



Estado de sitio de Elvira Hernández: notas sobre poesía y ciudadanía

**Estado de sitio by Elvira Hernández:
notes on poetry and citizenship**

Recibido: 24-11-2021 Aceptado: 12-08-2022 Publicado: 30-06-2023

Biviana Hernández O.

Universidad de Concepción.
bihernandez@udec.cl

 0000-0003-4453-7005

Resumen: El presente artículo aborda los engranajes entre escritura y ciudadanía que plantea el poemario de Elvira Hernández, *Estado de sitio*. Para ello, considera los factores de orden sociocultural que acompañaron su producción, circulación y recepción crítica, en el contexto del *estallido social* de octubre 2019 en Chile, la coyuntura feminista y el actual proceso constituyente. Hitos de nuestra historia reciente frente a los cuales la poeta se posiciona ética y estéticamente desde una concepción política de la palabra como *litigio*, esto es, una disputa –discursiva y social– por la enunciación de (en) lo común.

Palabras clave: Elvira Hernández - poesía chilena - estallido social.

Abstract: This article addresses the gears between writing and citizenship posed by Elvira Hernández's collection of poems, *Estado de sitio*. To do this, it considers the sociocultural factors that accompanied its production, circulation and critical reception, in the context of the social outbreak of October 2019 in Chile, the feminist situation and the current constituent process. Milestones in our recent history, against which the poet positions herself ethically and aesthetically from a political conception of the word as litigation, that is, a dispute –discursive and social– for the enunciation of (in) the common.

Keywords: Elvira Hernández - Chilean poetry - social revolt.

Citación: Hernández, B. (2023). *Estado de sitio* de Elvira Hernández: notas sobre poesía y ciudadanía. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 33(1), 74-89. doi.org/10.15443/RL3305



“la ciudad entera era nuestro cuaderno de reclamo”

Lina Meruane

Para comenzar

En uno de los fragmentos de entrevistas que recoge *No soy tan moderna* (2021), Elvira Hernández se refiere a algunas claves que resultan decidoras para una lectura de conjunto de *Estado de sitio* (2020). Desde la idea del poeta como alguien “que tiene que notar lo que está ocurriendo, no al revés. Observar pero no ser observado [...] lo importante no es que el escritor sea visto, sino lo que ha podido ver” (2021, p. 7), hasta el valor de la poesía como una experiencia colectiva: “yo me situé [...] en un lugar público, porque eso es lo que me interesa” (2021, p. 7), la palabra de Hernández se posiciona en el espacio público –la calle– en tanto lugar en el que se dirime la legitimidad del poder popular. Y es allí donde emerge su política de la literatura: la construcción de un espacio comunitario, *común* o *civil*, en el que “escarbo, susurro, trato de oír lo inaudible” (Hernández, 2021, p. 11), a objeto de incidir en la demanda ciudadana a favor de una nueva Constitución para Chile, de carácter paritario y feminista¹. En estas notas abordaremos ese espacio poético-político de construcción de sentido *cívico* a partir de los engranajes entre escritura y ciudadanía que en *Estado de sitio* despuntan con el “estallido social”, la coyuntura feminista y el actual proceso constituyente. Hitos de nuestra historia reciente frente a los cuales la poeta se posiciona ética y estéticamente desde una concepción política de la palabra como *litigio*, esto es, una disputa –discursiva y social– por la enunciación de (en) lo común.

Poesía y ciudadanía: notas preliminares

Estado sitio reúne tres publicaciones de Elvira Hernández (Lebu, 1951) que remiten a la ciudad de postdictadura en Chile. Dos ya publicadas con anterioridad: *Santiago waria* (1992), *Santiago rabia* (2016), y otra inédita: *Ciudad Cero* (2020). Si la primera interroga los procesos socio-culturales del neoliberalismo democrático a comienzos de los 90, las dos últimas ahondan en las consecuencias derivadas de dichos procesos. *Santiago rabia* preanuncia la revuelta social y, particularmente, el estado de excepción que hemos vivido en Chile a partir del mes de octubre 2019; mientras que *Ciudad cero* hace un “barrido” por una ciudad post-estallido. Tránsitos y desplazamientos urbanos en los que Elvira Hernández hace confluir todos los tiempos en un mismo espacio material y simbólico: la ciudad mestiza de la *waria* chilensis. Esa ciudad que en *Santiago waria* dejaba ver los “ritos de sangre”, los “hígados apuñalados” y los “molares hundidos” producto de la violencia política dictatorial, y que ahora en *Estado de sitio* hace oír la rabia que explota, en sordina, por la “eme de mudez” y la “eme de marcha” de las protestas públicas, cuando

lo que en 1992 era waria, en 2016 es rabia y en 2020 indignación y estallido (Careaga, 2020, pp. 14-15).

Santiago rabia convierte la observación en documento, la mirada en escucha, la palabra en testimonio de una ciudad sitiada por la violencia de estado, en la medida en que, convertida en valor, la rabia de este primer recorrido se desplaza desde la observación de la ciudad al delirio y alucinación verbal que produce una suerte de psicosis apocalíptica por el fin de la *civitas* y la *polis* ciudadana. Recorrido que decanta en la crónica-etnografía de un estallido social y verbal, que en *Ciudad cero* deviene territorio devastado, epicentro de la catástrofe. Territorio sobre el cual se propagará la iracundia de ese afecto –o afección política– mediante la expresión de una lengua común que, como la ciudad misma, también prolifera y estalla. La rabia, más como enfermedad infecciosa, viral, generalizada, que como sentimiento negativo o estado de ánimo individual, se expande del mismo modo en que el virus lo ha hecho en estos tiempos de pandemia, pues, como el odio político, la rabia es también circulación: “[s]e mueve y se adhiere [...] entre superficies; busca demarcar un colectivo a partir de un odio común. No siempre lo puede hacer, pero su impulso es operar como contagio. [...] el odio es aquí compartible [...] quiere hacer mundo colectivo” (Giorgi, 2020, p. 56). En esta cita, donde dice odio sustitúyase por la palabra rabia, porque de eso se trata *Santiago rabia*: de convertir la rabia en valor, en corriente afectiva. Y aunque no es furor ni desparpajo el tono que orienta la locución de este poema, en él gravita la exasperación del indignado –“No somos violentos, pero estamos indignados”²–, toda vez que la dignidad se volvió *el* significante de la demanda ciudadana o, como señala Olea, inscripción de un deseo fuerte y poderoso “para nombrar la esperanza diferida por la transición. La dignidad se inscribió en el nombre de la plaza pública” (2020, p. 343).

A partir de estos acercamientos, me pregunto: ¿cómo mirar/oír/decir poéticamente la revuelta social? ¿es posible que la palabra intervenga –y de qué modo, de ser así– (en) la lógica de un estado de excepción? ¿puede la poesía hacer política; aliarse con el lenguaje de la movilización para ejercer derecho ciudadano y, en consecuencia, reconfigurar lo común? A modo de aproximación a estas interrogantes, una de las cuestiones que más llama la atención es que en este libro el estado de sitio coincide con el Estado de Emergencia Constitucional que hemos vivido en Chile a causa, primero, del estallido social de octubre 2019 y, segundo, de la pandemia producida por el virus SARS-CoV-2, que empezó a propagarse en el país a comienzos de marzo 2020. De manera que en *Estado de sitio* el movimiento ciudadano se escribe poéticamente bajo el clamor de la revuelta como un reclamo –*rebelión*– por la dignidad, siendo los afectos, individuales y colectivos, los que impulsan y sirven de trinchera a la insurrección. Podría decirse, en este sentido, que el estallido es el disparador político que activa la revuelta poética. Es la coyuntura la que acicatea la acción concertada y movilizadora de la palabra, siguiendo el pulso de las inscripciones gráficas de la protesta: “Era pena, era rabia, era somos”; “Pueblo consciente / pueblo valiente”; “El ARTE será militante o NO SERA”; “HACER ARTE EN CHILE ES RESISTENCIA”.

Santiago rabia: marcha, mudez

Considerando el lapso temporal de casi tres décadas que separa *Santiago waria* de *Ciudad cero*, detengámonos en algunos pasajes de *Santiago rabia* –un poema de transición– que insinúan el estallido social de 2019 y los “restos” que quedan (de la hablante y la ciudad) en 2020. Primero, resulta elocuente que este poema se abra con la asociación acústico-semántica del fonema *m* y las palabras *marcha* y *mudez*, pues una marcha supone una convocatoria de carácter masivo y estrepitoso de personas. El aparente contrasentido induce a preguntarse qué relación, más allá del fonema, puede haber entre marcha y mudez. Al observar el inicio del poema –“cerrada por luto”–, la marcha en *Santiago rabia* parece remitir a una procesión personal, solitaria y silenciosa; a un estado de duelo o de condolencia generado en la experiencia crítica “con y contra las fuentes mismas del dolor social que nos aqueja, que nos agobia, que acaso también nos prepare para alterar nuestra percepción de lo posible y lo factible” (Rivera Garza, 2019, p. 15). De donde se sugiere, intuyo, la ambivalencia de los lexemas (marcha y mudez) para connotar el luto que la poeta debe sobrellevar a raíz de la violencia reinante en la ciudad, que la ha golpeado en su sensorialidad al cercar, sitiándola, no solo las calles sino también el habla, es decir, a esa *m* de mudez que la ha dejado sin voz. La ciudad y la voz (la boca) están cerradas, encerradas, silenciadas; pero, a medida que avanza el poema, los versos de *Santiago rabia* van desentrañando las aristas de esa cerrazón producida por el duelo inicial –por eso que queda después de una guerra– no solo de la hablante, sino de la ciudad entera que ha sido agraviada por los dispositivos de la violencia policial: “tanta cerrazón me digo tanto smog tanto solvente / tanta lacrimógena / no hay dónde poner pie” (Hernández, 2020a, p. 91).

La hablante de *Santiago rabia* ya no puede caminar libremente por las calles; no puede ejercer su derecho a reunión y manifestación pública –el Estado de Excepción Constitucional permite la restricción de dos libertades individuales: la primera es la libertad de locomoción o de circulación y la segunda el derecho de reunión–. Ante tal situación, su libertad de movimiento, de acción, de palabra, se restringe a la observación de un campo de batalla: “cascajos cascotes escupos golletes ladrillos quebrazón y cuánto / despacio por el empedrado / nubes de piedra en granizada / nubadas de pedriscos / perdigones / secos para la piedra” (Hernández, 2020a, p. 91). Lo señalado en estos versos se refuerza con las declaraciones de Elvira Hernández en el número 84 de la *Revista Cuadernos*, donde se refiere a: “[v]eredas repletas, calzadas atestadas, esquinas demolidas y pedrazos, mucho apedreo como si el lapidar instalara el tono. Barricadas, perdigones, láser y balines, cañones de agua. Estruendos, heridos, gritos, incendios, saqueos. Una marea incontenible, iluminada y borrosa como suelen ser las mareas humanas que estrellan sus sufridas rabias” (2020b, p. 9). En medio de esa marea incontenible, la *hablante/poeta* (Mignolo, 1982) lamenta que los alcances de la palabra, también cerrada, sitiada, no tengan el mismo impacto de las balas con que el “estado opresor” (LasTesis, 2021) ataca al *enemigo poderoso e implacable*³ del pueblo, o de

las piedras con que este responde, iracundo, en su defensa: “ay si las palabras tuvieran esa puntería” (2020a, p. 91), exclama, refrendando la voz colectiva de los muros: “Suyos los fusiles y las balas / Nuestra la victoria con cacerola y llama”.

La locución se desarrolla y emplaza en/desde la calle –“La calle es nuestra”; “Que la K-LLE nunca calle”; “La calle no se abandona hasta que valga la pena vivir”–, un escenario abierto donde se disputa la igualdad democrática que en cada rincón de la ciudad, y el texto que la re-escribe, exhibe las marcas del estado de sitio, derivado de la falta de voluntad política del Estado para escuchar a la ciudadanía y responder a sus demandas. Todo lo cual la hace sentir perdida y revivir el horror de la dictadura: “nunca me pasó sentirme tan perdida / parece que fue ayer el terror de doblar la esquina / tener la aparición de Londres 38 y otros mataderos secretos” (2020a, p. 92). El abatimiento por esa cerrazón de las calles evoca también la indiferencia e impunidad de las fuerzas de orden público, como *si el lapidar instalara el tono*: “tanta cerrazón me digo / esta entrada no se abre ni con napoleón / despacio por las piedras new jersey vallas papales / ya no soy por dónde voy / váyase por dentro oigo como si me leyeran el pensamiento / las calles están hechas tiras” (2020a, p. 91).

Dado que la batahola producida en las calles impide ver con nitidez, la poeta activa otro órgano sensorial: “pongo oído”, dice, para escuchar el ruido del murmullo, el rumor o el silencio de las calles *hechas tiras*, esto es, la escucha micropolítica del dolor social compartido, porque en la calle cerrada –“en boca cerrada no entran balas”– no se oye la algarabía de la marcha, sino la mudez de la ciudad sitiada. No obstante, en ese silencio sepulcral Hernández hace oír como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. Su palabra, siguiendo a Rancière, es actividad política que desplaza los cuerpos de los lugares que les eran asignados por las instituciones: “hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar” (1996, p. 45).

Desde el tiempo heterogéneo que sugiere la puesta en escena –o en calle– de la “multitemporalidad” (Chatterjee, 2007), *Santiago rabia* vincula el pasado remoto con la actualidad más reciente. De este modo se conecta al toqui picunche Michimalonco con las *máquinas* de la tecnología digital (“pantallas”, “prótesis”, “brazos mecánicos”, “buzón de voz”): los hechos de la Conquista y Colonización de Chile con la ciudad “herida de oxicortes”, donde el ciudadano es *usuario, rehén de las calles, maquinaria pesada*: “malicio una ciudad sin edenes de ninguna laya / repleta de andenes / sin eros tan solo din eros / ni héroes / lujuria de ganancias [...] envasadora de usuarios etiquetados en inglés / rehenes de las calles [...] / gente maquinaria pesada” (Hernández, 2020a, pp. 93-94). El dinero, que es *malicia* en este poema, revela la identidad de una ciudad *envasadora de usuarios etiquetados en inglés*, la lujuria de ganancias que produce el “din ero” –el hiato entre *din* y *eros* puede leerse como la erotización que genera el consumo o la dependencia del mercado–. Situación que, emblemáticamente, ilustra la imagen de la Casa de Vidrio de los 2000 desde la cual Hernández asocia la transparencia de dicha morada con el

espectáculo, aún más perverso e hiperreal, de la especulación financiera: “la casa de vidrio que todo lo pone a la vista / a la venta / desviste hasta lo que chistamos” (2020a, p. 92). No es que se oculte el robo, el ultraje, el saqueo (“logreros de la pareja inmortal lucas y lucrecias”), sino que estas prácticas están tan a la vista y son promovidas desde las instituciones, que ya no las vemos o las asumimos como lo común, lo dado, como si no hubiera otra forma de organizar el buen vivir entre ciudadanos o, de acuerdo con Fisher, como si el capitalismo fuese el único sistema económico viable al que resulta imposible oponer otra alternativa. Es probable, conjetura Escobar, que no haya antídoto ni remedio infalible contra el poderoso virus de la pandemia capitalista, pero aun así queda el recurso de “reformular experiencias emancipatorias, nutrirse del indispensable aporte del pensamiento y las prácticas feministas [...], reinventar modelos de subjetividad, concebir otras formas de estatalidad y ensayar nuevas prácticas de empoderamiento y convivencia social” (2021, p. 17).

En esta corriente –o, más bien, a contracorriente– se inscribe la escritura poética de Elvira Hernández, que en *Estado de sitio* viene a corroborar de qué manera la transparencia del mercado –una forma de la banalidad del mal– permite reproducir sus dinámicas en los espacios y acciones más cotidianos, conforme el *disciplinamiento del consumo*: “todos los caminos nos están llevando al mall / y si no estás en el mal haz como si estuvieras en el mall” (2020a, p. 92). Cuando alude al crecimiento de “las palmeras venidas de Miami”, los edificios inteligentes que han logrado instalar la sociabilidad del *mall*, confirma el consumo de lo visible como la identidad del *sujeto de rendimiento* contemporáneo, y su “vocación de elevarse al cielo / coludirse con la eternidad” (2020a, p. 29). Pero frente al milagro de los centros comerciales está la otra realidad, esa que apuesta por la contra-subjetividad de la convivencia popular: “y atestada gente atontada en los paraderos / en los extractores de aire en las parabólicas / Parece un mundo de cartón-piedra una película muda / cartón para la noche piedra para el filo del día” (2020a, p. 95). La asociación entre cartón y piedra, además de sugerir una forma de sobrevivencia y resistencia (“cartón para la noche piedra para el filo del día”), resulta sintomática de los hechos que motivan la revuelta en su crítica de la “ontología de negocios” promovida por el *realismo capitalista*: la normalización de la idea de que todo en la sociedad debe administrarse como una empresa: “el cuidado de la salud, la regulación del trabajo, el acceso a la vivienda, la cultura, la educación inclusive” (Fisher, 2016, p. 27).

Ante ello, las palabras de Elvira Hernández “corren la cortina” (2020a, p. 95) de la mordaza y resisten el impacto de las balas con silenciador para encontrar una audiencia indignada que debe oponerse a ese estado de cosas, recuperando el habla y la acción colectiva a través del ruido o del paisaje sonoro de la protesta. Las palabras descubren, sin embargo, no el anverso de una ciudad/ciudadanía plenamente orgánica y organizada respecto de un proyecto de país –“El pueblo unido marcha sin partido”–, sino una serie de visiones, perspectivas encontradas o contradictorias inclusive, entre el deseo del mercado y su crítica radical: “el mercado no es vocería de hortalizas / el mercado de hoy es cosa rara / eléctrico / parpadeante / cartucho de dinamita” (Hernández, 2020a, p. 93).

La *rareza* del mercado expresa una relación mental y afectiva con esa transparencia/banalidad de los bienes de consumo, que también consumen al consumidor y a la propia hablante/poeta, en una relación de amor/odio, de autonomía y dependencia, que se perfila no como una mera praxis social, sino como un verdadero *ethos* ciudadano: se critica el mercado neoliberal, pero él es parte de lo común o implica indefectiblemente a los que hacen parte en ese ordenamiento de los cuerpos (Rancière, 1996) que separa a la política de la policía. Un ordenamiento que en *Santiago rabia* se manifiesta en la relación sexualizada/erotizada por esa lujuria de ganancias que hace a la hablante y poeta vivir la ciudad como una experiencia corrosiva, de agresión, degradación y duelo: “embanderada de negro / calcinada y en hipotermia / urgencia en cada esquina / herida de oxicortes” (2020a, p. 94).

La ciudad produce el deseo y lo aniquila, promociona el goce y también la frustración, el fracaso, la desidia, toda vez que el neoliberalismo del *oasis* chileno ha logrado implantar la administración del “goce consumista” (Gabezas, 2020), en la senda trazada por el “disciplinamiento del consumo” (Moulian, 2002) de la transición. En el extremo de uno y otro, *el consumo te consume*: en la ciudad neoliberal somos parte de la dinámica mercantil o nos autoanulamos como sujetos de derecho, porque para tener acceso a la educación, la vivienda, la salud, hay que tener dinero. En ella, preferimos vivir bajo el disciplinamiento (deseante) del consumo o regirnos por el esquema positivo del “poder hacer” (Han, 2012) que nos promete, a costa de esfuerzo o mérito individual, satisfacer nuestros deseos de adquirir bienes privados, aunque la promesa, si bien para todos, no se cumpla en igualdad de condiciones o en justas y equitativas proporciones entre todos los que hacen parte de lo común, la comunidad.

En *Santiago rabia*, Elvira Hernández asume la voz del “sujeto de rendimiento” que vulnera, sin darse cuenta, sus propios derechos y los del otro: la violencia ejercida por el que es víctima del sistema, por el ciudadano *de a pie* al que por siglos le han dado con la puerta en las narices: “no digas nada de nada sin chistar chit / te abofeteo te pateo te escupo te estupro / te humillo mi amor / mi amor no es vinculante” (2020a, p. 95). El “poder hacer” del mercado deja ver, otra vez, su transparencia, el *modus operandi* de su retórica individualista, consumista, privatizante. Pero la relación de amor y deseo del sujeto consumidor con el objeto consumido no pasa por dominar o subyugar al otro, sino por ignorarlo, invisibilizarlo, silenciarlo, puesto que el amor de mercado, bien lo dice la poeta, no es vinculante. El capitalismo enseña a no establecer vínculos de asociatividad, sino a rascarnos con nuestras propias uñas, a defender con la vida la propiedad privada antes que el pacto de alianza por el bien común compartido. Como advierte Contardo, su doctrina es la de “escalar, competir, hacer cumbre”, en la medida en que el capitalismo dibuja la vida como una cima que se debe alcanzar, suprimiendo la idea de “un sitio común entre pares” (2020, p. 42).

Y así como Hernández cita la Casa de Vidrio para reponer en el escenario actual la banalidad del mercado (el consumo de lo visible), también cita a Shakespeare desde

uno de sus personajes más emblemáticos: Hamlet, convirtiéndolo en *hambret*, otra variación morfosintáctica que resignifica la herencia colonial de nuestra ciudad y continente neoliberales: “En qué tiempos estamos? / en el año de Shakespeare / ¿Siempre se está representando lo mismo? / innumerables versiones de hambret / versos apo-r-éticos explicaciones [...] / no más gente Ricardo tercero / otros apus otros ritmos para que esta tierra / vuelva a su lugar y el arte sea en eso / litigante” (2020a, pp. 94-95). En momentos en que la violencia se ha mostrado como un método eficaz para producir transformaciones, el deber ético de la poeta y su escritura litigante consiste en exhortar a un cambio de estructura y paradigma social desde la lucha popular, aun por la vía insurreccional, ya que, a fin de cuentas, parece no haber más que el orden de la dominación o el desorden de la revuelta (Rancière, 1996, p. 26). Así las cosas, el llamado ético-poético de Hernández es a destruir los íconos de la ciudad (“demuelan el tirso de molina / y su arquitectura espeluznante”) para levantar otros espacios arquitectónicos de mayor envergadura social; espacios de resistencia que, desde un profundo sentido *comunalitario* (Rivera Garza, 2019), reclaman un acto de memoria y justicia en el que no basta representar el tiempo, la época. La potencia del arte y la literatura –la política de la literatura: su disputa por lo común y la enunciación de lo visible, lo audible, lo comunicable– está en recuperar “otros apus”. Y para ello, las palabras no solo tienen que correr la cortina de la mordaza; tienen que ser litigantes/litigiosas contra el poder, derribar las estatuas, monumentos de la patria, como lo hiciera *La bandera de Chile* desde el desmontaje y el socavamiento de los símbolos patrios nacionales, parapetos de la dictadura.

Pensada como política o litigio, la palabra de Elvira Hernández es un terreno de pugnas por la dicción democrática; por los modos en que la democracia se materializa como disputas en torno a pactos discursivos o a formas de expresión que, de acuerdo con Giorgi, son siempre formas de modelar y definir el mundo en común. En tanto política de la literatura, esta palabra se vuelve litigio por la enunciación, que es una guerra en y por la lengua (Giorgi, 2020, p. 27); de allí que en *Santiago rabia* la palabra imante la violencia material de las balas –de la violencia de origen versus la violencia de resistencia: cartón y piedra(s)–, en respuesta a la tecnocracia y la represión del Estado. Así, los versos vuelven a apuntar sus dardos contra la hegemonía política: “por los tachos de basura danzarán los senamitas como gatos / y querrán cantarlas clara / *la vida aquí no es urbana y no es simple*” (2020a, p. 94). Ahora, interpelando directa y expresamente al Servicio de Protección Especializada a la Niñez y la Adolescencia, y al proyecto de ley Sistema de Garantías y Protección Integral de los Derechos de la Niñez y Adolescencia, que se tramita actualmente en el Congreso Nacional. Pero Hernández no solo indica, por medio de una nota al pie, que el vocativo *senamitas* alude a los “niños, niñas y adolescentes en régimen de internación en el SENAME (Servicio Nacional de Menores)” (2020a, p. 31), sino que también ejecuta una sutil intervención en el verso “*la vida aquí no es urbana y no es simple*”, cotejando, con otra nota al pie, la autoría de Oliverio Girondo. Si el verso del argentino expresa, afirmativo, que “La vida aquí es urbana y es

simple”; el de la poeta chilena lo reproduce pero transformando lo positivo en negativo, con lo cual la vida, desde el deíctico “aquí” (la ciudad: *Santiago rabia*), no es simple y no es urbana. En esa falta de simpleza y urbanidad, que podría pensarse como falta de organización estructural entre la distribución de la riqueza y la planificación urbana, cobra sentido la danza macabra de la *vida nuda* que representan estos senamitas o niños sin casa que se refugian, en busca de abrigo y comida, en los tachos de la basura⁴. Como la realidad misma a la que alude, la imagen poética de Elvira Hernández es reveladora de una situación brutal: en 2015 la institución (SENAME) informó que “había seis mil quinientos niños y niñas en alto riesgo en el sistema residencial y describía el más horrendo cuadro respecto a la infancia bajo la tutela del Estado” (Contardo, 2020, p. 100). Demás está decir que la semántica del fonema *m* se expande aquí hacia la extrema marginalidad, hacia la *eme* de “mugre margen maquina”, que resume “tanta situación de calle y estrecho espacio público” (2020a, p. 96). La plaza de Girondo, donde “Los árboles filtran un ruido de ciudad”, es el eriazó de Hernández: una ciudad/vertedero agobiada por la pragmática del capitalismo rapaz y depredador del siglo XXI.

Hacia el final de *Santiago rabia*, la locución se desplaza del singular al plural. Pareciera ser que la cerrazón del inicio –la primera aproximación a la ciudad sitiada– entrara en una fase de apertura hacia el sentir (en) común a partir del cual se interpela a la comunidad, que también resiste desde la calle: “salgamos de este hoyo hagamos portillos respiraderos” (2020a, p. 30). El llamado a *salir de este hoyo* se articula como una arenga contra el estado de sitio y una proclama a favor de la dignidad en tanto imperativo de acción: “Hasta que la dignidad se haga costumbre”. Pero el deseo se ve interrumpido por una suerte de alucinación que impide concretar o ejecutar el acto de salir del hoyo: “yo caí en hoyo sin fin por mirar la luna roja / yo caí en relave mientras navegaba el universo de pantalla [...] // se cansan mis dos pies que son cuatro por cuatro [...] / mala cueva de extramuros venirse para el centro / no sé si podremos salir romper pasar la raya / ahí nos van a gasear machetear moler” (2020a, p. 96). El hoyo sin fin se transforma en la *hoyada* “donde ardió de todo” (2020a, p. 108), una gran olla común en la que hierve la rabia a ritmo de capuchas y carnaval – “Si Pikachu se levantó y siguió bailando / ¿cómo no vamos a seguir marchando?” –; una olla que tanto resiste como revierte los relaves de la violencia (“gasear machetear moler”) y la tecnología digital (“el universo de pantalla”), alentando a la mujer que escribe a superar la “mala cueva” de caminar por el centro de la ciudad con unos pies “cuatro por cuatro”, pero ya agotados del sinuoso itinerario.

En síntesis, si bien la hablante/poeta de *Santiago rabia* parte de un estado de duelo por esa primera aproximación a una ciudad sitiada, termina con un “sueño inducido” en el que se proyectan imágenes irracionales de un cuerpo “tapado”, alucinado, por ese hoyo humeante e interminable en el que se pierde sin poder encontrar *la calle dopamina*: “es mucho el recorrido y no puedo mirar para atrás [...] / esto es como un sueño / un sueño inducido / o cuerpo tapado soy / entre tanto puro punto suspensivo” (2020a, pp. 96-97). Ella no puede mirar atrás, pero tampoco hacia adelante, por cuanto su capacidad de visión y movimiento se han reducido, y lo único estable es el “puro punto suspensivo” de

la vacilación con que se cierra el poema –gráficamente el último verso es una extensa línea, de margen a margen, de puntos suspensivos–. Mas, entre el duelo y la alucinación de la ciudad sitiada en que la poeta imagina un *alunizaje* (lexema que remite al despegue en la “luna roja” como al acto delictual con que esta palabra designa un modo peculiar de asalto), han pasado varias cosas: se ha revisitado tanto la condición neocolonial como de mercado de la sociedad neoliberal (la *poli*) del Chile actual; y, además, se han escudriñado las circunstancias de la violencia política desde los enunciados o significantes de la rabia (mudez, marcha), que llevarán al despertar de Chile en el estallido social de octubre.

Ciudad cero: ciudad hospitalaria, bien común

Si los puntos suspensivos con que se cierra *Santiago rabia* sugieren una interrupción o vacilación en la continuidad del discurso, un agujero en la escritura/pensamiento/experiencia de la ciudad, pero, sobre todo, un final abierto, *Ciudad cero* invita a leerse como una extensión de esa pausa vacilante o como una vía para retomar el trayecto, pero ya no por las calles militarizadas, sino por la zona cero de un post-estallido social. Si *Santiago rabia* tiene un tono claustrofóbico, escéptico, frío; *Ciudad cero* insinúa cierto optimismo en la coyuntura social, articulándose como la crónica del presente, donde se poetiza la catástrofe desde la rabia como valor que mueve a la esperanza: “cargar esperanza es osadía” (2020a, p. 111).

Es sabido que en un contexto de guerras o desastres naturales, la zona cero es el lugar de mayor impacto o máxima devastación. Asimismo, la “Ciudad cero” de Elvira Hernández es el epicentro del estallido y posterior revuelta social en Chile. Solo que en este poema la zona cero ha devenido la ciudad entera, la nación en su totalidad, pues todo el país ha sido afectado con igual magnitud por la declarada guerra contra un enemigo poderoso e implacable, que a ojos del Presidente de la República encarnaban los jóvenes estudiantes secundarios, que detonaron las primeras protestas por el alza en la tarifa del metro, llamando a evadir: “Evade!”; “¡Evadir, no pagar, otra forma de luchar!”. Exhortación que, en su calidad de *señalética* de las movilizaciones, dio lugar a una de las primeras y más perentorias consignas de la rebelión de octubre: “No son 30 pesos, son treinta años”.

La zona cero de Elvira Hernández extiende su onda de choque a situaciones sociales que implican ya no solo al Estado de Emergencia, producto de los diversos “atentados” contra la propiedad pública y privada, sino también al Estado de Catástrofe por calamidad pública que significó la propagación del Covid-19 en el país. En este marco, *Ciudad cero* cuestiona las políticas de ayuda o reparación implementadas por el gobierno en plena crisis sanitaria, como el plan Alimentos para Chile con la que el Ministerio de Desarrollo Social buscó aplacar el reclamo de la ciudadanía, entregando una caja de alimentos a las familias y hogares más pobres del país. Pero, aparte de que, a poco de iniciada la medida, se denunció que varios productos de la canasta básica estaban vencidos, un

sector importante de la población se preguntaba qué pasa con la cultura: ¿no es ella un bien común de primera necesidad? ¿acaso un libro no es un pan que debiera estar en todas las mesas? (Muñoz, 2021). En la canasta no había libros u otros objetos de similar factura considerados en el plan de acción del gobierno. A lo que rápidamente respondió el sector del libro y la lectura autogestionado, como el colectivo de autoras chilenas Auch! que hizo varias entregas de libros a comunas periféricas de Santiago, incorporando este alimento a las ollas comunes autogestionadas por pobladores y dirigentes vecinales.

Y es en medio de este debate público que emergen los punzantes versos de Elvira Hernández: “cajas sin repartir / palabras varias desechadas / algunas vencidas / otras en descomposición [...] / apenas se las lee / apenas se las entiende / apenas se las piensa / un cajón mortuario de palabras de primera necesidad” (2020a, p. 104). Las palabras son alimentos que corren la cortina de las balas, pero, como aquellas, estos están vencidos o en descomposición o, peor aún, conforman un cajón mortuario, en circunstancias en que para el gobierno de turno la cultura no se considera una necesidad de primer orden, y tampoco se plantea su accesibilidad universal dentro de los lineamientos que moviliza la política pública. Motivo por el que las palabras/alimentos de esta caja de víveres constituyen una “urna funeraria”, otra imagen escabrosa que, por cierto, recuerdan los versos de Elvira Hernández en el poema homónimo de su *Pena corporal* en el que la urna electoral era la ilustración mortuoria, cadavérica, del Chile de la transición: “trabaje 14 horas diarias sin parar / busque enfrentamiento o / váyase con calma / trate de morir a la manera naturista [...] / no haga fraude // marque su cruz / su preferencia / y deposítela libremente / en una urna funeraria” (2018, p. 56).

El simbolismo de esa urna funeraria se proyecta también sobre el estado de situación que actualiza la mirada/escucha sobre la ciudad de postdictadura en Chile, en la que sigue siendo común hallar “fosa[s] / ejecutados / a medio enterrar / despojos / sombras / derechos humanos / tapados de discursos / cachivaches / (tomamos nota)” (2020a, p. 105). Mordaces resultan estos versos en los que no solo se denuncia la violencia de estado (“ejecutados a medio enterrar”), sino la urdimbre comunicacional de los medios masivos, coludidos con la clase política, para desinformar a la población. Una estrategia que ha llegado a instrumentalizar los derechos humanos (“cachivaches”) para robustecer el poder de la fuerza policial, y aminorar el impacto de la violencia contra el enemigo interno del Estado (mujeres, niños, ancianos, pueblos indígenas). Ante ello, la palabra litigante de Elvira Hernández no solo “toma nota”, sino que busca transformar el discurso de los derechos humanos en “banderolas propias”, “agitación de deseos”, “demoledora propagación” (2020a, p. 106), siguiendo, consecuente y obstinada, el lema de que “Hay que darle como caja / a lo que viene por delante” (2016, p. 277).

Bajos estas coordenadas y de cara a la crisis sanitaria, *Ciudad cero* exhibirá la cara menos amable del aparato de estado al revelar que, de acuerdo con la clase social, el virus discrimina entre peón y patrón. Por lo que, si la gente está “a la fuerza desconfiada”, es por la inequidad de la macroestructura de poder, que salva solo a los que hacen cumbre

en la escalada del capital: “en los confines gente a la fuerza / desconfiada / suelta [...] / demoleadora propagación [...] descamisados con camisa fuerte / peones empujados a sus escaques” (2020a, pp. 106-107). Hernández alude a la dificultad de los “descamisados” o “peones” de poder acoger las medidas de prevención y autocuidado, cuando el virus afecta principalmente a estas comunidades más expuestas. Como en la casilla de ajedrez, los “escaques” humanos verbalizan la rabia e indignación del sujeto popular, en tanto ponen de relieve la situación de hacinamiento que padecen los trabajadores y las familias más vulnerables, a quienes se manda confinar *ipso facto* “de metro cuadrado a metro cuadrado” (2020a, p. 17).

La forma en la que se organiza este poema largo, igual que *Santiago rabia*, evidencia la operatoria de desmontaje de la política pública. Después de la referencia a las cajas de alimentos y la situación de confinamiento producto de las cuarentenas, se encuentran unos versos intercalados que, desde su locución latina, apuntan a definir lo que no es el Estado de bienestar chileno: “(res pública)/ (ciudad hospitalaria) (minga) (comunidad)” (2020a, p. 104). Y, por el contrario, lo que sí es la organización social de las asambleas y cabildos comunitarios: “scita pópuli = plebiscitos = la plebe sabe / (bien común) (calendario constitucional)” (2020a, p. 104). Por medio de esta contraposición, Hernández no solo contextualiza el escenario constituyente del Chile actual, sino que explicita su postura a favor de esta agenda país en tanto garante del bien común y, sobremanera, su confianza en el conocimiento y la sabiduría popular del pueblo (“la plebe sabe”). El pueblo o el *neopueblo* de vidas “raudas y contradictorias que en un momento se daban la mano: barras futboleras, feministas, mapuche y veganos. También toda esa gente que seguía marchando desde el siglo XX. Múltiples palabras completaban el cuadro, provenían de otros grupos que chorreaban los muros apelando a la vida y a la muerte. Era el neopueblo que se mostraba en su cuna, la calle” (2020b, p. 9).

La escritura de *Ciudad cero* va delineando así un estado de situación que ofrece las razones y los argumentos de juicio para defender la necesidad de un cambio de estructura y paradigma social, que debe partir con este primer paso que es abolir la constitución de 1980. Para avanzar luego en materias de orden público prioritarias para las mujeres (fin al sexismo, el patriarcado y la violencia de género), los niños (organismos de protección alternos al “nuevo” SENAME), los ancianos (“No + AFP”), el medio ambiente (aguas libres), los pueblos originarios (estado plurinacional y multicultural), paralelamente a las demandas históricas por educación, salud y vivienda. Todo lo cual sintetiza, rotundo y contundente, el siguiente apotegma de Elvira Hernández en el volumen colectivo *Arde*: “Lo escrito, / escrito está: APRUEBO” (2020c, p. 22); así como su poema-reescritura, en clave feminista, del primer artículo de la Constitución chilena, “Ya que nacemos de mujer”, incluido en otro texto de autoría plural, (*re*)constitución poética:

Capítulo I, artículo 1º, primera línea: Ya que nacemos de/ mujer y con ese puro acto de nacer nos incorporamos a la/ vida y a la sociedad –hombres y mujeres– bajo la dignidad/ de personas, es decir, como sujetos legales en igualdad de/

derechos, sería deseable que nuestra igualdad en la diversidad se materializara y se mantuviera sin variaciones/ hasta el final de la vida. Que la sociedad hiciera esfuerzos/ por sostener esa igualdad y garantizarla (2020d, p. 115).

En *Ciudad cero*, las imágenes poéticas de “lotes esparcidos”, “rumas asonantadas sin voz”, “barrios asimétricos”, “la hoyada donde ardió de todo” (2020a, p. 108), se encaminan en esta dirección: a combatir la situación de pobreza y precariedad, de indolencia e impunidad, que el capitalismo neoliberal ha promovido desde el modelo del consumo y la deuda eterna. Es por esto que la *hoyada* corresponde a la gran olla común del hambre, “lava de un submundo no visto ni por asomo” (2020a, p. 108), que desconoce o recusa la oficialidad. Esa olla/hoyada, que da comer a los *descamisados*, es lava hirviente y también “rayo luz aurora” (2020a, p. 108), porque para la poeta y ciudadana que escribe estos versos del fuego nace la esperanza, de la ceguera y la cerrazón la visión de un mejor futuro, acorde con lo expresado por la *vox populi*: “No tenemos miedo, / tenemos vida y fuego”.

Otro aspecto importante de destacar es que *Ciudad cero* también evoca la violenta represión, perpetrada por la fuerza policial y militar, en el contexto del estallido social: “¿acaso debía imperar la ceguera / para que se perdieran tanto ojos?” (Hernández, 2020a, p. 108). La mención a esos ojos que se perdieron a causa de balines disparados *ex profeso* al rostro de las víctimas (las “balas locas mudas” de *Santiago rabia*), trae a la memoria la ominosa vulneración de derechos que vivieron –y a la que sobrevivieron– Gustavo Gatica y Fabiola Campillay tras perder la visión por el ataque de Carabineros, sin recibir hasta el día de hoy justicia y reparación por parte del Estado, como sucedió con tantos otros ciudadanos que afrontaron similares circunstancias. A ello se refiere Lina Meruane en su ensayo “Matar el ojo”, cuando define la violencia ocular como un mecanismo de la represión estatal: “una nueva táctica represiva estaba en curso: no se estaba haciendo del ojo un blanco ocasional, se estaba ejecutando un ojicidio en serie” (2021, p. 34); un *ojicidio* que, “en estos tiempos que celebran la omnipotencia de la vista, que certifican la realidad en el orden de lo visual [...], cegar un ojo o dos es mucho más que matarlo, es acrecentar la inequidad física, es imposibilitar la participación en sociedad, es asesinar en vida la posibilidad de una vida mejor” (2021, p. 40). Lo que parece suscribir la poesía de Elvira Hernández y, por supuesto, el arte callejero e informal de los rayados públicos: “OJOS QUE NO VEN / CORAZÓN RESISTENTE”; “Ciegos, pero con los ojos abiertos”.

Para concluir

Si en *Santiago rabia*, la procesión singular de la poeta en la marcha del duelo era equiparable con la eme de mudez, en *Ciudad cero* la marcha plural y multitudinaria de la dignidad –“el pueblo está en la calle pidiendo dignidad”–, es símbolo de alianza, territorio y comunidad originarias (*minga*; *ülutun*). Ella es metaforizada con imágenes orgánicas de un cuerpo vivo en circulación: “movimiento”, “oleaje”, “río humano” (2020a,

p. 109). La marcha del pueblo –o neopueblo– da lugar así a una posibilidad de futuro en la que interviene el arte de la poesía: “Terpsícore si llega / tendrá que venir con otra música / otra letra” (2020a, p. 111)”. La referencia a la musa griega de la danza y el canto coral, Terpsícore, delimita el sentido poético y comunitario de esa esperanza, también otorgada por la experiencia de las ollas comunes que, según la consigna ciudadana, es *lucha y organización*: “de esquina a esquina / no es barricada la que humea / son las ollas comunes” (2020a, p. 109). Y así como humean las ollas comunes en las poblaciones periféricas o *extramuros* de la ciudad (waria, rabia, zona cero), la narrativa gastronómica que se sintetiza en la frase “parar la olla” es narrativa política (Guerrero & Pérez, 2020, p. 113) de un incendio generalizado que estalla con las chispas del fuego: “Asamblea Constituyente. La dignidad se / cocina a fuego lento”; “ESTO NO PARA HASTA / QUE CHILE CAMBIE O ARDA”.

Para cerrar estas notas, vuelvo a la pregunta de cómo mirar/oír/decir poéticamente la revuelta social, y si es posible que la palabra intervenga –y de qué modo, de ser así– (en) la lógica de un estado de excepción: hacer política, aliarse con el lenguaje de la protesta para ejercer derecho ciudadano y, en consecuencia, reconfigurar lo común. Una respuesta intuitiva y preliminar, después de la relectura de *Estado de sitio*, me hace pensar que la escritura en tanto política de la literatura ya no puede ser mudez, ni duelo ni mordaza, sino “humanidad que se rebalsa” para alimentar como un río humano, marea incontenible, el deseo y la esperanza de un nuevo Chile. Un deseo transmitido, viralizado, por una comunidad, ciudad hospitalaria, que en la calle se disputa la legitimidad de la palabra y la movilización. Y allí, en ese desborde popular, donde los sentimientos se rebalsan, compartidos y frenéticos, la poesía de Elvira Hernández tendrá que aliviar la *gazuza* de las “calles derruidas”, esparcir “sus notas / por todo el pentagrama” (2020a, p. 111).

Concordante con toda su producción poética, *Estado de sitio* propone y promueve una imaginación crítica de la revuelta (política y discursiva) por medio de un lenguaje “desapropiado” donde poesía y ciudadanía se dan la mano. Se trata de una escritura ciudadana que produce su enunciación a partir del ruido público: de lo que dicen las calles y los transeúntes, en esa materialidad anónima y efímera de los rayados, en esa comunidad discursiva de la lengua viva y en acto que cristaliza en inscripciones gráficas, múltiples y heterogéneas, por donde circulan las afecciones políticas del sujeto popular, la rabia y el amor común, compartidos: la rebelión de la dignidad.

Referencias bibliográficas

- Cabezas, O. (2020). “La revuelta contra los torniquetes de la subjetividad (neo)liberal”. *Reporte Sexto Piso*, recuperado de <https://reportesp.mx/2020/12/>
- Careaga, R. (2020). Palabras de primera necesidad. En Hernández, E. *Estado de sitio* (pp. 9-15). Santiago: UDP.
- Chatterjee, P. (2007). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Lima: IEP, SEPHIS, CLACSO.
- Contardo, O. (2020). *Antes de que fuera octubre*. Santiago: Planeta, 2020.
- Escobar, T. (2021). *Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Trad. de Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra.
- Giorgi, G. (2020). Arqueología del odio. Escrituras públicas y guerras de subjetividad. En Giorgi, G. & A. Kiffer (Eds.), *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas* (pp. 17-82). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Guerrero, B. & A. Pérez (2020). Estallido social y pandemia: de los cabildos a las ollas comunes. El caso del Norte Grande de Chile. *Espacio abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología*, 4, 106-117.
- Han, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Trad. de Arantazu Saratxaga Arregui. Buenos Aires: Herder.
- Hernández, E. (2021). *No soy tan moderna*. Santiago: Alquimia.
- Hernández, E. (2020a). *Estado de sitio*. Santiago: UDP.
- Hernández, E. (2020b). La revuelta del neopueblo. *Revista Cuadernos*, 84, 9.
- Hernández, E. (2020c). Lo escrito. En VV. AA. (Eds.), *Arde. Acción Revolucionaria De Escritorxs* (p. 22). Santiago: Proyecto Antiyó.
- Hernández, E. (2020d). Ya que nacemos de mujer. En Espinosa, F. & D. López (Eds.), *(re) constitución poética* (pp. 114-115). Santiago: Zanka.
- Hernández, E. (2018). *Pena corporal*. Santiago: Fundación Pablo Neruda.
- Hernández, E. (2016). *Los trabajos y los días*. Santiago: Lumen, 2016.
- LasTesis colectivo. *Quemar el miedo. Un manifiesto*. Santiago: Planeta, 2021.
- Meruane, L. (2021). *Zona ciega*. Santiago: Penguin Random House.
- Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, 118-119, 131-148.

- Molina, R. (2020). *Hablan los muros. Grafitis de la rebelión social de octubre de 2019*. Santiago: LOM.
- Moulian, T. (2002). *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM.
- Muñoz, R. (2021). El arte en la mesa ciudadana. *Palabra Pública*, 20, 48-50.
- Olea, R. (2020). Literatura y crisis: escribir la dignidad. *Aisthesis*, 68, 331-348.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rivera Garza, C. (2019). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Valparaíso: Libros del Cardo.

Notas

1 Al respecto, véanse sus contribuciones a los volúmenes colectivos: *Avisa cuando llegues* (2019), *Arde* (2020) y *(re)constitución poética* (2020), en los cuales la poeta expresa su apoyo tanto a la causa feminista como al Apruebo constituyente.

2 Todas las citas que reproducen grafitis y rayados públicos provienen de Molina 2020.

3 Declaración del Presidente de la República en punto de prensa emitido en cadena nacional el 25 de octubre de 2019.

4 Recordemos, a propósito de esta imagen, que en *Carta de viaje* la hablante decía venir “del País de los **Vertederos** Eternos” (2016, p. 106), así como en su poema “Seña de mano para Giorgio de Chirico” (1996), sostenía que “Hemos ingresado al dominio de la **Basura** [...] las puertas de la / Historia fueron cerradas por dentro y / abierto de par en par se encuentra este / **vertedero**” (2016, pp. 174-175); mientras que en *Trístico* se dirigía, a tono de rogativa, a la divinidad del mercado: “Dios del Progreso y la Producción en Serie / bendice a los centillizos que hacen nata / **BASURA** / **basura** humana [...] / La vida se pudre” (2016, p. 157). Y en *Pena corporal* ocupaba el plural de la tercena persona para definir la “Idiosingracia” nacional: “somos la descarnada raza del sur / la que baja a los **vertederos** por su comida [...] // Vertebrados que comen donde otros defecan” (2018, p. 36). Las negritas me pertenecen.