del poema como unidad textual, que dará lugar a una noción de obra abierta, tanto a la realidad como a la vida. En esta escritura el conceptualismo en estado de pureza no tiene lugar, debido a la marca testimonial y

⁵⁷ Niall Binns y Manuel Jofré aclaran el origen y sentido del término antipoesía: “Anti: versión en español de Apoems [*sic*], visto en vitrina por Nicanor en Oxford en 1949. El autor era Henri Michet. Según versión reciente del propio informante calificado. Si la A indica movimiento y dirección, eso es A de Antipoesía”. Préstese atención a su significado que indica un desplazamiento que no necesariamente es teleológico, aspecto que se trabaja en el poema de Hernández. Esto fue expresado tempranamente por el hablante parriano, que declaraba en el antipoema titulado “Advertencia al lector”: “Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte”. Oscar Galindo nos dice que en Chile, con este libro de Parra, *Poemas y antipoemas* de 1954, se inicia la renovación y revisión de la vanguardia. Esta será el punto de conexión primario entre antipoesía y neovanguardia. V. Niall Binns y Manuel Jofré. “Abecedario parriano. Antidiccionario al antialimón”. En: Miranda, Paula y Fuentes-Vásquez, Carmen Luz (eds.). *Chile mira a sus poetas*. Santiago de Chile, Pfeiffer, 2011, p. 339., Nicanor Parra. *Obra Gruesa*. Universitaria, Santiago de Chile, 1969, p. 37., Galindo. “Neovanguardias en...”, p. 68.

⁵⁸ Galindo. “Neovanguardias en...”, p. 72.

política que lleva impresa. Se tratará de una poesía atravesada por dos obsesiones: la idea política de la patria, Chile como motivo explícito, y el estatuto de un sujeto escindido y múltiple, representado mediante una variedad de hablantes o personajes. Ambos libros de Martínez contienen banderitas chilenas y su *alter ego* será Juan de Dios Martínez, para poner ejemplos. Galindo también menciona al texto de Hernández *La Bandera de Chile*, que cumple con los dos puntos que detallaba, poemario al cual califica como una obra metafórica de la cultura de la violencia⁵⁹.

El vínculo establecido por el autor entre Martínez y Hernández no es para nada artificial. Hernández, como lo veremos a continuación, siempre ha demostrado una profunda admiración por el silencioso poeta viñamarino, vislumbrando la importancia de su obra en la tradición de las letras chilenas. Siendo entrevistada por Virginia Vidal, Elvira declara lo siguiente:

Juan Luis Martínez, en el momento en que escribe, se plantea el enmudecimiento de su poesía. Parto del hecho de que Chile tiene grandes voces, pero ya las voces cesan y viene el reinado de la escritura que es otra lengua. Juan Luis se sitúa en ésta como adelantado con *La nueva novela*. Después de esto, ¿qué se puede escribir?⁶⁰

Esta será una de las motivaciones que la llevará a escribir junto a la poeta Soledad Fariña el libro *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, en el año 2001, una selección de ensayos y artículos sobre el autor, trabajo que se suma a otra de las facetas significativas de su producción: la de crítica literaria.

Oscar Galindo, investigando la cuestión de la interdisciplinariedad en la poesía nacional y subcontinental, elabora una serie de observaciones que intentan explicar la ampliación textual en el contexto latinoamericano:

La ruptura de los soportes lingüísticos convencionales, como base de la escritura poética, constituye una de las claves de las poesías de vanguardia europea e hispanoamericana. De igual forma, constituye parte del desarrollo del *pop art* norteamericano, de la poesía concreta y, en síntesis, es inseparable del estado actual de la postvanguardia en sus diversas formas.

⁵⁹ Galindo. "Neovanguardias en...", p. 75.

⁶⁰ Virginia Vidal. "Elvira Hernández: poesía desde el silencio a la luz". [en línea] *Anaquel Austral*. 6 de abril, 2005. <<http://virginia-vidal.com/cgi-bin/revista/exec/view.cgi/1/64>> [consulta: 7 abril 2011]

Dicha ampliación del significante está ligada, por un lado, a la ruptura global de las convenciones románticas de la poesía como expresión personal, pero, por otro, es síntoma de la crisis de los discursos estables en el arte contemporáneo, de la crítica a la institucionalidad artística y de la apropiación del proyecto arte-vida como parte de una visión de crisis de la modernidad. La ruptura de normas, en este sentido, es una metáfora del discurso poético enclaustrado por los márgenes del autoritarismo, y supone su ampliación y su liberación por medio de una escritura plural.⁶¹

En el poemario *ÁdV* nos encontraremos con poemas que por la heterogeneidad de los materiales que los conforman, pueden resultar enigmáticos. Adjunto como ejemplo, el poema que cierra la primera parte del libro, tal cual como aparece, para que lo analicemos:

Objet trouvé



Si el caracol marino es un mar sinfónico
estas páginas son milenios en silencio humano
y su grito próximo.

(*ÁdV*, p. 55)

Lo primero que nos llama la atención es su título procedente del francés: “Objet trouvé”. Este sintagma introduce una de las categorías propias del arte surrealista, el

⁶¹ Oscar Galindo. “Interdiscipliniedades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales”. *Estudios filológicos*. 39, 2004, p. 162.

llamado objeto encontrado. Según el filósofo del arte Pablo Oyarzún, en términos amplios, estos objetos surrealistas son combinaciones de cosas diversas, que “han sido halladas al asilo de un azar propicio, y que despiertan una cierta sensación poética de misterio apenas develado”⁶². Podemos entender, por lo tanto, que desde el título del poema se plantea una interrogante que es doble: ¿por qué utilizar esa categoría surrealista, y que tiene que ver con esa imagen que tampoco somos capaces de identificar con seguridad? La manera como se dispone la ilustración y su recorte de forma tosca, nos hacen pensar que no se trata de algo dibujado por la autora, sino que parece que más bien se tratara de un fragmento de algo más grande pegado a la hoja⁶³. Lo otro que podíamos deducir, es que por tratarse de dibujos en serie, que se repiten, tal vez podrían corresponder a alguna forma de escritura, por las características de las figuras, tal vez de origen arcaico. Investigando al respecto, pude darme cuenta que en efecto, se trataba de una forma de escritura, polinésica, para ser específico la llamada rongorongo, propia de la Isla de Pascua⁶⁴. Se sabe muy poco de los habitantes originales de esta isla, y como parte de las incógnitas de su legado permanece aun sin descifrar este sistema jeroglífico, fenómeno único entre las lenguas de la Polinesia. Este código era tallado en tablillas, como la del dibujo de una transcripción que adjunto⁶⁵, copia que en su tercio izquierdo contiene el trozo que nos entregó la autora como imagen:

⁶² Pablo Oyarzún. *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile, LOM, 2000, p. 117.

⁶³ Muchas de las citas y textos aludidos en *AdV* pertenecen a autores que se vincularon al (post)vanguardismo. David Miralles, enmarcando a construcciones textuales que reutilizan los conceptos de la vanguardia, nos recuerda que ésta negaba la categoría de recepción individual, terminando con la antítesis entre productor y receptor. Esto relativizó el concepto de creatividad del artista, que se empieza a entender más como una praxis vital liberadora. Cada individuo podía por lo tanto “practicar la poesía”, usándola para vivir su vida lo mejor posible. Hernández se ha referido a su propia obra como una práctica poética, uso que también ha plasmado en versos. Lo que cito aparece en la obra *Santiago Waria* y da cuenta de la noción: “La belleza, ese monstruo, no será / eterno. / Nos queda la locura: / CAMBIAR LA VIDA”. V. David Miralles. “Poéticas de la postmodernidad: Literatura chilena vanguardista durante la dictadura militar (1973 - 1990)”. Dissertation (Doctor of Philosophy). Eugene, Estados Unidos. University of Oregon, Department of Romance Languages and the Graduate School, 2004. p. 28 [en línea] <http://www.archivochile.com/tesis/09a_narrpoe/09a_narrpoe00004.pdf> [consulta: 25 febrero 2012], Hernández. *Santiago Waria*, solapa derecha.

⁶⁴ A pesar de la distancia de 3600 kilómetros con respecto al continente, esta isla pertenece administrativamente a la región de Valparaíso, lo que justifica su inclusión metonímica dentro de *AdV*. Siendo el lenguaje la expresión del mundo y la herramienta principal del arte poético, me parece importante recordar, que tal como ha sucedido con otros pueblos en que el conocimiento y tradiciones se transmite a través de la lengua, la cultura rapanui en la modernidad se encuentra bajo amenaza, sobreviviendo en duras condiciones. Podemos hacer la analogía con la situación de la poesía en el mundo de hoy. V. Promotora Española de Linguística. “Lengua Rapa Nui”. [en línea] <http://www.proel.org/index.php?pagina=mundo/austrica/austrone/malayopol/oceanico_rem/rapanui> [consulta: 5 marzo 2012]

⁶⁵ *Ibid.*



Sería poético pensar que la escritura fuera alguna vez develada y esta tabla contuviera versos ancestrales de la cultura rapanui. Mientras eso no pase, solo podemos elucubrar al respecto. Estableciendo la relación, Pablo Oyarzún nos dice que el objeto surrealista, haciendo trizas la realidad cotidiana, instala lo maravilloso constante, como si se tratara de un “preñado jeroglifo” [sic], capaz de mostrarnos que la realidad común se sostiene de una manera endeble, aboliendo a una arbitrariedad que pide aflorar⁶⁶. Mucho de esto hay en este poema y en la obra *Adv* en general.

Después de la imagen que hemos analizado, a modo de leyenda, aparecen unos versos que me llaman la atención por su postrera ubicación y la concisión del mensaje poético que enuncian. Por integrar una composición, no pueden entenderse aislados del título y la figura que los anteceden. Pienso que se encuentran directamente vinculados con el modo de arquitectura del dibujo ya explicado, que como pudimos observar poseía un marcado carácter transtextual. La noción de la denominada transtextualidad o trascendencia textual, es enunciada por el teórico Gérard Genette, quien la define de manera amplia como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”⁶⁷. El autor precisa cada una de las herramientas operacionales transtextuales de la siguiente manera:

Intertextualidad: “[es] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.”

Paratextualidad: “relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título,

⁶⁶ Oyarzún. *Anestésica del...*, p. 123.

⁶⁷ Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-10.

subtítulo, intertítulos; prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias”

Metatextualidad: “es la relación –generalmente denominada de ‘comentario’- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”

Hipertextualidad: “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.”

Architextualidad: “se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual”⁶⁸

Estas relaciones, especificadas de acuerdo a los diferentes grados de profundidad y evidencia de la conexión entre los textos, son posibles de encontrar en su totalidad en el poemario *AdV*, constituyéndose la transtextualidad en uno de los recursos más gravitantes del libro. Solo en este poema, en lo que hemos revisado antes, podemos identificar entre el título y la imagen un trabajo paratextual con una conceptualización de un movimiento vanguardista, y a su vez, el enlace architextual que liga a la cultura pascuense con la escritura y Valparaíso.

Para finalizar este ineludible excursus y analizar los versos comprometidos, se hace necesario tener en cuenta también un par de nociones elaboradas por el autor Grínor Rojo, que hablará de texto: “cuando lo que deseamos es referirnos al continente que rodea y encierra la totalidad significativa que nosotros deseamos comunicar, cualquiera sea la indumentaria semiótica que el mismo adopte”, y de discurso: “para nombrar los desarrollos sémicos mayores, perceptiblemente unificados, diferenciables por ende, y que a modo de vasos sanguíneos recorren el cuerpo del texto”. Rojo terminará de completar lo anterior explicando que el texto puede y suele albergar a más de un discurso, y que estos no necesariamente conviven en paz, siendo muchas veces discursos en pugna⁶⁹, antagonismo que también es posible de apreciar al interior de algunos de los poemas que conforman a nuestro objeto.

Vamos al análisis de los versos adeudados. Expresan, *grosso modo*, una oposición que actúa simultáneamente como una definición. Existe un juego entre elementos humanos y animales que equilibrarán a cada uno de los opuestos. En la primera diferenciación encontramos que “el caracol marino” será “un mar sinfónico”, es decir,

⁶⁸ Génette. *Palimpsestos. La...*, pp. 10-14.

⁶⁹ Grínor Rojo. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile, LOM, 2001, p. 23.

lo animal actuará con una elevación musical propia de la sensibilidad humana. Por otro lado, tenemos a las “páginas”, continente de los versos de este poemario, que son “milenios en silencio humano”, entremezclando una temporalidad que puede entenderse como magnitud o fuerza natural, con el mutismo de una lengua o lenguaje, que contiene y aguarda lo que será la explosión de “su grito próximo”, vislumbrando un futuro en que podrá mostrarse con todo su ímpetu, desatando una potente expresión. Esta lectura apegada a la letra, me parece insuficiente, pues no logra dar cuenta de los nexos entre los diversos materiales que conforman al poema, lo que cada uno evoca en su disposición, y cómo nos conminan a encontrar las partes restantes, que como si se tratara de un rompecabezas infinito, a medida que van apareciendo las piezas, se incrementa la magnitud del juego y también se multiplican las posibilidades para su armado. Ese trozo de cultura pascuense que rastreamos, con la parcialidad de un jeroglífico por el momento mudo, podría ser, como en toda poesía compleja, una metáfora de otra cosa, por ejemplo, el tropo de la interpretación, que nos puede decir que en tanto no podamos conocer un significado poético unívoco, nos encontraremos siempre frente a la renovada encrucijada del silencio, el cual nos hablará a través del reto de su desciframiento.

La figura del caracol marino, si interpretamos el poema haciendo el trabajo de revisión transtextual, creo que puede asociarse a un personaje y una forma de escribir que ya hace bastante ha obsolecido: me refiero al estilo de Pablo Neruda, en ciertos pasajes del *Canto General*⁷⁰. Como se verá, el autor es aludido varias veces en esta obra, y al menos en dos ocasiones que revisaremos, es criticado a través de textos convocados por lo antes dicho; crítica que por lo demás no es nueva, sino que reactualiza una opinión más o menos compartida entre los poetas, hacia lo que fue una forma de escritura que dado el cambio de circunstancia histórica perdió progresivamente su preponderancia⁷¹.

⁷⁰ Juan Cameron nos recuerda que una parte del *Canto General* fue escrita durante 1948 en Valparaíso. Súmese a lo anterior que los poemas VI y VIII de la sección “El fugitivo” de esta obra, trabajan con el tema del puerto, y ya tenemos la relación establecida con *Adv*. V. Juan Cameron. *Ascensores de Valparaíso*. Santiago de Chile, RIL, 2007, p. 36.

⁷¹ Autores tan importantes como Enrique Lihn, ya expresaban este juicio en plena dictadura. Por eso en la sección “Canto General” de su obra *El Paseo Ahumada*, el hablante cuestionaba parte de la obra nerudiana, y simultáneamente, se sometía a examen a sí mismo: “No hacemos nada, no decimos nada / ¿Con que ropa subir ahora el Macchu Picchu / y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia / siendo que ella se nos está quemando en las manos?”. V. Enrique Lihn. *El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile, Minga, 1983, s.núm.

En el *Canto General*, en la sección “El gran océano”, se ubica el poema titulado “Mollusca Gongorina”, que tematiza al variopinto caracol marino, presentando con profusión metafórica varias de sus clases. Allí el hablante menciona haber obtenido por ejemplo, un lírico “múrex espinoso” cuyo “paladar ardía”, o una musical “caracola del tritón” que “retuvo / la distancia en la gruta del sonido” y también un “Nautilus” con el que quiere irse y al cual llama “dios de la estructura”⁷², para mostrar solo algunos de los casos. Se trata de un poema que diviniza al molusco del mar, configurándolo de un modo preciosista e inalcanzable. Pienso que la hablante de *ÁDV* nos remite a él, pues puede comprenderse como metonimia del sujeto lírico grandioso que se expresa en un tono elevado, presente en el libro nerudiano, que encumbrado en las alturas de su fantasía artística, por instantes, termina desconectándose de su ser interior más frágil y también de su contexto real. No podemos dejar de notar que la labor ejecutada por la hablante en su recolección de citas es notable, pues en su gran mayoría se enmarcan en el eje mismo de cada poema, en este caso representado a través de una reflexión escritural que parece emerger desde la profundidad del mar.

Como sucede a menudo en la poesía chilena, en *ÁDV* se convocará a las grandes plumas de la tradición para ensalzarlas o impugnarlas. Este hecho solo nos hará recordar que su presencia, grata o no, persiste al paso del tiempo, que como se sabe, siempre ha sido el mejor de los críticos. En esta obra no todo es rechazo, ya que lo se considera valioso también es rescatado. Así, la hablante utilizará en la configuración de los versos, lo que Hernán Loyola definió como el núcleo simbólico más importante y constante de la poesía nerudiana: la interacción naturaleza-cultura. Este núcleo, de acuerdo al especialista nos permite notar “la asimilación que el poeta establece entre los objetos naturales y los culturales, y la fusión del tiempo y del espacio que ellos materializan: tanto las caracolas como los libros constituyen un único tesoro, la ‘espuma de los siete mares’ recogida a lo largo de los años”⁷³.

Cabe hacer otra aclaración. La crítica a Neruda en este poemario, en mi opinión, no corresponde al reproche redundante y la observación a destiempo acerca de lo que fue

⁷² Pablo Neruda. Poema “Mollusca Gongorina” [en línea] Neruda - Universidad de Chile <<http://www.neruda.uchile.cl/obra/obracantogeneral57.html>> [consulta: 7 enero 2012]

⁷³ Hernán Loyola, Cecilia Osorio, Nicolás Guillén. “Las caracolas de Neruda”. *Nerudiana*. 2, 2006, p. 2.

su actuación a nivel nacional y trasatlántico como el poeta vate. Más bien se lo cita como un eslabón literario que conduce hasta esa sensación actualísima de desconfianza generalizada con respecto a la monumentalidad de los proyectos y las grandes empresas. En nuestros días, en el contexto de una crisis mundial del modelo capitalista, cuando la gente ha comenzado a empoderarse, reclamando sus derechos e instalando justas demandas, esta literatura pareciera ser otra de las vertientes liberadoras de ese sistema. Este arte poético, que expone sin tapujos su armazón y sus grietas, mostrando las carencias y debilidades de su enunciación, desde mi visión, contribuiría a ese “grito próximo”, que uniendo lo pequeño de las singularidades, puede dar el golpe de gracia a una época marcada por la desesperanza.

Saltaremos ahora al asunto transtextual no declarado. La hablante de *ÁdV* se burla reiteradamente del concepto de originalidad, utilizando el término anfibológico de “pirata” o “pirateo”, no solo en la acepción del individuo que se dedica a abordar barcos para robarlos, sino que también designando a la reproducción de una obra o ideas por alguien que no tiene los derechos o permisos para hacerlo. En este libro, el préstamo intelectual sin explicitación será ventura disfrazada de contratiempo, debido a las amplias posibilidades que ofrecerá para los análisis y la interpretación. Revisemos un poema que refleja con creces lo dicho:

Pirateo

En la sombra del buque
contemplé el rico atavío del mar:
azul, verde satinado, terciopelo negro
se retorcían y nadaban; y cada estela
era un relámpago de fuego y de oro.

Within the shadow of the ship / I watched their rich
attire! / Blue, glossy green, and velvet black, / They
coiled and swam; and very track / Was a flash of golden
fire (SAMUEL TAYLOR C.)

(*Adv*, p. 19)

El título del poema puede plantear varias cosas. Lo primero que nos preguntamos es a qué corresponderá específicamente. Lo que sigue es más orientativo, pues se presenta lo que después sabemos corresponde a una traducción inglesa. En el contexto marino, los versos de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), que retratan a alguien que observa algo en el océano desde un barco, parecen justificarse al menos por el tema, pero ¿tiene algo que ver esto con Valparaíso? Para poder responder esa pregunta, primero debemos indagar en el texto dispuesto. Corresponde a un fragmento del largo poema titulado “La balada del viejo marinero”, de 1798, que consta de siete partes. El texto apareció en la obra *Baladas líricas* de Coleridge y William Wordsworth, ambos fundadores del romanticismo inglés. Lo traducido y citado se puede ubicar en la estrofa trece de la cuarta parte. En este trozo, el marinero protagonista de la obra contemplaba las serpientes de las aguas, que son descritas tan bellamente⁷⁴. Si pensamos en el pirateo como en una copia con alteraciones que disminuyen la calidad del original, podemos advertir que lo descrito se nota en el poema expuesto, ya que la puntuación es correcta solo en la traducción. En los versos ingleses que se reproducen al final, se equivocan los dos puntos por un signo de exclamación y también se olvida el punto que serviría para cerrar la estrofa.

Estos errores podrían considerarse solo faltas editoriales, pero la autora, según he revisado, no ha cometido otros en todo el libro, por eso, podrían significar algo más. Investigando me di cuenta que el primer pirateo (jugaremos con la amplitud de este término) sucede a la inversa del que hemos revisado: Coleridge, según las investigaciones de Rafael Winograd, inspirado por la historia de un pirata y autor llamado George Shelvocke, compone su famosísima balada. Shelvocke publica su

⁷⁴ Samuel Taylor Coleridge. *Lyrical Ballads*. Kessinger, Whitefish, 2004, p. 12. Según se explica en esta edición, Coleridge escribe esta balada imitando el estilo y espíritu de los poetas mayores, pero salvo pocas excepciones, el lenguaje adoptado ha sido inteligible a lo largo de tres siglos (p. 2). Este texto, convertido en un clásico de las letras inglesas, ha tenido una larga vida debido a las actualizaciones sucesivas experimentadas. Mencionaré dos completamente distintas pero atingentes, que he indagado en la red. En el año 1834 aparece la obra acompañada por las ilustraciones del reconocido artista Gustave Doré, lo que podría relacionarse con el dúo poesía-imagen y viceversa, presente en *Adv*. En lo que se refiere al campo musical, en el álbum *Powerslave* de 1984 (nótese otra variante de la palabra), de la banda de rock británico Iron Maiden, aparece una canción compuesta por Steve Harris, que lleva el nombre de la obra de Coleridge, homenajéandole doblemente, pues se considera una obra maestra del género musical, siendo la pista más larga que posee el catálogo del grupo.

diario de travesías titulado *Un viaje alrededor del mundo por la ruta del gran Mar del Sur* en 1726, que será un alegato y defensa acerca de las fechorías que cometió. Expulsado de la armada por motivos que se ignoran, este británico se lanza como marino mercante a principios del siglo XVIII. Dentro de lo que nos puede interesar de su desventurada historia, se encuentra su paso por nuestro país en calidad de pirata. Había salido junto a otro barco del puerto de Plymouth, pero debido a una tormenta se tienen que separar. Después de mucho navegar seguirá rumbo al Estrecho de Magallanes. Ya en el Pacífico, pierde hombres en un episodio ocurrido en la isla de Chiloé, donde fondea con fines “predatorios”. Más adelante y continuando con su mala fortuna, su embarcación el *Speedwell*:

severamente averiado, encalla contra las rocas de la isla [sic] Juan Fernández⁷⁵ y naufraga. Poco pueden rescatar de los restos, y la tripulación, ya diezmada, vive su momento de mayor desazón. Largos meses pasan allí con una dieta básica de carne de lobo marino y congrio ahumado. El capitán Shelvocke -sin barco y, por tanto, sin tripulación que le deba obediencia- se queja amargamente de las deshonras que padece a diario en ese remoto paraje. Al fin logra una precaria organización entre los pocos hombres que siguen a su lado y consigue construir una frágil embarcación, que bautizan *Recovery*, con la que se disponen a abandonar la isla.⁷⁶

⁷⁵ El archipiélago de Juan Fernández que fue mencionado, históricamente albergó a muchos piratas. Estas islas están bajo la administración Valparaíso, acá está la conexión. El nombre del puerto también puede entenderse transtextualmente. Según nos dice Benjamín Vicuña Mackenna, emula la nominación del pueblo natal de Juan de Saavedra, quien lo bautiza así por su parecido natural con Valparaíso de Extremadura. En España hay seis o siete poblaciones más que llevan el título de Valles de Valparaíso. Juan Cameron nos cuenta que el desarrollo del puerto y su importancia geopolítica lo convirtieron en un lugar apetecido por aventureros y corsarios. Entre ellos se cuenta el arribo de Sir Francis Drake en 1578 o Richard Hawkins en 1594, por mencionar solo a algunos. V. Benjamín Vicuña Mackenna. *Valparaíso y los ingleses en tres siglos*. p. 25 [en línea] <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0001520.pdf>> [consulta: 10 febrero 2012], Cameron. *Ascensores de...*, p. 18.

⁷⁶ Rafael Winograd. “*Un viaje alrededor del mundo por la ruta del gran Mar del Sur*, Cuaderno de viaje del pirata George Shelvocke”. [en línea] *Revista Teina*, 14, marzo-mayo 2007 <http://www.revistateina.org/teina14/iti4.htm> [consulta: 2 diciembre 2011]. Coleridge en su balada habla de un albatros que se acercaba al barco del anciano marino, al que este terminará matando. Esto desencadenará la desgracia para el resto de la tripulación. Winograd nos presenta el trozo correspondiente, en versión de Miguel Alfredo Olivera: “El albatros, sereno, nos guía / Y al ‘hola’ marino se acercaba / A comer, o a jugar, todos los días. / Entre nubes y nieblas, sobre el mástil, / O en las velas pasó nueve veladas / Y la luna, de noche, entre la niebla, / como humo blanco, blanco fulguraba. / —¡Dios te proteja, Viejo Marinero! / Del demonio que tanto te atormenta! / ¿Por qué miras así? —¡Ay! ¡Al albatros! / Maté con mi ballesta!”. En el diario de Shelvocke este episodio es narrado así: “Hatley, mi primer oficial, observó, en uno de sus arranques de melancolía, que ese pájaro sobrevolaba siempre en torno nuestro y creyó que auguraba algún presagio funesto. Este hecho, sumado a los vientos contrarios y tempestuosos que habíamos enfrentado desde que nos hicimos a la mar, lo llevó a alentar ideas supersticiosas. Al fin, después de algunos intentos vanos, logró derribar al albatros de un tiro, con la convicción, acaso, de que eso nos traería vientos favorables”. *Ibid.*

La hablante de *ÁdV*, con sigilo, nos va dando pistas textuales que nos hablan del modo de construcción de la obra poética. La transtextualidad, a veces declarada, a veces no, es capaz de conectar a través de la literatura lugares y creaciones que parecen no tener puntos en común. La explicitación de la estructura de este artificio nos motiva a pensar en lo aislado de nuestro país con respecto al mundo, y en cómo esa misma reflexión también es aplicable al ámbito de las ideas. Otro alcance crítico de esta poesía en el contexto de Chile, tiene que ver también con el asunto de lo inglés. Ya desde la época de Benjamín Vicuña Mackenna, se escuchaba hablar de nuestra patria como “la Inglaterra del Pacífico”⁷⁷, siendo la colonia británica asentada en Valparaíso una de las más connotadas. Esto también se une al hecho de que siempre existió en nuestro país un complejo imitativo y de dependencia con respecto a las metrópolis. En la actualidad se ve reflejado, por ejemplo, en una mala vecindad con el resto de los países del Cono Sur, que no se ven como parangón para Chile, pues según los optimistas de la economía, nuestro espejo deberían ser los países desarrollados, pues vamos directo hacia su nivel de prosperidad. Cualquier persona con sentido común se dará cuenta de que se trata de una decisión afectada y un pronóstico risible. Al respecto, sigo a Subercaseaux al pensar que dentro de las fabulaciones nacionales todavía tiene plena vigencia: “la concepción de una identidad chilena (...) más bien europea (el mito de la ‘Suiza’ o la ‘Inglaterra’ de América Latina), y la autoconciencia de un país de excepción en el concierto latinoamericano”⁷⁸.

El discurso crítico de Hernández apela a un examen del medio en el cual se desenvuelve, por lo tanto, no se pueden entender los alcances de este escrutinio sin conocer la circunstancia de su enunciativa. También es de vital importancia revisar el conjunto de relaciones culturales con la tradición nacional e internacional, ejercicio que permite descubrir coincidencias en la reflexión poética con otros grupos o individuos que contribuyen a su validación artística.

⁷⁷ Vicuña Mackenna. *Valparaíso y...*, p. 8.

⁷⁸ Subercaseaux. *Historia de...*, p. 288.

III. LO IMAGINARIO

Alicia Genovese indica que a la hora de considerar la configuración imaginaria:

[deberíamos] incluir toda esa serie de significaciones que atraviesan una obra y sobre las cuales se generan otros textos. A veces, un mismo escenario, un lugar de origen o un paisaje adoptado, una iconografía, un conjunto de elementos pueden aparecer juntos o disgregados en diferentes textos del mismo autor, pero (...) actúan dentro de una serie contigua o conectada. Lo imaginario de un texto puede rastrearse a través de todos esos significados que, a modo de isotopías, de reiteraciones, le van dando contorno al deseo y a las búsquedas significativas de un autor, que por otra parte nunca es un sujeto tan aislado.⁷⁹

Teniendo en cuenta lo anterior, comenzaremos nuestra reflexión revisando la sección I de *ÁdV*, la cual comienza con la siguiente composición poética:

El mundo desembarca / en esta raya, día y noche.
GONZALO ROJAS. "FUNDACIÓN DE VALPARAÍSO"



(*ÁdV*, p. 7)

⁷⁹ Genovese. *Leer poesía...*, pp. 118-119.

Después de leer el libro nos damos cuenta que la articulación establecida entre versos e imagen como la que presentamos arriba, funciona como un anticipo de lo que viene y también como una síntesis de los contenidos presentados. Es interesante cómo los versos en conjunción con la imagen conminan al lector a plantearse varias preguntas con respecto a su sentido. Si establecemos la relación interartística entre el fragmento del poema y el dibujo podemos entender que el “mundo” (en toda la amplitud del término) en lenguaje marineramente “desembarca”, para tomar posición en esa “raya”, que puede corresponder tanto al trazo del boceto como a la grafía, “día y noche”, es decir, todo el tiempo. Por otra parte, si atendemos al nombre del poema señalado “Fundación de Valparaíso”, es posible comprender que la escritura está conectada con el título y tema de la obra *ÁdV*. Es curioso que se aluda a una “Fundación” que tradicionalmente nos debiera retrotraer hacia un origen pleno, pero que se nos entregue un croquis que parece representar la ruina de una antigua construcción⁸⁰, que en este caso puede identificarse con uno de los rincones del centenario Valparaíso.

La ciudad de Valparaíso fue declarada como “Patrimonio Cultural de la Humanidad” en el año 2003, pero desgraciadamente no se la ha tratado con el cuidado que merece. Esta situación patrimonial de carácter ambivalente, en la cual se reconoce el valor cultural del puerto, aunque las ayudas y recursos para su conservación no lo reflejen, se repite en el caso de la poesía chilena. Elvira Hernández lo percibió así al ser preguntada por Pedro Pablo Guerrero con respecto a la tradición de las letras nacionales. En esa ocasión declaraba: “[la poesía chilena] me parece una cantera valiosísima, con todas sus voces. He tratado de acercarme lo más posible a ella. Hoy, me parece, hemos desperdiciado esa tradición. La poesía es un patrimonio, pero está abandonada, carece de apoyo, la están convirtiendo en ruina”⁸¹. En este sentido las ruinas de Valparaíso pueden resultar metafóricas de la realidad poética del país.

Adolfo de Nordenflycht afirma que ha persistido en el imaginario colectivo de Valparaíso la idea de que la ciudad nunca fue fundada, existiendo opiniones divergentes

⁸⁰ El trozo superior izquierdo de este dibujo realizado a caña y tinta china por Ricardo Mendoza, se presenta como parte de uno de los dos *collages* dispuestos en la cubierta de la obra *ÁdV* (p. 4).

⁸¹ Pedro Pablo Guerrero. “El redescubrimiento de Elvira Hernández”. [en línea] *El Mercurio*, 3 abril 2011 <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={810e5000-fe15-4dd9-b570-f5afda46758d}>> [consulta: 8 abril 2011]

entre cronistas e historiadores⁸². Al calor de esta polémica revisa textos poéticos en que se incorpora la representación del espacio de esta urbe⁸³. Entre ellos encontramos a “Fundación de Valparaíso” de Gonzalo Rojas, poema final de la obra *Miseria del hombre* de 1948⁸⁴. La idea de un sujeto que se arroga el acto de fundación como modo de restauración de un orden perdido⁸⁵ es una de las más relevantes del poema. Desde mi punto de vista, tanto o más importante que ello será el modo y el contexto de la fundación. El hablante del poema de Rojas profiere estos versos en el inicio de la cuarta parte: “Oh ciudad: / yo te fundo / en el silencio de la noche marítima”⁸⁶. Se trata de una fundación que no alude al honor de Dios, o al patrocinio y grandeza de reino alguno o de su monarca, como sucedía en las fundaciones del período de Conquista, sino que la voz le habla directamente en el sigilo nocturno a la urbe costera, a la que tampoco nomina. Puede entenderse también que esta ciudad ha sido creada “en el silencio”, teniendo al mutismo como base primaria y fundamento, marcando de paso la significación que tiene esta dimensión en el arte poético⁸⁷.

Otra de las aristas que posee el silencio en *ÁdV* tiene que ver con un tipo de relación callada o muda, architextual en términos de Génette, que conjuga disciplinas artísticas y textos distintos⁸⁸. El autor especifica que esta relación suele darse como mucho a través de los paratextos. En la obra de Hernández que analizamos, encontramos al menos dos textos significativos que tienen que ver con su título: el homónimo *Álbum de Valparaíso* del fotógrafo francés Félix Leblanc y la sección “Álbum porteño”, incluida en el libro

⁸² Adolfo de Nordenflycht. “Valparaíso, poéticas fundacionales: Gonzalo Rojas, Pablo Neruda y Pablo de Rokha”. *Alpha*. 33, 2011, p. 9. Para revisar los argumentos de unos y otros recomiendo acudir a las páginas iniciales de este artículo.

⁸³ de Nordenflycht. “Valparaíso, poéticas...”, p. 10.

⁸⁴ Esta primera versión del libro fue publicada en Valparaíso por la Imprenta Roma y contiene ilustraciones del pintor chileno Carlos Pedraza.

⁸⁵ de Nordenflycht. “Valparaíso, poéticas...”, p. 12.

⁸⁶ Gonzalo Rojas. *La miseria del hombre*. Valparaíso, Puntáguenes - Universidad de Playa Ancha, 1995, p. 129. El epígrafe que aparece en *ÁdV* corresponde a los primeros versos de la estrofa tres, de la parte segunda de este poema.

⁸⁷ El juego entre palabra y silencio siempre ha sido un tema crucial, más aun cuando trabajamos con un poemario escrito por una mujer. Octavio Paz reseña el vínculo entre estas nociones de la siguiente manera: “[I]a poesía nace en el silencio y en el balbuceo, en el no poder decir, pero aspira irresistiblemente a recuperar el lenguaje como una realidad total. El poeta vuelve palabra todo lo que toca, sin excluir al silencio y a los blancos del texto.” A pesar de la distancia sexogenérica y escritural pienso que Hernández y Rojas se conectan a través de una posición afin con lo enunciado por el autor mexicano. Ambos han caracterizado sus respectivas labores poéticas como tríadas compuestas por el mutismo, lo balbuceante y el vocablo expresivo. Entiendo que además de tener en común haber nacido en Lebu, mantuvieron una relación de amistad y admiración mutua. Rojas le dedica a Hernández el poema “Santiago Waria” de su libro *¿Qué se ama cuando se ama?* publicado en el año 2000. V. Octavio Paz. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1971, p. 282.

⁸⁸ Revisar la última definición citada en el cuerpo textual de la nota sesenta y ocho.

Azul del poeta nicaragüense Rubén Darío. Si bien ambas obras corresponden a álbumes su naturaleza es muy distinta, no solo por provenir de artes diversas, sino debido a su origen y sentido.

La fotografía en Chile se encuentra estrechamente ligada al puerto de Valparaíso. Según consta en el estudio de Hernán Rodríguez, en 1840 llega el primer daguerrotipista a esta ciudad y tres años más tarde este sistema se da a conocer, en las principales ciudades del país, por medio de retratistas itinerantes o través de locales establecidos, casi todos de extranjeros. En 1851 se producen las primeras imágenes en papel y al final de la década la gente del puerto y la capital frecuentaba establecimientos que realizaban retratos de acuerdo al modelo europeo. El primer club fotográfico surgirá en Valparaíso organizándose además concursos y salones. En este momento de la historia de la fotografía Rodríguez nos explica que en cada ciudad chilena: “el fotógrafo es un personaje destacado de su organización social, y en las familias se hace usual tener un informal álbum de instantáneas que reemplaza al elegante álbum de terciopelo con retratos de estudio, elemento obligado en las casas acomodadas de fin de siglo”⁸⁹. Este cambio sucedido de un tipo de álbum estandarizado a otro más libre y espontáneo permite que el arte fotográfico vaya extendiendo su ámbito de acción de lo oficial a lo cotidiano y de lo público a lo privado. De acuerdo a Mario Fonseca, no existe una historia precisa de la fotografía chilena, solo hay datos, referencias y reproducciones que corresponden a determinados períodos históricos de Chile⁹⁰.

Félix Leblanc, nacido en París, viaja junto a su hermana María Cristina a Chile, quien estaba casada con el fotógrafo Pedro Emilio Garreaud. A partir de 1865 se incorpora activamente al establecimiento de su cuñado, que heredará a la muerte de este⁹¹. De acuerdo a Denisse Espinoza, a partir de esta época el retrato empezará a decaer y los fotógrafos se interesarán en salir a buscar nuevos temas para sus cámaras, apareciendo por primera vez los paisajes⁹². Garreaud es quien produce los más

⁸⁹ Hernán Rodríguez. “Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos 1840-1940”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. 96, 1985, p. 190.

⁹⁰ Mario Fonseca. “A propósito de la fotografía en Chile”. [en línea] *Ojo Zurdo* <http://www.ojozurdo.cl/critica/Fonseca_m_1_0804.htm> [consulta: 3 marzo 2012]

⁹¹ Hernán Rodríguez. *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago de Chile, Ograma, 2001, p. 119.

⁹² Denisse Espinoza. “Exposición rescata a los estudios precursores de la fotografía en Chile”. [en línea] *La Tercera*. 14 de septiembre, 2010 <<http://diario.latercera.com/2010/09/14/01/contenido/cultura->

importantes álbumes de vistas de Chile y Leblanc, siendo su discípulo continuará y perfeccionará esta modalidad produciendo exclusivamente vistas nacionales⁹³. En este contexto es que elabora su *Álbum de Valparaíso*, que incluyó imágenes del gran temporal de 1888⁹⁴. La conexión que tiene este álbum con el libro de Hernández es que Leblanc, quizá sin saberlo, se empieza a salir de los moldes oficiales que correspondían a su arte, ya que no solo registra lo que se le pide documentar, sino que centra su visión también en esa parte de la catástrofe nacional que se intenta olvidar a toda costa. Así culminará su labor recopilatoria de imágenes de la desgracia con su célebre álbum *Terremoto del 6 de agosto de 1906*, que inmortaliza la tragedia que asoló al puerto⁹⁵, permitiéndonos hoy dimensionar la magnitud del sismo a través de las huellas impresas en sus fotografías⁹⁶. Uno y otro álbum se complementan, pues Leblanc tuvo el acierto de fotografiar lugares que se repiten en cada uno de los registros, con la salvedad de que lo que se reitera es solo el terreno donde se asentaban las construcciones, pues después del terremoto lo que queda son solo ruinas⁹⁷. Adjunto dos fotografías que deben ser vistas una junto a la otra para reconocer con detalle las diferencias, ejercicio bastante cruel pero necesario. Corresponden al desaparecido Teatro (de la) Victoria del puerto, antes y después del terremoto, respectivamente. La belleza y majestuosidad de la construcción contrasta con una pila de estructuras arrumbadas y gente que deambula por el lugar buscando cosas o ayudando a remover los escombros. Tal como lo hace Elvira

entretencion/30-38597-9-exposicion-rescata-a-los-estudios-precursores-de-la-fotografia-en-chile.shtml>
[consulta 11 marzo 2012]

⁹³ Rodríguez. *Historia de...*, p. 61.

⁹⁴ Rodríguez. *Historia de...*, p. 120.

⁹⁵ Rodríguez. *Historia de...*, p. 121.

⁹⁶ La fotografía de acuerdo a Barthes instala una conciencia que carece de precedentes; no despliega la conciencia de *estar ahí* de la cosa (como podría hacerlo cualquier copia), sino que presenta la conciencia de *haber estado ahí*. Esta nueva categoría espacio-temporal implica una localización inmediata y tiempo pasado, conjunción ilógica entre el *aquí* y el *entonces*. Barthes habla de una *irrealidad real* de la fotografía, ya que a pesar de su *aquí* no constituye una *presencia*. La realidad presentada a través de la fotografía es una realidad cerrada, que constituye un testimonio del pasado que pareciera vivificarse en el presente. Como se puede apreciar, el proceso de intelección fotográfica constituye también un ejercicio de memoria. V. Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986, p. 40.

⁹⁷ El esteta y experto en imágenes fotográficas François Soulages responde lo siguiente cuando le preguntan por el papel de la fotografía en la ciudad: “Creo que el rol es doble, en primer lugar puede ser un trabajo de memoria y en segundo lugar la construcción de un imaginario, ambos están ligados, no hay imaginario sin memoria ni memoria sin imaginario, no hay pasado sin futuro ni futuro sin pasado”. Tal como sucedió en el caso de Leblanc, Soulages explica que ciertas fotografías rebasan el carácter documental promoviendo la proyección urbanística: “Hay fotógrafos que se instalan en el mismo punto de vista de imágenes tomadas hace 30 años para retratar precisamente la transformación de ese espacio. (...) De alguna manera esa lectura que se hace a través del tiempo nos permite proyectar una mirada de cómo construir la ciudad en el futuro”. V. Comunicaciones Facultad de Artes. “François Soulages: ‘La lectura de imágenes a través del tiempo nos ayuda a proyectar la ciudad del futuro’”. Noticias U. de Chile, 13 mayo 2011 <<http://www.uchile.cl/noticias/72040/las-imagenes-del-tiempo-ayudan-a-proyectar-la-ciudad-del-futuro>> [15 mayo 2011]

Hernández cuando plantea en su escritura una búsqueda de lo representativo de lo nacional, estas imágenes pienso que apuntan en parte a eso. La historia de nuestro país se basa en una sucesión de desastres naturales o políticos y sociales. Vivimos en una ruina permanente, donde cada cierto tiempo, como dice Hernández, uno debe componerse el ánimo e intentar empezar de nuevo⁹⁸, muchas veces a partir de cero, desafío terrible pero hermoso, pues admite la posibilidad de resurgir procurando hacer las cosas mejor que antes. Estas son las imágenes tomadas por Leblanc⁹⁹:



⁹⁸ Revisar el fragmento poético analizado en la página veintitrés.

⁹⁹ Santiago Nostálgico. Álbumes *Félix Leblanc 1888 y 1906 terremoto de Valparaíso* [en línea] <<http://www.flickr.com/photos/28047774@N04/sets/?page=1>> [consulta: 11 marzo 2012]. El primero contiene las fotografías extraídas del *Álbum de Valparaíso* y el segundo las imágenes del álbum *Terremoto del 6 de agosto de 1906*.

Fijándonos en la primera imagen, en su extremo superior izquierdo podemos notar que hay una inscripción en la cornisa del edificio, donde se puede leer entre otras la palabra “Poesía”. Esta visión de la que hablé antes, de destrucciones sucesivas y reconstrucciones, me recordó la mecánica de los cambios de paradigma del sistema poético chileno, en que cada cierto tiempo surge un caudillo que intenta imponer su estilo haciendo sucumbir a quien se posicionó, de igual modo, como modelo canónico.

Roland Barthes analizando el asunto de la fotografía propone algunas categorías que resultan útiles para nuestro trabajo. Explica que la atención del espectador con respecto a las imágenes fotográficas que contempla puede variar dramáticamente. La visión que llama *studium* implica un gusto o aplicación por algo o alguien, una dedicación general, sin especial agudeza. El elemento que divide al *studium* perturbándolo y que pareciera venir a buscarlo a uno saliendo a escena como el ataque de una flecha será el *punctum*¹⁰⁰. De acuerdo a Barthes:

esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra (...) remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, (...) por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas son puntos. (...) [*P*]unctum es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lástima, me punza).¹⁰¹

Tanto Félix Leblanc como Elvira Hernández en su recorrido por el puerto de Valparaíso, pareciera que fueron punzados por las imágenes que finalmente quedaron en sus respectivos álbumes. Cada una de estas miradas artísticas tiene la capacidad de hacernos reflexionar sobre lo presentado y también elucubrar con respecto a los alcances de cada imagen propuesta.

El *Álbum de Valparaíso* de Leblanc está datado en el año 1888, aunque no hay pleno acuerdo al respecto. Ese mismo año el gran poeta Rubén Darío publica en Valparaíso su obra *Azul*, a través de la Imprenta y Litografía Excelsior, que incluye entre otros álbumes literarios al “Álbum porteño”. Según Federico Schopf, cuando Darío llega a Chile en 1886 se siente deslumbrado por la “modernidad” de la capital del país, que se

¹⁰⁰ Roland Barthes. *La cámara lúcida*. Joaquim Sala-Sanahuja (trad.). Barcelona, Paidós, 2006, p. 58.

¹⁰¹ Barthes. *La cámara...*, pp. 58-59.

había enriquecido a causa de la explotación salitrera. En Santiago fue amigo de Pedro Balmaceda, hijo del Presidente de la República. Durante su estadía en nuestro país el nicaragüense circuló por los salones y la bohemia santiaguina y porteña¹⁰². No es casualidad que el auge cultural expresado a través del florecimiento de varias disciplinas artísticas haya dejado una impronta tanto en Valparaíso como en la cultura chilena, el modernismo, movimiento que perduró en el tiempo. De acuerdo al historiador argentino José Luis Romero en esa época:

la riqueza entraba y salía por los puertos, que ya habían crecido en las últimas décadas. (...) [S]e transformaron en emporios comerciales de intensa vida y congregaron una burguesía mercantil de sólidos recursos, aunque no siempre tuvieran la ostentosa preocupación de las capitales que remedaban las viejas cortes. Valparaíso había ganado la batalla contra sus rivales del Pacífico y brilló como el más activo de los puertos. De 100.000 habitantes que tenía en 1880 pasó al doble en 1930, mientras modernizaba sus instalaciones, se multiplicaba el número de barcos que llegaban a sus muelles y crecían acentuadamente las recaudaciones de su aduana.¹⁰³

Llaman la atención los nombres de las primeras cuatro secciones del álbum dariano, que introducen la perspectiva visual o pictórica como tema literario. “En busca de cuadros”, “Acuarela”, “Paisaje” (término que ya tratamos con Leblanc) o “Aguafuerte”, van configurando el recorrido de un muchacho, *alter ego* del mismo Darío, que con la curiosidad del extranjero joven recorre los distintos puntos del puerto que logran cautivarle¹⁰⁴. Es así como en la primera sección que he mencionado “[s]in pinceles, sin paleta, sin papel, sin lápiz, Ricardo, poeta lírico incorregible, huyendo de las agitaciones y turbulencias (...) [va] en busca de impresiones y de cuadros (...) al cerro Alegre”¹⁰⁵.

¹⁰² Federico Schopf. “La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn”. *Revista Chilena de Literatura*. 26, 1985, p. 37. Juan Cameron retrata a Darío como un “desarrapado escribiente de la Aduana”. A su manera grafica la parte dura de la estadía que tuvo el poeta durante su paso por el puerto y su empleo como Inspector de Aduanas. La hablante de *AdV* en el poema de la página catorce expresa que: “Las aduanas no registran nada / Es como un temblor imperceptible”, versos que de acuerdo a nuestra interpretación podrían alojar por metonimia a Darío y Leblanc. V. Cameron. *Ascensores de...*, p. 25.

¹⁰³ José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, p. 252.

¹⁰⁴ Darío en la sección “En busca de cuadros”, la primera del “Álbum porteño”, pareciera acusar el momento histórico y el espíritu de la época delineado por Romero. El protagonista de la escritura nos describe la situación: “Abajo estaban las techumbres del Valparaíso que hace transacciones, que anda a pie como una ráfaga, que puebla los almacenes e invade los bancos, que viste por la mañana terno crema o plumizo, a cuadros, con sombrero de paño, y por la noche bulle en la calle del Cabo con lustroso sombrero de copa, abrigo al brazo y guantes amarillos, viendo a la luz que brota de las vidrieras, los lindos rostros de las mujeres que pasan”. V. Rubén Darío. *Azul*. p. 83 [en línea] <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0010577.pdf>> [consulta: 15 diciembre 2011]

¹⁰⁵ Darío. *Azul*, p. 82.

En esta obra de Darío el protagonista va dibujando las imágenes con los únicos recursos que posee un recién llegado: su imaginación, las ansias por conocer y sus palabras. En este sentido se asemeja a la hablante de *ÁdV*, que va creando las imágenes del puerto de Valparaíso a partir de lo que ve, imagina o la mezcla de ambos, pero por momentos parece extrañada de lo que va surgiendo, quedando esa sensación plasmada en los versos de los poemas.

Roland Barthes examina la antigua etimología de la palabra *imagen*, que se relacionaba con la raíz del vocablo *imitari*¹⁰⁶. Los alcances de éste étimo en común son considerables, ya que se puede entender que uno de los sentidos originales de la imagen era imitar, asemejando a un referente. La imagen entonces pretendería capturar un fragmento del mundo, que quedará encapsulado para la posteridad. Podemos entender por lo tanto, que en los tres álbumes que revisamos, el de Hernández, el de Leblanc y el de Darío hay una fracción de un momento histórico que se ha logrado preservar, una memoria artística que tiene la cualidad de ser individual y colectiva al mismo tiempo.

Quedan establecidos entonces algunos antecedentes artísticos que más adelante podrían conducir a una primera genealogía artística de *ÁdV*, en la cual los hablantes o protagonistas que deambulan observando, incrementen con su práctica esa tradición de una mirada propia presente en las letras chilenas y latinoamericanas.

¹⁰⁶ Barthes. *Lo obvio...*, p. 29.

IV. UN RECORRIDO POR LA CIUDAD

Magda Sepúlveda sostiene que la triada ciudad, modernidad y mujer en lo que a poesía chilena respecta, se inicia con la escritura de mujeres de los años ochenta. Publicaciones como *Vía Pública* (1983) de Eugenia Brito, *La Bandera de Chile* (1987) de Elvira Hernández o *Piedras Rodantes* (1988) de Malú Urriola, entre otras, son para la crítica representativas de esta aseveración¹⁰⁷. De acuerdo a Sepúlveda en la Transición las poetas continuarán apropiándose de la ciudad, efectuando un paseo por la marginalidad de las rutas prostibularias, poblaciones y paraderos venidos a menos, pero también cambiarán el archivo desde el cual se mira la urbe, pues potenciarán el conjunto de historias de carácter familiar que pueden dar cuenta de que las mujeres han estado participando cotidianamente del espacio público¹⁰⁸.

En el poema “Odiseo supo más por viejo que por odiseo” por medio de una transculturación narrativa el personaje homérico aparece ubicado en uno de los suburbios de la ciudad, donde se recrea contemporáneamente el episodio de las sirenas ubicado en el canto duodécimo de *La Odisea*. Podemos entender que se trata de uno de los barrios bravos de Valparaíso debido a las señales que aluden a la delincuencia, la prostitución y el juego:

Con nudo ciego se amarró a los barrotes
de la ventana cuando pasaron las Sirenas
a eso de la hora 23.

Frente a su nariz se repeinaron, pusieron
otra vez al rojo sus labios las bellas, estiraron
sus medias por un infinito de piernas y
no se lo llevaron ni por los tacos.

(¿En qué Era nos encontramos?)

Él ya cortaba las amarras para vengarse
y hacerlas tragar semen. Pero también pensaba
en una jugada popular clásica: “¿Me puedes decir
la hora, por favor?”.

Finalmente se durmió sin darse. Y ellas se alejaron

¹⁰⁷ Magda Sepúlveda. “Las poetas y la ciudad de Santiago en la posdictadura chilena (1989-2006)”. En: Salomone, Alicia, Amaro, Lorena, Pérez, Ángela (edits.). *Caminos y desvíos: Lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010, p. 171.

¹⁰⁸ Sepúlveda. “Las poetas...”, p. 174.

hacia la Zona de los Juegos Electrónicos.

(*AdV*, p. 25)

Sepúlveda se encarga además de recordarnos una referencia que se remonta a los orígenes de la tradición occidental que explica el hecho de que las mujeres estuviesen vedadas de la arena pública:

la urbe es uno de los lugares distribuidos en los roles de género, el problema tiene su antecedente en el mundo griego, donde las figuras de Hestia y Hermes eran emblemas de esa escisión entre la casa y el foro, el adentro doméstico, concebido como quieto, útero, apacible, conservador de la tradición; y el afuera cívico como ejercicio de la praxis masculina de movilidad. La ciudad latinoamericana siguió participando de esta dicotomía[.]¹⁰⁹

La poesía urbana, según Andrés Morales, es una línea temática que ha dado testimonio de los avatares de nuestra historia, aunque la literatura que ha perdurado es la que se aventuró a disquisiciones estéticas y reflexivas que no solo dieron cuenta de un determinado fenómeno histórico. Por otro lado, se tratará de una poesía que integra el conocimiento de otras tradiciones, literaturas y autores de diversas lenguas. El cosmopolitismo de esta poesía le permitirá dialogar tanto con escritores hispanoamericanos como con los del resto del orbe. Por ello puede decirse que esta línea ha permitido una sana renovación a los poetas abriendo su horizonte de miradas no solo a lo nacional, regional o continental, sino a todas las manifestaciones literarias que modificaron el panorama de la poesía¹¹⁰.

Roland Barthes afirma que la ciudad es un tejido formado por diversos elementos. En términos lingüísticos se pueden definir como elementos marcados o no marcados y basándonos en esta oposición podemos elaborar significaciones. La ciudad será entonces un discurso y este discurso un verdadero lenguaje. La ciudad nos interpela y

¹⁰⁹ Magda Sepúlveda. "Santiago, patipelá y empielá: la feminización de la ciudad dictatorial". En: Montecino, Sonia (comp.). *Mujeres chilenas, fragmentos de una historia*. Santiago de Chile, Catalonia - Unesco, 2008, p. 517.

¹¹⁰ Andrés Morales. "Descripción de la ciudad y su tiempo por los poetas y la poesía: el caso chileno". [en línea] *Literatura y Lingüística*, 13, 2001, s. núm. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071658112001001300005&lng=es&nrm=iso&tlng=es> [consulta: 15 agosto 2011]

nosotros le respondemos habitándola, transitándola y contemplándola¹¹¹. Este autor denomina “erotismo” o “socialidad” a la potencialidad infinitamente metafórica de la ciudad y el discurso urbano. En la ciudad existen puntos de encuentro de fuerzas subversivas, de ruptura y lúdicas que son capaces de cobijar a la alteridad¹¹².

Me interesa particularmente una característica transversal a la poesía de Elvira Hernández. Las hablantes de los distintos poemarios de esta autora parecen nunca estar quietas, sino que al contrario, se presentan en un movimiento continuo, desplazamiento que pareciera señalar un desacomodo en el mundo. Esto fue advertido tempranamente por la crítica Raquel Olea, quien comentando breve pero enjundiosamente el libro *Carta de Viaje*, publicado en el año 1989, apuntaba lo siguiente: “[se trata de la] escritura de un movimiento; escritura en tránsito de un espacio a otro: interior o fantástico, de la memoria o el recuerdo; o bien, exterior, real donde son reconocidos tiempos y espacios concretos”¹¹³. Según mi juicio, haciendo las debidas especificaciones espaciales y temporales esta observación también tendría validez para el análisis de *ÁdV*, correspondiendo a uno de los fundamentos de la obra. El siguiente poema extraído de este libro, que dada su extensión revisaremos por estrofas, configura un acercamiento a la ciudad que no solo es novedoso por el trabajo de ordenación gráfico del texto, sino que además por los materiales que sirven para formar las edificaciones de la urbe. Llama la atención su encabezado, que a manera de título está compuesto por treinta y cuatro guiones oblicuos, que en conjunto asemejan el dibujo de un muro, pared que posteriormente mencionará la hablante:

////////////////////////////////////

Los muros que se levantan requieren de besos
El musgo metido en sus genitales de rocío
Y carne extasiada. Los postigos: un árbol
Colgando sobre el mar. Las aldabas: un oído
Fino para su mensaje iletrado.
¿Qué otros materiales?

(*ÁdV*, p. 28)

¹¹¹ Roland Barthes. “Semiología y urbanismo.” En su: *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990, p. 260.

¹¹² Barthes. “Semiología y...”, pp. 264-265.

¹¹³ Raquel Olea. “La inversión de la utopía”. [en línea] antes publ. en *La Época*, 2 septiembre 1990 <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0045095.pdf>> [consulta: 16 mayo 2011]

El uso caligrámico de la grafía es un importante recurso de este poemario. Acá por ejemplo, dibuja con signos una muralla. En el poema de la página cuarenta y cuatro perfilará una pirámide escalonada con las palabras de algunos versos y con guiones demarcará el límite entre el suelo y el subsuelo, por mencionar otro caso. Este recurso tiene una larga tradición en las letras occidentales. María Lucía Puppo nos recuerda que el poema como dispositivo visual o imagen fue puesto magistralmente en relieve por el francés Stéphane Mallarmé, quien en 1897 en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* iniciaría este uso, al que luego seguirían los *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, entre otras obras y autores. El uso consciente de la disposición de las palabras sobre el soporte, de la inclusión de los espacios en blanco y la combinación de variantes tipográficas obliga a una lectura no lineal, sino espacial, que no impone un solo orden de lectura, ya que promueve la aparición de sentidos múltiples que se entrecruzan formando una red. El poema apunta la crítica, deconstruirá su lógica de configuración formal y semántica reafirmando su calidad de objeto material, que lo dota de iconicidad constituyéndolo como meta-representación de la escritura¹¹⁴. Francisca García nos indica que en Chile será Vicente Huidobro quien en las primeras décadas del siglo XX propondrá en varias de sus creaciones -poemas pintados verbigracia- esta operación vanguardista, al dibujar con la palabra en el poema¹¹⁵.

Una vez finalizado este excursus podemos referirnos a todos los versos restantes de la composición. Todos los elementos que se señalan (“muros”, “postigos” y “aldabas”), partes de una habitación urbana, necesitan de un elemento amoroso humano para poder integrarse a la construcción (“besos”, “carne extasiada”). Los muros que son levantados “requieren de besos” para poder mantenerse enhiestos en la tierra, como si el deseo humano tuviese la capacidad de erigir construcciones con su sola pretensión. Por la influencia del requerimiento de humanidad la edificación también se va humanizando, ya que el “musgo metido en sus genitales de rocío” pareciera indicar que la habitación también ha llegado a una etapa de maduración sexual, como si el surgimiento de la capa

¹¹⁴ María Lucía Puppo. “Poéticas del espacio y espacios del poema. Un diálogo con *Leer poesía* (2011), de Alicia Genovesé” (Ponencia). En: Seminario de Investigación en el marco del Proyecto FONDECYT 1110083: 21-25 de mayo de 2012. Santiago, Universidad de Chile, pp. 8-9.

¹¹⁵ Francisca García. “Puesta en valor de una tradición invisible: Guillermo Deisler y la poesía visual chilena”. [en línea] *Laboratorio*, 3, Primavera 2010 <<http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/1-puesta-en-valor-de-una-tradicion-invisible-guillermo-deisler-y-la-poesia-visual-chilena/>> [consulta: 25 septiembre 2011]

vegetal se equiparara con la aparición del vello púbico. Sin duda los versos finales son los más atractivos, pues luego de toda esta imaginería de carácter constructivo-erótica, la hablante enuncia que las aldabas necesitan de “un oído / Fino para su mensaje iletrado”. La vivienda habla, se comunica, pero es necesario un sentido auditivo especialmente adaptado para poder escuchar y decodificar su recado “iletrado”, código distinto al habitual, menos racional, que se acerca decididamente a lo intuitivo, a ese conocimiento que irradia del área de nuestros instintos y pasiones retomando ese saber ancestral que ha sido negado u olvidado en el proceso del habitar moderno. Más adelante la voz continúa señalando los requerimientos, o más bien las necesidades de la ciudad:

La topografía necesita de lactancia permanente.
Rieles que la separen del insuperable acuario.
Linternas para ubicar gemidos. Higrómetros.
Malecones. Marineros que besen y puedan irse.
Peldaños con mecedoras y agua mineral.
¿Falta algo?

(*Ádv*, p. 28)

Dos de los elementos geográficos que dan forma a Valparaíso, la “topografía”, que en este caso podemos identificar con sus cerros, y el “acuario”, que podemos interpretar como el mar, necesitan de una barrera que los mantenga celosamente separados (“rieles”), quizá como un parapeto poético que pueda prevenir el desastre natural. También se necesitan ciertos instrumentos como “linternas” que ubiquen gemidos, remedando ese ejercicio policíaco de descubrimiento del acto sexual en lugar prohibido, e “higrómetros”, que sin ingenuidad sirven para determinar la humedad del aire de un determinado lugar. Avanzo ahora hasta los versos penúltimo y último, saltándome el anterior, que revisaremos con atención después. La representación a base de “Peldaños con mecedoras y agua mineral”, pareciera imitar al puesto de descanso e hidratación de las carreras olímpicas, solo que acá debido al marcado tono libidinal podemos entender que es para llenarse nuevamente de bríos y reanudar el ejercicio voluptuoso. Los versos finales de cada estrofa son todos interrogativos y en ellos la hablante se pregunta a sí misma o deja la duda planteada de si acaso se le olvida mencionar alguna cosa (en este

trozo en particular la pregunta es “¿Falta algo?”) que sirva para constituir la estructura de la ciudad que va imaginando.

El verso cuarto del trozo de arriba menciona a los “Malecones” o rompeolas, estructuras que se tienden en el mar y junto con ello introduce en la escena portuaria a los “Marineros que besen y puedan irse”. Este verso que puede sonar como un lugar común cuando se habla de los puertos, es al contrario la paráfrasis más explícita de Neruda en todo el poemario, que además será de nuevo aludido indirectamente enseguida. No sólo extiende el contenido amoroso que es una de las bases de la composición, sino que también contribuye, muy a la usanza nerudiana, a valorar este instante de plenitud debido a que se trata de un tiempo que no se repetirá y que tampoco se puede recuperar. El hablante nerudiano en su poema “Farewell” expresaba: “Amo el amor de los marineros / que besan y se van”. Es común en la poesía del chileno que lo erótico integre a lo tanático y viceversa. Esto también ocurre en el poema, pues la voz nos dirá que los marineros que tenían “En cada puerto una mujer”, luego de vivir muchos romances terminarán sus días igual que todos los demás y así: “Una noche se acuestan con la muerte / en el lecho del mar”¹¹⁶, convirtiéndose la muerte en su amante y el mar en su morada final. La última estrofa también incluye un intertexto, que en este caso es declarado a pie de página por la autora:

Los planos reguladores están llenos de recuerdos.
Presagios con piel atigrada de tatuajes. Remeros
Acechando contra la corriente. Mujeres con brisa
De hastío. Diluvios. Altijos edénicos. Adán estampado:
“¡Qué difícil la arquitectura! ¡Qué fácil la Poesía!”*
¿Qué dice la plomada?

* Martín Adán

(*AdV*, p. 28)

El primer verso introduce el asunto del recuerdo donde se pensaría que escasean, es decir, en los “planos reguladores”, que sirven para dar un orden lógico al crecimiento de

¹¹⁶ Neruda, Pablo. Poema “Farewell” [en línea] Neruda - Universidad de Chile <<http://www.neruda.uchile.cl/obra/obrafarewell.html>> [consulta: 7 enero 2012]

las ciudades dentro del entramado urbanístico. La hablante continúa haciendo un ejercicio de lectura alternativo donde se supone que no hay mensajes por descifrar, por eso introduce a unos particulares remeros que están “Acechando contra la corriente” o “Mujeres con brisa / De hastío”, que respectivamente, se manifiestan en contra de la regla y con irritación en la urbe. El penúltimo verso es otra paráfrasis de unos versos extraídos del poemario *La mano desasida* de 1961, del poeta peruano Martín Adán¹¹⁷. El texto dedicado a la ciudadela de Machu Picchu¹¹⁸, de acuerdo al autor Américo Ferrari se trata de una larga meditación sobre la vida, la muerte y la creación inspirada en la arquitectura de la piedra y la especie de eternidad e impasibilidad que ella sugiere ante el pisoteo de los turistas¹¹⁹. Otra vez nuestro laureado poeta es objetado por su *Canto General*, específicamente por la sección “Alturas de Macchu Picchu”. Según Ferrari: “el poeta [Martín Adán] aprovecha para dar un zarpazo al turista versificante Pablo Neruda a quien se le antojó escribir también una especie de oda inflada y gorda”, a lo que el limeño respondió:

¡No temas, Machu Picchu,
Que nada te harán los turistas,
Ningún daño te causará Neruda,
Ningún daño te causará la gringa!¹²⁰

En un capítulo anterior hemos intentado explicar el tono de las críticas hacia esta obra épica de Neruda. A pesar de las invectivas sobre todo ideológicas que ha tenido que resistir el *Canto General* nunca se ha podido negar que en esta obra hay poemas de gran factura, artísticamente impecables, diría un crítico de los de antaño. “Alturas de Macchu Picchu” que como se sabe desde su título altera el nombre de la edificación incaica a la que hace referencia, es al igual que el libro de Martín Adán que mencionábamos, una (re)construcción figurada de acuerdo a la perspectiva poética de un artífice y no un catálogo arquitectónico o urbanístico de una maravilla prehispánica. Por eso entiendo que la diatriba de Adán -magnificada por Ferrari- se sirve del gran

¹¹⁷ El fragmento que adjunto contiene los versos de Adán que Hernández utiliza en su composición: “¡Pero tú, Machu Picchu, / Te yergues sobre ti, porque vacilas! / Cuando no seas nada sino el himno del ansia / ¡Qué difícil serás, La Arquitectura! / ¡Qué fácil la Poesia!” Zavalága, Miguel (edit.). *Poemas Martín Adán*, pp. 137-138. [en línea] <<http://es.scribd.com/doc/69779986/Martin-Adan-POEMAS>> [consulta: 3 marzo 2012]

¹¹⁸ Zavalága. *Poemas Martín...*, p. 13.

¹¹⁹ Zavalága. *Poemas Martín...*, p. 14. Aparte de una arquitectura muy particular, otra cosa que liga a Valparaíso con Machu Picchu es que esa ciudadela también es Patrimonio de la Humanidad.

¹²⁰ *Ibid.*

nombre de Pablo Neruda para visibilizar un malestar o molestia no con él en específico, sino con un tipo de turismo voraz que puede terminar transformando a las ciudades que le dan cabida en un objeto reducido, un paraje exclusivamente de y para turistas, haciendo que los lugares pierdan su verdadera vocación o la función mantenida históricamente y que junto a ello se extinga la relación con sus habitantes, quienes han logrado crear el verdadero atractivo de cada sitio.

El escritor Alejandro Lavquén indica que la relación de los poetas y Valparaíso, que es muy antigua, tiene que ver con su arquitectura y la condición de haber llegado a ser el puerto más importante del Pacífico. El auge porteño atrajo a centenares de inmigrantes que dejaron su sello en las principales construcciones de la ciudad. En ella, nos dice Lavquén, el sentimiento y la condición social de cada persona se expresa en cada construcción que fue levantada con los materiales más diversos¹²¹, tal como en el poema de Hernández que hemos revisado anteriormente. Es interesante pensar cómo los elementos constituyentes del emplazamiento urbano, se trate de sus construcciones o su gente, pueden ir cambiando la fisonomía del lugar. Según nos explica José Luis Romero, a finales del siglo XIX se produjo una polémica con respecto a cómo los grupos inmigratorios en articulación con los grupos locales transformaron sus lugares de asentamiento, trastocando de paso el concepto de ciudad establecido después de las independencias de los países latinoamericanos:

La inmigración extranjera, de origen europeo generalmente pero también de origen norteamericano o asiático, sobre todo en el Pacífico, combinada con la concentración de gruesos contingentes de población indígena, mestiza o negra, daba a las sociedades portuarias un extraño aspecto abigarrado, y a sus formas de vida un encuadre inusual que destacaba sus diferencias con las que eran tradicionales en las ciudades patricias. Los puertos fueron los centros de activación comercial, pero los grupos tradicionales solo vieron en ellos los agentes de disociación del carácter nacional, y ciertos grupos acentuaron su conservadurismo pensando que era demasiado caro el precio que había que pagar por la prosperidad.¹²²

Como veíamos, tanto la ciudad real como la poética están conformadas por diversos elementos. En *ÁdV* la hablante durante su recorrido va elucubrando significaciones de los distintos lugares y además, va desenterrando los restos de un pasado que permanece

¹²¹ Alejandro Lavquén. “Valparaíso en voces enamoradas”. [en línea] antes publ. en *Punto Final*, 514, 25 enero 2002 <<http://lavquen.tripod.com/valparaisoenvocesenamoradas.htm>> [consulta: 10 octubre 2011]

¹²² Romero. *Latinoamérica: las...*, p. 254.

en las capas internas del mismo suelo y que por lejano parece haberse olvidado. En el siguiente poema la voz hace gala de un humor negro al elaborar una visión de futuro que se puede calificar, a lo menos, como sombría:

Muchas quijadas de asno cerca de Valparaíso
Es que “La sangre es más dulce que la miel”^{*}
y otras cosas por el estilo

La antropología es ciencia
de gran futuro

gusta tener la
visión de cementerios frescos

OK

^{*} Dalí

(*ÁdV*, p. 33)

La quijada de asno es un objeto que tiene una significación bélica que nos llega desde las fábulas bíblicas. En ese libro, el conocidísimo Sansón luego de derrotar a los filisteos expresa poéticamente: “Con la quijada de un asno, / un montón, dos montones; / con la quijada de un asno / maté a mil hombres”¹²³. La hablante relaciona la mandíbula de este equino, que simboliza a un arma, con la ciudad de Valparaíso, debido a que en sus afueras se llevaron a cabo cruentas batallas, entre ellas la de Placilla (que la hablante también insinúa en otro poema), último conflicto de la Guerra Civil de 1891, que hizo que ese suelo se embebiera con la sangre de los chilenos de cada una de las facciones involucradas¹²⁴. Por ello el verso segundo, que es una sentencia reconfigurada del pintor

¹²³ Reina-Valera. *Santa Biblia*, p. 195.

¹²⁴ El poema “Suburbio de la bilis”, ubicado en la página cuarenta y uno, empieza con el siguiente epígrafe de José Emilio Pacheco: “Caín, nuestro padre. / El fundador de las ciudades”. Los versos pertenecen al texto “Caín” del libro *Ciudad de la memoria* del autor mexicano. De acuerdo a Miguel Ángel Zapata el poeta “elige para fundar la genealogía de la ciudad la línea de Caín contra Abel, hermano contra hermano”. En el relato del Génesis Dios castiga a Caín a vagar por el mundo sin descanso. Después, “Caín se unió con su mujer, y ella quedó embarazada y dio a luz a Enoc. Luego Caín fundó una ciudad, a la que puso por nombre Enoc, como a su hijo”. Zapata reflexiona al respecto planteando que en el origen mismo de la urbe se encontraría la violencia y el crimen. Este asunto, en el contexto chileno, es

español Salvador Dalí¹²⁵, alude a este fluido humano, donde se parangona el sabor de la sangre con la dulzura de la miel, comparación en la que vence la primera. El poema termina con una frase sarcástica sobre la antropología que sirve para deducir la visión futura del espacio de la ciudad que tiene la hablante, figuración que se asemeja a una nerópolis.

El poema “Ya no me voy a sentar a la plaza / me siento en la placilla” desde su título indica un cambio. La hablante ha cambiado la “plaza” por la “placilla”, que a pesar de estar con letra inicial minúscula, de acuerdo a lo que nos sugiere el poema, recuerda el lugar de la batalla antes reseñado. La hablante se (re)presenta como una de esas personas que pasan su tiempo en la plaza, pero esa posición se altera inmediatamente, debido a que comienzan a aparecer fenómenos que indican que algo resurge y de la misma manera inesperada, también se agota. En este poema la hablante expresa:

Allí tomo sol
allí tomo sangre
allí escucho los retumbos que la tinta borra
y piso la borra que la tierra junta
tiro una colilla porque me da lo mismo
veo a las palomas mirarme con ojo de jote
y al carroñero venir a comer de mi mano

¿Una quijada de asno te ilumina la ampollita?

Mi propia arenga no me impresiona

Termino por dormirme.

(*ÁDV*, p. 31)

trabajado acuciosamente por Elvira Hernández en su obra *Santiago Waria*. V. Miguel Ángel Zapata. “José Emilio Pacheco: toda ciudad se funda en la violencia”. *Alforja*. 38, 2006, pp. 22-23.

¹²⁵ El epígrafe original de Dalí está en francés: “Le miel est plus doux que le sang” y bajo él se ubica una traducción en español: “La miel es más dulce que la sangre”. Sirve para presentar una prosa poética escrita por el artista llamada “Mi amiga y la playa”. En esa prosa aparece también la figura de un burro en descomposición, simbolismo que se repite en su obra plástica. Dice la voz en el inicio: “En este instante mismo, en la playa, las letras impresas del diario se están comiendo al burro tumefacto, podrido y nítido como en la mica”. Guillermo Carnero nos explica que la “putrefacción” será uno de los primeros conceptos estéticos del pintor. Lo podrido será asimilado por el artista con lo conservador y lo retórico, entre otros significados. V. Salvador Dalí. *¿Por qué se ataca a La Gioconda?* Edison Simons (trad.). Madrid, Siruela, 2003, pp. 19-20., Guillermo Carnero. “Un perro andaluz, de Dalí y Buñuel, y *Viaje a la luna* de García Lorca”. [en línea] antes publ. en *Arte y Parte*, 56, abril-mayo 2005 <<http://www.revistasculturales.com/articulos/6/arte-y-parte/319/4/un-perro-andaluz-de-dali-y-bunuel-y-viaje-a-la-luna-de-garcia-lorca.html>> [consulta: 3 marzo 2012]

Llaman la atención varias cosas. Primero, la hablante juega tétricamente con lo que un paseante puede conseguir en la plaza (“allí tomo sol / allí tomo sangre”), al tiempo que escucha el estruendo (“retumbos”, quizá de ejércitos extintos) que “la tinta borra”, señalando el hecho de que las guerras civiles son siempre un episodio al cual los países preferirían tarjar de los libros de historia. Las aves (“palomas” y otro “carroñero”) cambian completamente su lugar en la cadena alimenticia, hecho que sirve para completar un episodio salido de la norma. Cerca del final la hablante, al parecer un poco molesta por tener que entregar tantas pistas (“[P]lacilla” p. e.), pregunta refiriéndose al simbolismo de ese hueso que ya hemos tratado: “¿Una quijada de asno te ilumina la ampollita?”. A pesar de este esfuerzo por hacer patente la historicidad del lugar, la propia voz no se logra convencer ni siquiera a sí misma de la situación configurada y así luego de ensuciar el sitio con un resto de cigarrillo declarará casi extenuada: “Mi propia arenga no me impresiona / Termino por dormirme”.

Este poema nos sirve para reflexionar con respecto a la validez de un discurso histórico oficial que ha caído en el descrédito debido a que la máxima simple que reza: “hay que estudiar la historia para no cometer los mismos errores del pasado” nunca se ha podido -o querido- llevar a cabo. De esta forma el conocimiento histórico se transforma en un registro tortuoso de hechos nefastos que no revisten interés alguno para las personas. Esta situación se denuncia través de su reiteración poética en *ÁDV*. Oscar Galindo describe con exactitud este proceder:

La textualización de la temporalidad histórica es uno de los empeños más interesantes de la poesía hispanoamericana actual. La lectura del pasado se encuentra siempre en estrecha relación con el presente, en tanto busca explicar las fracturas históricas provocadas por diversas formas de autoritarismo. Pero ésta no es más que una de las dimensiones del problema, porque indudablemente nos encontramos con una propuesta que desconfía de la idea de progreso y del racionalismo positivista y uniformador de las culturas para establecer una defensa de [la] diversidad, de la pluralidad. En este escenario, la historia resulta ser el itinerario de la barbarie, de la involución, la escenificación del caos. De ahí la desconfianza en el discurso histórico como discurso de la verdad, para potenciar las posibilidades críticas de la poesía como lenguaje desestabilizador, desmitificador y destructor de los mitos del pasado en una escritura democratizadora y

plural. El resultado poético es siempre un palimpsesto textual, una confusa y abigarrada mezcla de citas y referencias [.]¹²⁶

La hablante del poemario esta empeñada en (re)escribir ella misma una historia, escogiendo distintos lugares o hechos que presentan un asunto que apunta siempre hacia muchos otros. Magda Sepúlveda nos explica que cuando la historia parece encriptarse se produce un habla traumática, donde la referencia a lo perdido después de la desgracia, para nuestro caso el período dictatorial, surge a manera de filigrana en el lenguaje, como espesor metafórico o enunciación tartamuda plagada de blancos y silencios¹²⁷.

La voz practicará en muchas ocasiones el ejercicio mencionado de reconfiguración del pasado. En una de ellas alude al “Monumento a los Héroes de Iquique”, ubicado en el centro de la Plaza Sotomayor de Valparaíso. Este poema ubicado en la página treinta y cuatro será el último que analizaremos, y lo haremos dividiéndolo en trozos. La hablante se manifiesta feliz con respecto a su labor (“¡Qué vacaciones hacer poesía!”). Después, a través de un juego de palabras nos damos cuenta de que se está apuntando a la estatua de Prat, que se menciona (“Arturo Prat con su traje azul piedra”). Se habla de su profesión de abogado, pero figuradamente se lo caracteriza haciendo hincapié en su humanidad indicada por su corazón que está “más cargado de sangre que de tinta”. Mediante metáforas juguetonas y casi infantiles se comienza a desmonumentalizar una figura crucial dentro de la representatividad de lo nacional. Después se sustituye al personaje histórico cambiándole por uno alternativo y ficticio, que no tuvo que pelear en un conflicto tan terrible como lo fue la Guerra del Pacífico, en la cual se defendieron sobre todo intereses foráneos con respecto a la explotación salitrera. No por nada esta guerra en muchos países se conoce como Guerra del Guano y el Salitre, nombre que apunta directamente a su causa. Ahora toma la palabra este personaje inventado que tiene el nombre de un profeta bíblico y por segundo apellido lleva el correspondiente de Prat, declarando ser mal abogado: “Soy leguleyo y pude ser filósofo y / apenas soy Jonás Cruz Chacón: ‘La ola / me dejó en la playa’”). No le pasa tampoco como a Jonás que es devuelto a la costa por un pez gigante que lo había tragado, sino que lo devuelve el mar como “lo que botó la ola”, modismo chileno que se adapta en los versos y sirve para denunciar a algo o alguien de poca monta. Después de esta confusión textual

¹²⁶ Galindo. “Interdisciplinidades en...”, p. 159.

¹²⁷ Sepúlveda. “El territorio...”, pp. 90-91.

pareciera tomar el control nuevamente la hablante, que debido a la mixtura antes expuesta expresa aludiendo a los colores patrios y a la sagrada escritura: “Nada rima con nada. / Ni el azul marino con el rojo esplendor. / Ni la sabiduría con el Primer Mandamiento.” Me parecen importantes los versos finales en los cuales la hablante declara que: “De esta estancia e / instancia venimos y hablamos las falsas poetas”. Podemos entenderlos como la identificación del lugar de enunciación de las voces del poemario y el resumen de su trabajo, que a través del juego imaginativo ha sido capaz de pronunciar y discutir distintas visiones, en grados diversos y con diferentes implicancias. Las “falsas poetas” de esta obra, en todas sus versiones, han cumplido su cometido al mostrarnos o encaminarnos a través de las rutas sinuosas del arte poético, que nunca deja de plantear preguntas importantes a quienes desean, aunque solo sea un momento, prestarle la atención necesaria.

CONCLUSIONES

Esta investigación ha ahondado en conceptos que consideramos clave para poder entender el *ÁdV* de Hernández, siendo uno de ellos la creación artística que se debate entre la letra y la imagen, la cual nos plantea desde un comienzo la noción de que los límites no están demarcados tan nítidamente como se supone. Esta primera aproximación da pie a todos los otros cuestionamientos, que como se ha visto son muchos, por ejemplo, el quiebre de una identidad entendida como un molde fijo e inmutable o la impugnación del discurso oficial, en términos de representatividad de lo nacional o como relato histórico único.

Siendo la propia subjetividad un hecho complejo (Genovese), resulta imposible el definir a una especificidad femenina (Salomone) de acuerdo a una serie de características preconcebidas. Lo interesante, es más bien, indagar en como esa individualidad es capaz de inscribir sus reflexiones (Medalla) al interior de un sistema dado, tratándose de disciplinas artísticas o en su intersección con otros conocimientos.

El estudio poético generacional (Morales) no puede ser dejado de lado, ya que conociendo el período y a sus integrantes es posible rastrear el influjo y vitalidad que ha tenido el trabajo de un autor. En este sentido es útil conocer los hitos de cada momento (Galindo) que constituyen los elementos renovadores dentro de los sistemas, revisando las relaciones que tiene la obra con su contexto de producción.

La conexión entre la imagen y la apropiación de un referente, o la imagen como *punctum* (Barthes), que implica una atracción que roza lo doloroso, constituye uno de los fundamentos del trabajo entre las diferentes textualidades presentes en el poemario. El pasado emerge en forma inesperada, plasmándose como recorte o retazo de un mundo que es privado y público al mismo tiempo.

La ciudad como tejido metafórico (Barthes) da pie a la representación de un conjunto de exclusiones históricas (Sepúlveda), que sirven para repensar la noción de modernidad en el seno de las sociedades latinoamericanas, donde las contradicciones de

todo tipo se notan al interior del discurso urbano y en el habitar diario de sus integrantes.

La potencia crítica presente en la escritura de esta poeta conjugada con una estética propia ha posibilitado su vigencia. En el libro que hemos analizado ha sabido mantener un equilibrio sumamente difícil de lograr entre cada uno de estos polos, hecho que se ha querido poner en evidencia durante la indagación. A través de la labor de rastreo textual hemos podido advertir también que varios de los núcleos problemáticos presentes en *ÁdV* han sido heredados de obras anteriores de la autora, siendo su reiteración signo de permanencia y por lo tanto constitutivo de una poética.

Para terminar, se ha querido establecer una serie de antecedentes atinentes a la temática y el sentido de *ÁdV*, para que más adelante se pueda elaborar una genealogía lo más completa posible de una tradición de mirada particular. Esta deambulación observacional realizada por la hablante en este poemario, es un ejercicio que se lleva a cabo en las letras chilenas y latinoamericanas, que en el futuro podría deparar configuraciones poéticas similares o nuevas que sirvan para dar cuenta literariamente de un pensamiento fértil y abierto tanto a la transdisciplinariedad como al mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de la autora

- HERNÁNDEZ, Elvira. *Carta de Viaje*. Buenos Aires, Último Reino, 1989.
- _____. *La Bandera de Chile*. Buenos Aires, Tierra Firme, 1991.
- _____. *Santiago Waria*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996.
- _____. *Álbum de Valparaíso*. Santiago de Chile, LOM, 2002.

Bibliografía general

- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986.
- _____. “Semiología y urbanismo.” En su: *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990. 257-266.
- _____. *La cámara lúcida*. Joaquim Sala-Sanahuja (trad.). Barcelona, Paidós, 2006.
- BENVENISTE, Émile. “De la subjetividad en el lenguaje”. En su: *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI, 1979. 179-187.
- BINNS, Niall y JOFRÉ, Manuel. “Abecedario parriano. Antidiccionario al antialimón”. En: MIRANDA, Paula y FUENTES-VÁSQUEZ, Carmen Luz (edits.). *Chile mira a sus poetas*. Santiago de Chile, Pfeiffer, 2011. 339-345.
- CAMERON, Juan. *Ascensores de Valparaíso*. Santiago de Chile, RIL, 2007.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Lyrical Ballads*. Kessinger, Whitefish, 2004.
- COSSIO, Germán. *Solo cuento con mi lengua. Poesía de mujeres en dictadura*. Buenos Aires, Corregidor, 2009.
- DALÍ, Salvador. *¿Por qué se ataca a La Gioconda?* Edison Simons (trad.). Madrid, Siruela, 2003.
- DE NORDENFLYCHT, Adolfo. “Valparaíso, poéticas fundacionales: Gonzalo Rojas, Pablo Neruda y Pablo de Rokha”. *Alpha*. 33: 9-21, 2011.
- GALINDO, Oscar. “Interdisciplinidades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales”. *Estudios filológicos*. 39: 155-165, 2004.
- _____. “Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores”. *Estudios filológicos*. 44: 67-80, 2009.

- GÉNETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- GENOVESE, Alicia. *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- HERNÁNDEZ, Elvira. “A propósito de diecinueve poetas”. *Grifo*. 8: 14-15, 2006.
- HOMERO. *La Odisea*. Buenos Aires, Losada, 1947.
- JOFRÉ, Manuel. “Inclusiones y exclusiones en el sistema poético chileno y el problema de las promociones vigentes”. En: JOFRÉ, Manuel (edit.). *Un mar en una gota de agua: Nuevas visiones sobre la poesía chilena*. Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile - Fundación Pablo Neruda, 2010. 443-451.
- LIHN, Enrique, *El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile, Minga, 1983.
- LOYOLA, Hernán, OSORIO, Cecilia, GUILLÉN, Nicolás. “Las caracolas de Neruda”. *Nerudiana*. 2: 1-5, 2006.
- MASIELLO, Francine. “Estéticas y lecturas”. *Revista de Crítica Cultural*. 24: 82-83, 2002.
- MEDALLA, Tania. “Fotografía y Memoria: La fotografía como soporte para la inscripción de las luchas por la memoria en las sociedades postdictatoriales en el Cono Sur”. En: MEDALLA, Tania, PEIRANO, Alondra, RUIZ, Olga, WALCH, Regine. *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia - La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile, Böll Cono Sur, 2010. 143-154.
- MORALES, Andrés. *Antología poética de la Generación del Ochenta*. Santiago de Chile, Mago, 2010.
- NÓMEZ, Naín. “Cien años de poesía chilena: miradas, transformaciones, cuestionamientos”. *Revista Chilena de Literatura*. Sección Miscelánea: 1-19, 2009.
- OLEA, Raquel. “Elvira Hernández ‘Autora de si misma’”. En: HERNÁNDEZ, Elvira. *Santiago Waria*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996. s.núm.
- OYARZÚN, Kemy. “Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agenciamientos”. *Revista Chilena de Literatura*. 41: 33-46, 1993.
- OYARZÚN, Pablo. *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile, LOM, 2000.
- PARRA, Nicanor. *Obra Gruesa*. Universitaria, Santiago de Chile, 1969.
- PAZ, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1971.

PUPPO, María Lucía. “Poéticas del espacio y espacios del poema. Un diálogo con *Leer poesía* (2011), de Alicia Genovese” (Ponencia). En: Seminario de Investigación en el marco del Proyecto FONDECYT 1110083: 21-25 de mayo de 2012. Santiago, Universidad de Chile. 14 páginas.

REINA-VALERA (versión). *Santa Biblia*. Miami, Sociedades Bíblicas Unidas, 1995.

RODRÍGUEZ, Hernán. “Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos 1840-1940”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. 96: 189-340, 1985.

_____. *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago de Chile, Ograma, 2001.

ROJAS, Gonzalo. *La miseria del hombre*. Valparaíso, Puntágeles - Universidad de Playa Ancha, 1995.

ROJO, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile, LOM, 2001.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

SALOMONE, Alicia. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires, Corregidor, 2006.

_____. “Poesía, memoria y comunidad nacional Chile y Argentina en postdictadura”. *Sociedad y Equidad*. 1: 1-8, 2011.

SCHOPF, Federico. “La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn”. *Revista Chilena de Literatura*. 26: 37-53, 1985.

SEPÚLVEDA, Magda. “Santiago, patipelá y empielá: la feminización de la ciudad dictatorial”. En: MONTECINO, Sonia (comp.). *Mujeres chilenas, fragmentos de una historia*. Santiago de Chile, Catalonia - Unesco, 2008. 517-528.

_____. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”. *Estudios Filológicos*. 45: 79-92, 2010.

_____. “Las poetas y la ciudad de Santiago en la posdictadura chilena (1989-2006)”. En: SALOMONE, Alicia, AMARO, Lorena, PÉREZ, Ángela (edits.). *Caminos y desvíos: Lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010. 171-196.

VALDÉS, Adriana. “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”. En su: *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago de Chile, Universitaria, 1996. 187-195.

VIOLI, Patrizia. “El infinito singular”. En su: *El infinito singular*. Madrid, Cátedra, 1991. 149-171.

ZAPATA, Miguel Ángel. “José Emilio Pacheco: toda ciudad se funda en la violencia”. *Alforja*. 38: 20-26, 2006.

Recursos de la red

CARNERO, Guillermo. “*Un perro andaluz*, de Dalí y Buñuel, y *Viaje a la luna* de García Lorca”. [en línea] antes publ. en *Arte y Parte*, 56, abril-mayo 2005 <<http://www.revistas culturales.com/articulos/6/arte-y-parte/319/4/un-perro-andaluz-de-dali-y-bunuel-y-viaje-a-la-luna-de-garcia-lorca.html>> [consulta: 3 marzo 2012]

COMUNICACIONES FACULTAD DE ARTES. “François Soulages: ‘La lectura de imágenes a través del tiempo nos ayuda a proyectar la ciudad del futuro’”. Noticias U. de Chile, 13 mayo 2011 <<http://www.uchile.cl/noticias/72040/las-imagenes-del-tiempo-ayudan-a-proyectar-la-ciudad-del-futuro>> [consulta: 15 mayo 2011]

DARÍO, Rubén. *Azul*. [en línea] <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0010577.pdf>> [consulta: 15 diciembre 2011]

ESPINOZA, Denisse. “Exposición rescata a los estudios precursores de la fotografía en Chile”. [en línea] *La Tercera*. 14 de septiembre, 2010 <<http://diario.latercera.com/2010/09/14/01/contenido/cultura-entretencion/30-38597-9-exposicion-rescata-a-los-estudios-precursores-de-la-fotografia-en-chile.shtml>> [consulta: 11 marzo 2012]

FONSECA, Mario. “A propósito de la fotografía en Chile”. [en línea] *Ojo Zurdo* <http://www.ojozurdo.cl/critica/Fonseca_m_1_0804.htm> [consulta: 3 marzo 2012]

GARCÍA, Francisca. “Puesta en valor de una tradición invisible: Guillermo Deisler y la poesía visual chilena”. [en línea] *Laboratorio*, 3, Primavera 2010 <<http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/1-puesta-en-valor-de-una-tradicion-invisible-guillermo-deisler-y-la-poesia-visual-chilena/>> [consulta: 25 septiembre 2011]

GARCÍA, Karina. “Contra la postal y lo sentimental”. [en línea] *Botella del Náufrago*, 19, julio 2012 <<http://revistabotelladelnaufrago.blogspot.com/>> [consulta: 5 julio 2012]

GUERRERO, Pedro Pablo. “El redescubrimiento de Elvira Hernández”. [en línea] *El Mercurio*, 3 abril 2011 <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={810e5000-fe15-4dd9-b570-f5afda46758d}>> [consulta: 8 abril 2011]

GUTIÉRREZ, Virginia. “*Álbum de Valparaíso*, de Elvira Hernández. Las trampas de una falsa poeta”. [en línea] *Sobre Libros*, 30 junio 2003 <<http://www.sobrelibros.cl/content/view/190/3/>> [consulta: 7 septiembre 2011]

LAVQUÉN, Alejandro. “Valparaíso en voces enamoradas”. [en línea] antes publ. en *Punto Final*, 514, 25 enero 2002 <<http://lavquen.tripod.com/valparaisoenvocesenamoradas.htm>> [consulta: 10 octubre 2011]

MIRALLES, David. “Poéticas de la postmodernidad: Literatura chilena vanguardista durante la dictadura militar (1973 - 1990)”. Dissertation (Doctor of Philosophy). Eugene, Estados Unidos. University of Oregon, Department of Romance Languages and the Graduate School, 2004. 205 pp. [en línea] <http://www.archivochile.com/tesis/09a_narrpoe/09a_narrpoe00004.pdf> [consulta: 25 febrero 2012]

MORALES, Andrés. “Descripción de la ciudad y su tiempo por los poetas y la poesía: el caso chileno”. [en línea] *Literatura y Lingüística*, 13, 2001 <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071658112001001300005&lng=es&nrm=iso&tlng=es> [consulta: 15 agosto 2011]

MORENO, Miguel. “Elvira Hernández. Robándole el fuego a los dioses”. [en línea] *Lakúma - Pusáki* <http://www.poesias.cl/reportaje_elvira_hernandez.htm> [consulta: 25 febrero 2012]

NACHÓN, Andi. “Letras latinoamericanas. La poesía es un arma cargada de futuro”. [en línea] antes publ. en *Página 12*, 24 agosto 2003 <<http://www.letras.s5.com/hernandez280803.htm>> [consulta: 25 septiembre 2011]

NERUDA, Pablo. Poemas “Farewell” y “Mollusca Gongorina” [en línea] Neruda - Universidad de Chile <<http://www.neruda.uchile.cl/obra/obrafarewell.html>>, <<http://www.neruda.uchile.cl/obra/obracantogeneral57.html>> [consulta: 7 enero 2012]

OLEA, Raquel. “La inversión de la utopía”. [en línea] antes publ. en *La Época*, 2 septiembre 1990 <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0045095.pdf>> [consulta: 16 mayo 2011]

PROMOTORA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA. “Lengua Rapa Nui”. [en línea] <http://www.proel.org/index.php?pagina=mundo/austriaca/austrone/malayopol/oceanico_rem/rapanui> [consulta: 5 marzo 2012]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española [en línea] <<http://www.rae.es/rae.html>> [consulta: 26 marzo 2011]

SANDOVAL, Marcela. “El traspaso de la memoria al lenguaje poético: Aproximación a los primeros textos de Elvira Hernández y Eugenia Brito”. [en línea] *Cyber Humanitatis*, 19, Invierno 2001 <<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/19/msandoval.html>> [Consulta 2 mayo 2011]

SANTIAGO NOSTÁLGICO. Álbumes *Félix Leblanc 1888 y 1906 terremoto de Valparaíso* [en línea] <<http://www.flickr.com/photos/28047774@N04/sets/?page=1>> [consulta: 11 marzo 2012]

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Política y Cultura*. v. III, t. V. [en línea] <<http://www.ideasyculturaenchile.cl/documentos/volumen3.pdf>> [consulta: 20 enero 2012]

VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *Valparaíso y los ingleses en tres siglos*. [en línea] <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0001520.pdf>> [consulta: 10 febrero 2012]

VIDAL, Virginia. “Elvira Hernández: poesía desde el silencio a la luz”. [en línea] *Anaquel Austral*. 6 de abril, 2005. <<http://virginia-vidal.com/cgi-bin/revista/exec/view.cgi/1/64>> [consulta: 7 abril 2011]

WINOGRAD, Rafael. “*Un viaje alrededor del mundo por la ruta del gran Mar del Sur, Cuaderno de viaje del pirata George Shelvocke*”. [en línea] *Revista Teína*, 14, marzo-mayo 2007 <<http://www.revistateina.org/teina14/iti4.htm>> [Consulta 2 diciembre 2011]

YUBINI, Giovanna. “La resignificación de los símbolos patrios del discurso nacionalista de la dictadura en dos poetas chilenos: Hernández y Zurita”. Trabajo de titulación (Profesor de Lenguaje y Comunicación). Valdivia, Chile. Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2006. 24 pp. [en línea] <<http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2006/ffv.94r/doc/ffv.94r.pdf>> [consulta: 10 agosto 2011]

ZAVALÁGA, Miguel (edit.). *Poemas Martín Adán*. [en línea] <<http://es.scribd.com/doc/69779986/Martin-Adan-POEMAS>> [consulta: 3 marzo 2012]