



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

Karem Pinto Carvacho
Universidad Autónoma de Chile
karempinto.car@gmail.com

Poética insurrecta. Las múltiples imágenes de un emblema rebelde en *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández*

Insurrectionist Poetics. The Multiple Images of a Rebel Emblem in *La Bandera de Chile* by Elvira Hernández

Resumen

El objetivo del artículo es analizar *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández, en su dimensión formal y semántica. El ensayo propone que el montaje de imágenes, sostenido en la tensión y complemento de sus dos figuras base, la ironía y la sentencia, componen una poética que representa y alienta el proceso de insurrección social. El análisis revisa una selección de tres imágenes representativas de ese trayecto, expuesto en términos de crisis, conciencia política y liberación.

Palabras claves

Poesía, Chile, violencia política, revuelta, escritura de mujeres.

Abstract

The aim of the article is to analyze *La Bandera de Chile* by Elvira Hernández, in its formal and semantic dimension. The essay proposes that the montage of images, sustained in the tension and complement of its two basic figures, irony and sentence, compose a poetics that represents and encourages the process of social insurrection. The analysis reviews a selection

* Este artículo se enmarca en el trabajo desarrollado al interior del Grupo de investigación Literatura y escuela (LyE) de la Universidad Autónoma de Chile.

of three representative images of that trajectory, exposed in terms of crisis, political consciousness and liberation.

Keywords

Poetry, Chile, political violence, revolt, women writing.

En los días que siguieron a la *revuelta* en Chile (octubre, 2019), los versos de *La Bandera de Chile (LBCh)*, (1990) aparecieron pegados en los distintos muros de las calles de Santiago. Entre las numerosas manifestaciones artísticas, que dieron soporte y movilizaron las demandas políticas de la protesta social (afiches, collages, banderas, comparsas, lienzos, performances, fotografías y otros), el texto de Elvira Hernández irrumpía, a más de treinta años de su escritura, como expresión de un territorio doliente y postergado, pero también como la declaración poética de un pueblo en rebeldía. *LBCh* reaparece, porque desde los años ochenta que viene legitimando la desobediencia civil de un Chile históricamente maltratado: moreno, empobrecido y femenino.

Hasta no hace mucho, las pistas que teníamos sobre el itinerario de escritura y aparición de *LBCh* eran bastante pocas. Hoy, el texto con el que suele iniciarse la revisión crítica de la obra de Elvira Hernández (Lebu, 1951),¹ ha logrado esclarecer esa difusa, pero también especial travesía, la de aquellas obras que como esta terminan convirtiéndose en mitos. La historia dice así: *LBCh* se escribe de una tirada en enero de 1981, a un año de la detención de la poeta por los organismos de represión de la dictadura militar chilena (Central Nacional de Inteligencia, CNI), sin embargo, ante el robo de sus primeras copias, comienza a difundirse ilegalmente recién en 1987.

Tendrían que pasar más de diez años para que *LBCh* fuera publicada de manera oficial, aunque fuera del país y a través de una casa editora dedicada a la

¹ *LBCh* es en rigor el segundo trabajo poético de la autora, pues, aunque *Meditaciones físicas por un hombre que se fue* comenzó a circular en 1987, la última de las postales que componen esta obra, indica que la fecha de su escritura corresponde al año 1979 (Postal 4).



divulgación de textos poéticos considerados marginales por el canon literario (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1991). En el año 2003, con motivo de la “conmemoración de los treinta años del fin de la democracia” (Hernández 2012), aparece editada por fin en Chile, aunque sintomáticamente en la provincia de Quilpué (Ediciones El Retiro) y un par de años más tarde es difundida al público través del portal Memoria Chilena (2005).² Este trayecto de margen continúa de la mano de una editorial independiente, Ediciones Cuneta, que en el año 2010 la reedita con el impulso de otro recordatorio nacional, el “Bicentenario de la Independencia” (Hernández 2012), ese ejemplar fue reimpresso finalmente en el año 2012. Así, evitada pero decidida, *LBCCh* ha atravesado con persistencia la historia literaria y nacional, irrumpiendo en nuestra memoria colectiva, como bien dice Galo Ghigliotto en una de sus últimas ediciones, “[...] para manifestar que todavía nos duele el espíritu de Chile” (36).

A juicio de Grínor Rojo, *LBCCh* de Elvira Hernández constituye uno de los trabajos fundamentales de los años de la dictadura cívico-militar chilena, junto a proyectos poéticos tales como *Purgatorio o Anteparáiso* (Raúl Zurita, 1979, 1982), *La ciudad* (Gonzalo Millán, 1979), *Las cartas olvidadas del astronauta* (Javier Campos, 1991) y *Cipango* (Tomás Harris, 1992): “Me atrevo a asegurar que no encontraremos nada que sea comparable a aquellos libros supremamente ambiciosos en la etapa de reflujo que hoy día padecemos” (84), dictamina con certeza Rojo. A pesar de ese rotundo reconocimiento, convenido por el campo literario nacional y latinoamericano, aún en el año 2009, Germán Cossio insistía sobre la discontinua circulación de *LBCCh* y esa especie de larga “clandestinidad” que venía resistiendo desde los años del autoritarismo a la postdictadura; y lo dice con toda razón, ya que incluso hoy, fuera de la valoración de los círculos literarios, la obra de Hernández es más bien desconocida.

² “El portal pone al alcance de navegantes de todo el mundo, en forma libre y gratuita, las colecciones de la Biblioteca Nacional de Chile y de otras instituciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), con el fin de acercarlas a la comunidad mediante el uso de las tecnologías de la información”, en <http://www.memoriachilena.cl>. De esta manera, *LBCCh* puede ser leída en <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0031024.pdf>.

Sin perder de vista este complejo escenario, resulta clave señalar que esa larga intención silenciadora ha ido disipándose lentamente a manos de los reconocimientos que llegaron juntos en el año 2018 (Premio Nacional de Poesía Jorge Teillier, Premio Iberoamericano, Premio Círculo de Críticos de Arte de Chile literarios), los que de alguna forma responden a la articulación de la escena literaria-cultural (movilizada por el trabajo autogestionado de variadas editoriales alternativas y librerías independientes) y un amplio grupo de jóvenes lectores/as que renuevan sus lecturas, atentos a los pasos escriturales de Hernández para destacar la potencia estética y política definitorias de su obra.³ Así y todo seguimos en deuda con *LBCh*, esquivándola como si se tratara de una verdad incómoda, mirándola desde lejos, porque enfrentarla implica pesar y re/pensar los trazos amargos que configuran la historia nacional.

Los textos críticos que se han aventurado sobre *LBCh* refieren algunos contenidos importantes sobre su contexto de producción y circulación, su perspectiva de género y algunas ideas generales respecto del tipo de lenguaje y su significación, vinculadas al término de la función representativa de las simbólicas nacionales (Zaldívar, Moraga, Cossio, Villegas, entre otros).⁴ La mayor parte de estos análisis se dedican a los contenidos del texto, lo que, como suele decirse, significa que explican en extensión lo que la obra ya ha dicho, incluso con una intensidad superior. Sin embargo, a mi parecer, se trata de un ejercicio crítico fundamental, sobre todo cuando consiguen develarse profundos sentidos políticos o sociales que habíamos perdido o que hemos sido incapaces de considerar en una

³ Entre ellos, un lugar destacado merece la publicación de la obra reunida de Elvira Hernández, *Actas Urbe*, que la editorial independiente Alquimia realizó en el año 2013; y que fue presentada tanto en el marco institucional de FILSA, como en el espacio alternativo que organizan cada año las editoriales independientes en la Furia del Libro. Este texto ganó en el año 2014 el Premio de la Crítica (Universidad Diego Portales).

⁴ Zaldívar, María Inés. “¿Qué es una bandera y para qué sirve? A propósito de La Bandera de Chile de Elvira Hernández”. *Anales de Literatura Chilena* Nº 4, 2003; Moraga, Fernanda. “La Bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)”. *Acta Literaria* Nº 26, Concepción, 2001; Cossio, Germán. *Sólo cuento con mi lengua. Poesía de mujeres en dictadura*. Buenos Aires: Corregidor, 2009. Villegas, Juan. *El discurso lírico de la mujer en Chile: 1975- 1990*. Santiago, Chile: Mosquito editores, 1993.

lectura parcial de determinada obra. A pesar de eso, resulta cierto que aquella tarea deja circulando áreas significativas esenciales del lenguaje poético, sobre todo respecto de los elementos técnicos y el ideario que estos manifiestan, ya que como dice Terry Eagleton, “La forma no es una manera de desviarnos de la historia, sino un modo de acceder a ella” (*Cómo leer* 17).

Por lo tanto, y teniendo en cuenta el espacio contextual en que se produce e inscribe *LBCh*, así como la perspectiva de género que manifiesta, la siguiente interpretación está interesada en la materialidad del lenguaje poético, en ese sentido incorpora un análisis tanto del imaginario enunciado como de sus figuras enunciativas y de la relación significativa que existe entre ambas dimensiones. En coherencia, se propone que *LBCh* está diseñada en términos del montaje de una serie de imágenes que dan movimiento al despliegue de un objeto personificado, la bandera. Se postula que, dicha disposición, funciona en dos sentidos, primero, debido a su carácter representativo y fragmentario, alude al espacio político y social quebrantado por la instauración de la dictadura cívico-militar chilena de fines de siglo XX; y, segundo, el que nos interesa, conforme a su carácter de generador discursivo, esta disposición formal figura e introyecta el proceso de re/articulación política e insubordinación social que podemos mirar desplegado en tres tiempos: desde la crisis identitaria hacia la elaboración de la conciencia política, para finalizar con su empoderamiento y liberación.

En el desarrollo de esta composición textual y discursiva, dos figuras cruzan el texto: ironía y sentencia. La ironía, expresión central de la obra, funciona como la figura que da cuenta del quiebre político-social de la nación, la que se desenvuelve parcialmente dejando espacio a la carga afirmativa de la sentencia que, como expresión que toma distancia de la puesta irónica, manifiesta un discurso tensionado en el que surge la pugna por la re/vuelta y re/articulación del colectivo violentado. Es mediante el montaje de escenas, a la vez, dispersas y nucleares, más la tensión significativa de estas dos figuras, ironía y sentencia, que prevalece la poética insurrecta de *LBCh*.

Consideraciones generales

A modo general, podemos decir que *LBCh* examina el desajuste del sentido homogéneo de lo nacional, exponiendo su carácter ficticio y excluyente, mediante el despliegue de una secuencia de imágenes que desarrollan como tema central las diversas posiciones de un objeto poético que es el emblema patrio, lo que Federico Schopf ha identificado con el nombre de “símbolo múltiple” (II). Sin embargo, en lugar de presentar al objeto poético como un elemento unitario –en representación orgánica instantánea de la realidad, es decir, de carácter simbólico–, el tratamiento que el *Poema* hace de este como forma literaria consiste en una intervención discursiva deliberada sobre él. Esto, porque la unidad a la que hace referencia el símbolo, en este caso la bandera, ha sido desarticulada por el terrorismo de Estado. En otras palabras, es el propio contenido simbólico el desacreditado en la obra, ya que “la supuesta correspondencia entre el significado y el objeto ha sido puesta en entredicho” (de Man 193). Y, en su lugar, lo que funciona en el texto es una personificación alegórica de la comunidad quebrada, pues es expuesta no solo en los términos objetivos de un objeto animado, sino que refiere a y se posiciona en específico desde la comunidad violentada para representar su crisis y su proceso de rebeldía.

Con el desarrollo de esta estrategia, *LBCh* se despliega como un relato fragmentado y diverso, compuesto por una profusión de imágenes multidireccionales, cuadros verbovisuales, que revelan el atractivo cinético y dispersivo de su discurso. En esa dirección el texto va soltando ambigüedades y sentidos sin censuras para señalar en conjunto que la “lógica intelectual y alegórica” (de Man 195), que gira la “naturaleza” del emblema totalizante, va trazando sobre él un discurso heterogéneo vinculado a la impronta de la diferencia y la sublevación. Allí, la maniobra estética específica que se realiza sobre el objeto referencial –la bandera–, se materializa en atención de una figura femenina en proceso de rebelión. Es esta figura la que, entonces, respondiendo a la idea de una comunidad violentada, protagoniza y se mueve a través de las distintas escenas que componen el espacio poético, alusivo al quiebre político-social de la nación, el que



más allá de representar su diferencia y esa fisura en términos de derrota, está dirigido a posicionar la presencia de las/os sujetos oprimidos/as, apelando a su re/organización mediante el impulso de levantamiento inmediato y colectivo.

En este sentido, *LBC* ofrece diferentes formas de representación de las distintas zonas de esta crisis experiencial y su proceso de re/articulación, manifestando que esta no es única ni homogénea sino problemática. Entre los mecanismos de enunciación que se ponen en juego y que dan cuenta de ese desequilibrio del orden establecido se encuentran, por ejemplo, una *hibridación* entre poesía y narración, expuesta tensionadamente mediante la inclusión de pequeños relatos *desperdigados* en verso; la *ausencia* absoluta de *marcación puntual*, resaltada por *abandonadas* rayas, paréntesis y un par de exclamaciones; la *intervención* morfológica de los términos, de lo que resultan neologismos varios, aludiendo a la *trabazón* del lenguaje, el *desajuste* y la búsqueda de nuevos signos; numerosos textos *quebrados* visual, sintáctica y semánticamente, tanto en el naufragio de la palabra en medio del espacio en blanco, como mediante la profusión de asíndeton y elipsis, que señalan la *supresión* de conectores y verbos, dando cuenta de una sintaxis violentada en tanto sistema representativo de una visión de mundo compacto y homogéneo.

En esta misma línea de representación del espacio adquiere fuerza la inscripción de una amplia gama de *expresiones antitéticas*, que aluden al sentido de ese *quiebre* y, a la vez, por tensión al de la *revuelta*. Se trata de figuras *oposicionales*, como antítesis y oxímoros, que en términos retóricos tienen por función referir la “contraposición de ideas en expresiones que, de distintos modos, se ponen en relación mutua” (Bice Mortara 277),⁵ y que potencian el ambiente dramático textual al encarnar y proyectar la angustia de una “inquietud existencial” (278) que se impone. Se trata de una acumulación de formas que sumadas, por una parte, dan cuenta de y, a la vez, generan un efecto expansivo de realidad disociada, representativa de la catástrofe a la que se refieren, pero que también, denotan la

⁵ La mayor parte de las definiciones retóricas corresponden al texto de Bice Mortara Garavelli. *Manual de retórica literaria*. Ver Bibliografía, a no ser que otra referencia sea citada.

crisis del discurso autoritario y sus límites, por lo tanto, que promueven la articulación de una subjetividad desbordada e insubordinada. Se trata de mecanismos enunciativos que manifiestan el desfase sobre todo sistema reglamentario, ya sea tanto de orden político como artístico.

Los contenidos de estas imágenes también remiten a la idea de esa misma grieta, abierta de manera plural y heterogénea, representada metafóricamente a través de la dispersión de elementos partidos o desconfigurados, o de conceptos que manifiestan esa intención: “vidrios rotos” o “trizados” (9), “colores andrajos” y “banderitas” (10), “porcentajes” (11), “aristas” (18), “migas”, “menuzo”, “aserrín” (26), entre otros. Allí, en medio de ese escenario des/compuesto por la multiplicidad de fallas, la misma bandera, el objeto poético personificado, va desintegrándose, “deshilachada” (28), “rota”, agónica (29), desmembrada y derretida (31).

De manera panorámica, variada y contradictoria, vemos a la bandera como protagonista de múltiples escenas de valor opuesto: celebrada, pero inerte y maltratada; respetada, pero ignorada y olvidada; admirada, pero ultrajada y torturada; como personaje central en la escena de la felicidad infantil, pero como producto de una performance surgida de la mutilación de su cuerpo. Resistente al entramado de imposiciones totalitarias, *LBCh* devela la tensión establecida entre la configuración de un discurso hegemónico representativo del orden oficial y uno que denuncia la catástrofe política, social y económica que vive un espacio *Otro*, condenado a la *desaparición* y el margen. En este sentido, *LBCh* declara el carácter heterogéneo y dinámico de la realidad y proclama allí la presencia de la violencia, la resistencia y su necesaria transformación.

En estos términos, la secuencia global de imágenes que componen el texto dan cuenta de ese universo descompuesto y múltiple. Sin embargo, me concentro en tres de ellas, postulando que su entramado nos permite acceder al ideario político de la obra, pues se trata de las imágenes que elaboran y transmiten el proceso de emancipación social:

1. La imagen del quiebre, que indica el inicio del ejercicio de auto/reconocimiento y agencia.



La imagen completa muestra al objeto nacional en condición agónica, confusa, a tientas en busca de señas identificatorias. Si bien el uso del espejo de bolsillo es una conducta ligada a las prácticas de género, desde la perspectiva del psicoanálisis este movimiento -que da inicio a la acción poética- responde a la primera de las etapas formativas en la construcción psicológica de un sujeto identificado con su “yo” (Eagleton, “Sicoanálisis” 196). Esto quiere decir que a nivel textual hablamos de una sujeto en busca de señas identitarias, ya sea porque le han sido usurpadas y/o porque las desconoce, es así retratada, como quien temblorosamente se manifiesta en un primer ejercicio de reconocimiento.

La imagen da cuenta de una sujeto frágil y maltratada, que recibe en esos mismos términos una autoimagen castigada, dispuesta en torno a su quebradura, idea que se reafirma a nivel de significante a través de la pluralidad sensoria de la figura sinestésica que la sostiene. En este sentido, la sinestesia utilizada se compone en sí misma de una doble *partición* en el nivel formal, que primero se *abre* en tres planos sensoriales distintos: uno visual (“espejea retardada”), otro fónico (“como un eco”) y uno final táctil que, a su vez, se haya *partido* en tres vías de distinto tono y textura, con énfasis en la experiencia del cuerpo y la complejidad de su percepción (“hay muchos vidrios rotos”, “trizados como líneas de una mano abierta”, “piedras”, 9).

Por su parte, el procedimiento de personificación femenina inscrito sobre la bandera resulta ser un referente clave en dos sentidos que se refuerzan y que señalan la superposición de la capas de la violencia de género y clase. En primer lugar, porque actúa interesadamente borrando y subvirtiendo los lineamientos de la lógica patriarcal y su definición ideológica de la naturaleza femenina (objeto/sujeto, se trata de un objeto que va transformándose en sujeto en el desarrollo poético), lo que permite proponer una lectura de reunión entre la trayectoria textual de la bandera y la situación de exclusión histórica que las mujeres resisten al interior del “sistema sexo-género” (Rubin 1986). En segundo lugar, porque ese mecanismo que devela su condición relegada permite establecer un vínculo filial directo con los sectores marginados de la sociedad, también *cosificados* y oprimidos por la dictadura cívico-



militar chilena; aquellos que en el mismo texto dan forma al colectivo de los “sin techo”, en alusión directa al grupo de mujeres y hombres que realizaron la primera toma masiva de terrenos en dictadura, el 22 julio de 1980, en la población La Bandera, y donde la mujer tuvo un actuación protagónica (Pinto 2008).

En este escenario, podemos apreciar un retrato poético que describe la experiencia particular de las mujeres, y con ella la de los grupos sociales postergados *-feminizados-* sujetos invisibles al trazado de la historia tanto local como universal, invalidadas/os en su derecho de acción política, transformadas/os en objetos, depositarias/os de los discursos del poder y los mandatos de corte militar y patriarcal. El motivo de la anulación que presenta este trozo es total, pues en una dinámica de ida y vuelta, que va de lo social a lo particular y viceversa, desborda ambas estrofas y consume la imagen completa (“Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile”/ “La Bandera de Chile no dice nada sobre sí misma”), apuntando de esa forma al peso de la hegemonía discursiva en el disciplinamiento de los cuerpos y a la construcción/reproducción de una realidad aparentemente única e inquebrantable.

La repetición, la oposición y el cruce de los elementos que conforman a los versos iniciales de cada una de estas estrofas dan curso a una especie de retruécano que, como figura significativa va y viene, aludiendo a la expansión de los mecanismos que la violencia simbólica pone en juego a través del uso y abuso del lenguaje y de la emblemática, con los que se norma la trama política, social y cultural. El flujo del poder del discurso queda así trazado desde la constatación del mandato hasta la sumisión de un objeto/sujeto maniatado, amordazado, retratado en nula posibilidad de autoidentificación. Por eso, en lugar de “mirarse” se “lee”, porque la imagen con la que cuenta es un simulacro, una construcción provista por los discursos normativos, y en esos términos, con ese lenguaje que la anula y no la representa, tampoco puede articular relato que la configure (Guerra).

El gesto inicial, entonces, manifiesta la situación de una sujeto que comienza a hacerse lúcida de su precariedad identitaria, una identidad que pulsa de existencia (“se lee en su espejo [...] / espejea retardada [...] como un eco”), se trata



de una sujeto que sobrevive y que va por más. Es esta conciencia de exclusión la que germina el acto de *búsqueda* que cierra la imagen e inicia el fin del monólogo del poder (“se lee/ en busca de piedras para sus ganas”) (9), y que en un ejercicio de conquista identitaria sigue los pasos que van desde la autoconciencia y las prácticas de la resistencia, hasta llegar a la subversión de la lógica dominante. Se dibuja así un proceso que encuentra su clímax en el impulso de la acción, mediatizada por el símbolo de las “piedras”, materiales de construcción, defensa y ataque que refieren de manera directa el escenario contextual a través de las que fueron las “armas” de la protesta político-social de los años ochenta en Chile, con las que efectivamente se enfrentaba, se enfrentará también en el imaginario poético y no deja de enfrentarse hoy, el signo de la subordinación.

En este sentido, la sinestesia, como figura con la que la bandera se reconoce mediante la transferencia sensorial, se renueva de valor desplazándose del mero carácter representativo para apuntar sobre el lugar de género de este proceso de re/construcción identitario; pues, insistiendo en la índole sensoria de esa primera etapa de re/construcción, establece en el cuerpo el signo ineludible de la experiencia diversa, para en la apertura plural de los sentidos, con énfasis en lo táctil, referenciar y posicionar la esfera de la subjetividad femenina, a través de una de las estrategias escriturales características en la construcción de mundo de los textos escritos por mujeres. Es en esta dirección que el trayecto poético marca su inicio.

2. Imagen de la *situación de peligro*

La segunda imagen del análisis recrea los actos ceremoniales que ponen en circulación la función simbólica de la bandera, expuesta como figura privilegiada mediante una serie prácticas celebratorias que la posicionan y someten a la vez. El efecto manipulador está dado por la acumulación de figuras que van a manifestar la falsedad de este tipo de ejercicios, que enlazados movilizan la figura literaria base del texto, la ironía:

A la Bandera de Chile la tiran por una ventana
 la ponen para lágrimas en televisión
 clavada en la parte más alta de un Empire Chilean
 en el mástil centro del Estadio Nacional
 pasa un orfeón pasa un escalón
 dos tres cuatro
 La Bandera chilena sale a la cancha
 en una cancha de fútbol se levanta la Bandera de Chile
 la rodea un cordón policial como a un estadio olímpico
 (todo es estrictamente deportivo)
 La Bandera de Chile vuela por los aires
 echada a su suerte. (17)

Tanto hipérbolos como enumeración caótica, y la combinación de ambas, más la falta de puntuación son elementos que en conjunto provocan el ritmo acelerado de la enunciación, lo que intensifica el sentido frenético que viene siendo representado ya en la secuencia de las imágenes anteriores y que permiten la circulación de la expresión irónica, figura que particulariza el discurso poético de Hernández. La sensación de este movimiento continuo y delirante proviene directamente del efecto que ejercen en el discurso las expresiones hiperbólicas, que por función buscan enfatizar “la posibilidad de llegar siempre más lejos” (Mortara 207). De esta forma, se dirige la impostura del discurso poético relativo a una serie de actos fundacionales nucleados en la referencia sinecdóquica del acto de Chacarillas (11 de julio, 1977), enunciación del primer programa político y económico del régimen militar, definido en su carácter autoritario y ajustado a un paradigma neoliberal (Moulian 230): la “chacarilla vomitosa sin especie” (*LBC*h 26). Atendiendo mediante esta figura a la circulación discursiva y la importancia de la palabra en el diseño de nuestras realidades o su modificación.

La retórica tradicional señala que la ironía corresponde a una figura de pensamiento que manifiesta “la expresión de una cosa mediante una palabra que significa lo contrario de esta” (Lausberg 85), es decir, se trata de un “procedimiento ingenioso por el que se afirma o se sugiere lo contrario de lo que se dice” (Estébanez 574). Por su parte, Paul de Man (1991) aborda la ironía desde un estudio más



preciso y profundo, en el que se dirige a desentrañar la complejidad de esta figura desde la descripción de su génesis y la articulación de sus elementos, hasta la visualización de sus alcances en el imaginario enunciado, así como sus efectos de lectura.

Según de Man, la ironía proviene de una dualidad inscrita en el/la sujeto dada la actividad de su conciencia, es decir, que está ligada a la capacidad de desdoblamiento que se da en toda elaboración reflexiva, en particular la que exploran de continuo los individuos que trabajan con el lenguaje. Este ejercicio, inquietante y peligroso, se establece en la facultad, muchas veces inusual, que los/as sujetos poseen para “cuestionar la inocencia o la autenticidad de nuestro sentido de estar en el mundo” (237). Pues su origen se hallaría en el malestar existencial ocasionado por una determinada caída o experiencia traumática particular, a partir de la cual el/la sujeto herido/a guarda registro indeleble de su fragilidad frente al curso de la vida.

Desde esta perspectiva, que pone al centro de la ironía la configuración de la tragedia humana, resulta evidente que los costos del desastre existencial que protege son siempre graves. Sin embargo, el poder y distinción de su impronta surgen de la capacidad de transformación de esos resultados en la conquista de un saber, ya que, “En esa visión de la caída queda implícito un autoconocimiento progresivo: el hombre que ha caído es algo más sabio que el tonto que se pasea sin ver las grietas del pavimento que está a punto de hacerlo caer” (de Man 237). En términos textuales, la definición de ese movimiento adquiere distintas formas, que van, por ejemplo, desde una apertura enunciativa mesurada -compuesta por figuras de atenuación o de contradicción menor, en vías que denuncian un simple autoengaño-, o bien, que pueden alcanzar un tono mayor y desatar una fuerza ascendente e inesperada, donde la expresión irónica libera “dimensiones absolutas” a través del despliegue y la potencia que le otorga la hipérbole. Así, a partir de la descripción que Baudelaire hace del proceso de la enunciación irónica, de Man especifica:

La ironía es el vértigo total, el mareo al punto de la locura. La cordura puede darse solo porque estamos dispuestos a proceder dentro de las convenciones de la duplicidad y el disimulo, así como el lenguaje disimula la violencia inherente a las relaciones entre los hombres. Tan pronto la máscara queda al descubierto, el ser auténtico aparece inevitablemente al borde la locura. (238)

Entonces, mediada por la conciencia y la reflexión de estar instalada al centro del desvarío, la ironía asume signo de *lucidez*, porque el evento traumático logra ser superado mediante la articulación del lenguaje, y por eso mismo es que podemos ver a través de su gesto una forma de elaboración reflexiva que revela “la cura de la locura mediante la palabra oral o escrita”, o con más precisión, “una cura para el sujeto atrapado en la enajenación de su propia melancolía” (239). Este proceso surge de una pulsión de vida en el/la sujeto ironista porque, a pesar del daño sordo y permanente, siempre persiste el deseo íntimo y oculto de recuperar la armonía extraviada, de re/tomar el espacio arrebatado.

Sin descontar esta forma de renovación del encuentro entre el sujeto ironista y el mundo, para de Man el procedimiento irónico no cierra su configuración de manera conforme, sino que se precipita hacia un segundo quiebre. De modo que, además de la primera disyunción, entre el yo empírico y el lingüístico, de Man observa la aparición de un segundo cisma que puede tener dos desenlaces: el regreso a la realidad empírica y el nivel intersubjetivo, es decir, la “traición de la modalidad irónica” que tiene como resultado la expresión de “lo cómico significativo”; o, por el contrario, la verdadera ironía, es decir, la reafirmación de la naturaleza ficticia del universo ironista y su separación radical y trágica del acontecer real, declarando “la imposibilidad de una reconciliación entre el mundo real y la ficción” (241).

En todos estos sentidos, la ironía se revela como una figura que manifiesta su postura crítica proveniente de la reflexión de un/a sujeto consciente de su experiencia negativa del mundo, o como diría Walter Benjamin, de su “situación



de peligro” (42). En esta dirección, es que esta figura significa en el texto de Hernández en tanto modo expresivo que escapa al régimen autoritario y que configura su discurso fuera de ese orden, al reconocer, como dice de Man citando a Schegel, “que la arbitrariedad del poeta no tolera someterse a ninguna ley” (244).

Esta explicación nos permite volver sobre la segunda de las imágenes en análisis, para entender en qué términos se construye la identidad del/a sujeto enunciante en señal de su posición política, quien entonces se devela como un/a sujeto fracturado/a, acometido/a de una experiencia fracturada del mundo, condición que inscribe en el discurso y su doble estructura (empírica y ficcional). Este propósito es enfatizado por los efectos desorbitantes que genera el juego de figuras que se agitan no solo en la composición de esta imagen (reitero: hipérboles, enumeración caótica y elipsis de variado tipo), sino en las que se despliegan en todo el texto poético y que recrean un imaginario de enajenación desatada que va *in crescendo*.

En el mismo sentido de la construcción enunciativa, las referencias que nos entrega de Man nos advierten de la existencia tácita de un/a sujeto enunciante innombrado/a, que recorre todo el texto poético como *figura ausente*. Se trata de un/a sujeto oculto/a o silenciado/a, convocante tanto de la figura del/a *desaparecido/a* como la del/a sujeto/a *clandestino*, que más allá de la invalidación o anulación, funciona en términos de la articulación y la transformación de la conciencia crítica en ejercicio político. Pues hablamos de una voz poética surgida del escepticismo y la sabiduría como componentes iluminadores de la práctica insurrecta.

El/la sujeto ironista de *LBCh*, en este caso de quien monta la imagen que analizamos, se construye de acuerdo a un proceso en el que la ironía busca establecer un contenido *significativo*. Esto porque, una vez instalada la figura, revoca su sentido de manera drástica mediante la inserción decidida de una serie de sentencias, figuras del discurso que interrumpen el signo de la expresión irónica y le otorgan un fuerte potencial dramático al cierre de varios de los textos que componen la obra (“La Bandera de Chile vuela por los aires/echada a su suerte”;

“La Bandera de Chile sabe que su día es el del juicio”, 25, entre otros). Lo que ocurre ya que, en términos retóricos, la sentencia vehiculiza “una norma sancionada de conocimiento del mundo” (Mortara 283) y, en consecuencia, cada una de ellas manifiesta la posición discursiva severa y sin artificios del/a sujeto ironista, quien, soltando el primer discurso, formula la expresión inflexible de su verdad, es decir, reestablece o hace un llamado sobre el espacio de la armonía perdida.

En consecuencia, todas las sentencias que cierran las escenas que componen *LBCh* manifiestan la separación del discurso irónico, marcado en términos gráficos por la mayúscula que abre el verso sentencial y gira el tono enunciativo alto que se venía ensayando para declinar con gravedad: “La Bandera de Chile está a un costado/olvidada” (18), “La Bandera de Chile fuerza por ser más que una bandera” (20), “La Bandera de Chile niega que se pongan de pie a su vuelo” (23). Para el caso de la imagen que estamos analizando, la sentencia que sella el fragmento se encuentra significativamente mediada, *partida*, por un profundo silencio o espacio en blanco, con el cual se enfatiza la distancia discursiva/ visual de la primera parte del sintagma, que parece sostener el tono crecido del texto, pero que después del espacio en blanco desciende abruptamente: “La Bandera de Chile vuela por los aires/echada a su suerte” (17).

Esta modalidad del *cierre sentencial* se agudiza en el caso de otra imagen, de similar estructura a la del análisis (25), en la que la sentencia queda separada visualmente de la ironía, haciendo dos párrafos de cada una de ellas (no se mantiene la conexión sintáctica como en el caso que revisamos). Esta división, además, queda definida por el rotundo contenido de la segunda sentencia, con la cual la voz poética anticipa, vaticina, una condena que va más allá de la justicia humana, finalizando de manera categórica: “La Bandera de Chile sabe que su día es el del juicio” (25). Entonces, los tonos que componen las enunciaciones de ambas imágenes también manifiestan quiebres, que, desde la precipitación, la ligereza o la afectación con la que la ironía se había desplegado, derivan en la modulación grave y reflexiva de la sentencia. Este es el tono que finalmente prevalece en la obra y con el que se define

la posición política de la voz enunciativa de *LBCh*. Allí, entonces, el silencio que declarará luego abiertamente en el cierre de la obra se llenará de sentido.

3. Imagen de la liberación

La tercera y última de las imágenes del análisis representa el clímax y desenlace del relato poético, ya que denota los signos de la insubordinación atisbados en la primera de las imágenes y que aquí se expresan en términos de acción consumada. Esta tercera imagen muestra inicialmente a una bandera convertida en objeto de museo, sometida y controlada por la institución, expuesta en un estado de invalidación identitaria absoluta del que parece ya no se recuperará. A pesar de esta aparente ausencia de signos vitales, la bandera hace un gesto inesperado y se mueve hacia la ocupación del espacio público, desde donde enuncia una posición discursiva que defiende la vida y la diferencia:

Los museos guardan la historia de la Bandera de Chile
 disuelta anónima encubierta
 el ojo puede aplicar su ceguera por libro
 deshilachada
 es historia ya muerta

La Bandera de Chile reposa en estuche de vidrio

(visitas en horas de oficina)
(cancele su valor)

La Bandera de Chile escapa a la calle y jura volver
 hasta la muerte de su muerte. (28)

Esta imagen expone y vincula de manera directa los discursos políticos y de género que sustentan el proyecto escritural de *LBCh*. El primero de esos diálogos se establece con la historia nacional invisibilizada y los discursos de resistencia e intervención social y política que el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) alentó y coordinó a su regreso a Chile en los años ochenta,



conocida como la “Operación retorno” (1978). La relación intertextual se hace efectiva en el poema en términos estéticos con la intensificación de una prosopopeya que tiene por función *infundir* vida a los objetos inertes, dibujando así la huida de la banderna y su ocupación del espacio público. Esta imagen-movimiento concentra la representación de dos de las acciones políticas pertenecientes a los programas de reactivación de las Milicias Populares del MIR, las que llamaban a intervenir la escena pública en reivindicación de la lucha armada: en primer lugar, la “toma” de terrenos de la población La Bandera (22 de julio, 1980); y, luego reafirmando la posición discursiva de la anterior, el robo de la bandera de la Independencia del Museo de Historia Nacional (30 de marzo, 1980).⁶ Ambas acciones, representadas en esta tercera imagen poética, definen y sostienen el plan poético-político de *LBCCh*.

La toma de terrenos por parte de los pobladores de La Bandera es la principal acción referente que cimienta el discurso político de *LBCCh*, cruzándola de principio a fin; pues, además de ser aludida en esta tercera imagen, se encuentra inscrita en la apertura del macrotexto a modo de epígrafe –con lo que se establece que el lugar de enunciación se halla posicionado en este espacio físico y simbólico (toma/población/margen/sublevación)–; así como es consignada en el despliegue textual, a través del registro directo de su fecha histórica (“22 de julio”, 21). Al ser recreada, *re/tomada*, en esta denominada “imagen de la liberación”, ahora hacia el final de la obra, la acción de la “toma” liga la narrativa poética macrotextual de la *LBCCh*, pues se encuentra indicada en el inicio, desarrollo y cierre textual⁷, sosteniendo con ello la reunión del espacio intra y extratextual en los tres puntos claves de toda obra.

⁶ Ver <http://www.theclinic.cl/2011/10/09/la-bandera-que-se-robo-el-mir/>

⁷ De más está agregar que el epígrafe es un recurso textual que siempre refiere una relación más cercana y abierta con el espacio contextual, ligado al ideario desde el cual la/el autor/a enuncia su imaginario, indicando así la directriz de pensamiento que sostiene determinada obra. Los epígrafes suelen ser citas de otros autores usadas a modo de cita; sin embargo, en este caso la cita resulta ser una enunciación que remite al hecho mismo, con lo cual se refiere, por una parte, a la enunciación colectiva y, por otra, al establecimiento del vínculo entre acción y discurso, primando la primera: aquí es la misma “Toma”, personificada, la enunciante de dicha cita.

El segundo de los operativos político-subversivos referenciales del texto, y que esta imagen recrea de manera más abierta aún, corresponde al robo de la bandera sobre la que O'higgins juró la independencia en 1818 y que en el año 1980 fue extraída desde el Museo de Historia Nacional por el MIR. Esta bandera fue regresada por la misma agrupación el año 2004, esta vez, para hacer visible el reclamo por la falta de justicia frente a los casos de detenidos desaparecidos en Chile, ejercicio que tenía por objetivo visibilizar la permanencia de una memoria herida e irresuelta hasta nuestros días, lo que explica la resonancia sostenida de *LBCCh*.

En el texto de Hernández la inscripción y representación poética de estas dos acciones –de idéntico signo insurrecto: toma y apropiación de la B/bandera (terreno y emblema)– quedan a cargo del motivo de la fuga, que indica la liberación de la estructura militar-patriarcal, así como de todo orden disciplinario; la bandera plantea su desobediencia frente al límite de espacio y acción impuestos, deja el sitio del encierro que le ha sido asignado (privado) y hace ocupación del terreno abierto (público), como representación discursiva que consiente y autoriza el levantamiento autogestionado dirigido a la conquista de la libertad y la justicia, como derechos inalienables. En este sentido, el mismo motivo establece su posición de género mediante el diálogo que genera con el espacio literario, particularmente la literatura infantil canónica, al plantear la relectura de uno de los cuentos más famosos y disciplinantes del orden heteronormativo, con lo cual reitera que ningún discurso, por inocente que parezca, es desinteresado. La bandera al igual que la *Bella Durmiente* (en las versiones de Basile, Perrault, los hermanos Grimm), yace eterna e impasible en su féretro de cristal, sin embargo, el poema destraba ese estado de anulación y posiciona su agencia política. En un gesto que subvierte el *dictum* de los discursos normativos promovidos por los relatos infantiles de antaño para aliarse con los discursos del feminismo actual: aquí la liberación de la doncella resulta autogestionada, resaltando con su simbólica el desafío y abandono de la estructura patriarcal dominante. Se trata de una escena que, así como suele suceder con la poesía, también adelanta la imagen de las masivas protestas feministas del



2018 en Chile, donde la mayor parte de colegios y universidades fueron intervenidos por las tomas feministas de las estudiantes, lo que se reprodujo en multitudinarias protestas de mujeres que salieron a las calles a lo largo de nuestro país.

En términos formales, la visión irónica (*(visitas en horas de oficina)/ (cancele su valor)*), quiebra la imagen desplegada en sentido afirmativo, pero funesto, presentando a la bandera como un/a cuerpo/a dormido/a y encerrado, sin historia ni identidad. Su presencia desarticula esa imagen de anulación absoluta, que parodia, en cursiva, esa propuesta de invalidación y resguardo de un sistema excluyente. Ante ese conflicto, en guiño a la toma de posición y la sublevación, la bandera dueña de su destino se *levanta* y huye para intervenir el espacio público, para defender sus demandas, ya no como cuerpo/a abusado/a y vacío/a, sino advirtiendo de su presencia empoderada. Aparecen así reunidas la imagen del levantamiento físico, del alzamiento de los lienzos y la agitación de las superficies como representativa de los duelos, los deseos y las memorias puestas en movimiento y que, como diría Didi-Huberman (2017), manifiestan y heredan la idea de la insurrección política.

Conclusión

La poética insurrecta de *LBCh* se asienta en el montaje de una secuencia de imágenes, que giran el sentido simbólico tradicional del emblema para representar la legitimación de los procesos de levantamiento popular de las comunidades violentadas. Ese trayecto de re/articulación política es identificado en el despliegue significativo de 3 imágenes, que van desde la crisis identitaria a la elaboración de la conciencia política y su liberación final.

Esta composición textual y discursiva, que figura y transfiere el ánimo de insubordinación, se extiende en la tensión y complemento que generan sus figuras centrales, la ironía y sentencia. La ironía, desde su perspectiva crítica, da cuenta de la voz y el espacio fracturados; y la sentencia, manifiesta un discurso en el que surge la pugna por la re/vuelta y la re/organización del colectivo postergado.



Es importante señalar que referirse a la *LBCCh* implica hablar, sin cuestionamientos, de una de las obras fundamentales de la poesía chilena, no solo en términos escriturales, sino también por su modo aurático. Porque el alma de este texto deviene de un sentido cuestionamiento no solo a la permanencia de nuestro pasado irresuelto, sino también sobre las desigualdades que acechan nuestra historia y que se hacen cada vez más insostenibles en el Chile de hoy. Es ese diálogo profundo con un Chile maltratado lo que devela su inagotable potencia, su permanente retorno. Se trata de una *Bandera* que sigue levantándose a lo largo y ancho de nuestra tierra, y que seguirá haciéndolo, porque frente a la falta de justicia, siempre existirán aquellas y aquellos que estén decididas/os a *tomarla*.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: LOM, 2009.
- Cossio, Germán. *Solo cuento con mi lengua. Poesía de mujeres en dictadura*. Buenos Aires: corregidor, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *Sublevaciones*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal, 2010.
- _____. “Psicoanálisis”. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1998.
- Estébanez, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2001.
- Rubin, Gayle. “El tráfico de las mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”. *Nueva antropología*, Vol. VIII, N° 30, México, 1986. 95 -145.
- Ghigliotto, Galo. “Brevisima nota sobre esta edición de *La Bandera de Chile*”. Elvira Hernández. *La Bandera de Chile*. Santiago de Chile: Cuneta, 2012.
- Guerra, Lucía. “La problemática de la representación”. En *Debate feminista*, Año 5, Vol. 9, marzo, 1994. <https://www.jstor.org/stable/42624221>
- Hernández, Elvira. *La Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra firme, 1991.
- _____. *La Bandera de Chile*. Santiago de Chile: Cuneta, 2012.
- Lausberg, Henrich. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1967.
- Man, Paul de. *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991.



- Mortara Garavelli, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Moulian, Tomás. *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM, 1997.
- Pinto Carvacho, Karem. “*La Bandera de Chile* de Elvira Hernández o la apropiación del lugar negado”. *Anuario de Postgrado de la Facultad de Humanidades* N° 8, Universidad de Chile, 2008, 409-418.
- Rojo, Grínor. “Las armas de las letras o el poder de la poesía”. *Las armas de las letras. Ensayos neoarielistas*. Santiago de Chile: LOM, 2008.
- Rubin, Gayle. “El tráfico de las mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”. *Nueva antropología*, Vol. VIII, N° 30, México, 1986. 95 -145.
- Schopf, Federico. “Prólogo”. Elvira Hernández, *La Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra firme, 1991.
- Violi, Patricia. *El infinito singular*. Madrid: Cátedra, 1991.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.

