

LA FRAGILIDAD DEL CUERPO, DE CHILE Y DEL SOPORTE DE LA
ESCRITURA: *MEDITACIONES FÍSICAS PARA UN HOMBRE QUE SE
FUE* (1987) DE ELVIRA HERNÁNDEZ

*THE FRAGILITY OF THE BODY, CHILE AND THE SUPPORT OF
WRITING: MEDITACIONES FÍSICAS PARA UN HOMBRE QUE SE
FUE (1987) BY ELVIRA HERNÁNDEZ*

Yenny Ariz Castillo
Universidad Católica de la Santísima Concepción, Chile
yariz@ucsc.cl

RESUMEN

El breve poemario *Meditaciones físicas para un hombre que se fue* (1987), de la escritora chilena Elvira Hernández (Lebu, 1951), se editó originalmente en un formato destinado a correspondencia postal, la carta tarjeta. El presente artículo indaga en las implicancias de utilizar este medio de comunicación como soporte de la escritura poética: brevedad, fragmentariedad, economía, empleo en periodos de guerras o durante viajes, relación con el humanismo, constatación de una ausencia, intención dialógica, entre otros. Además, se plantea que cada uno de los cuatro textos del poemario se refiere a un efecto de la dictadura sobre el cuerpo del sujeto de la enunciación, del de su pareja ausente y de los cuerpos de los habitantes de Chile: maltrato, despojo, hambre y desaparición. Esta percepción de los cuerpos como frágiles y vulnerables se evoca a partir de la fragilidad del soporte de la escritura. Las imágenes de menoscabo se presentan en los textos a través de recursos retóricos fónicos, sintácticos y semánticos, examinados en profundidad. Asimismo, se reflexiona sobre los vínculos entre el poemario y obras previas: *Meditaciones metafísicas*, de René Descartes, y la tradición de las meditaciones en la antigüedad clásica.

PALABRAS CLAVE: Elvira Hernández, poesía chilena, *Meditaciones físicas para un hombre que se fue*.

ABSTRACT

The short collection of poems *Meditaciones físicas para un hombre que se fue* (1987), by the Chilean writer Elvira Hernández (Lebu, 1951), was originally published in a format intended for postal correspondence, the *carta tarjeta*. This article investigates the implications of using this means of communication as a medium for poetic writing: brevity, fragmentation, economy, employment in periods of war or during travel, a relationship with humanism, confirmation of an absence, dialogic intention, among others. Additionally, it proposes that each of the four texts of the book of poems refers to an effect of the dictatorship on the body of the enunciating subject, their absent partner as well as the bodies of the inhabitants of Chile. In other words: abuse, dispossession, hunger, and disappearance. This perception of bodies as fragile and vulnerable is evoked from the fragility of the support of writing. The images of impairment are presented in the texts through phonic, syntactic and semantic rhetorical resources, which are examined in depth. Likewise, it reflects on the links between the collection of poems and previous works: *Meditaciones metafísicas*, by René Descartes, and the tradition of meditations in classical antiquity.

KEY WORDS: *Elvira Hernández, Chilean poetry, Meditaciones físicas para un hombre que se fue.*

Recibido: 6 de septiembre 2022. Aceptado: 10 de abril 2023.

Al consignar las publicaciones de la poeta Elvira Hernández¹ (Lebu, 1951), se suele omitir *Meditaciones físicas para un hombre que se fue* (1987), conjunto de cuatro poemas dispuestos en tarjetas enumeradas, del que no existen trabajos críticos. El presente artículo propone una lectura de este poemario, que relaciona su formato original -la carta tarjeta- con el contenido de sus poemas.

Luego de contextualizar la obra de Hernández se desarrolla el análisis del mencionado poemario a partir de las implicancias históricas, culturales y estéticas que posee la carta-tarjeta, vale decir, sus vínculos con el humanismo, su utilización durante periodos de guerra o de viajes, su relación con la distancia geográfica y la ausencia de un ser querido, además de sus características fundamentales: brevedad,

¹ Seudónimo de María Teresa Adriasola. Ha publicado los poemarios *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986), *Meditaciones físicas para un hombre que se fue* (1987), *Carta de Viaje* (1989), *La bandera de Chile* (1991), *El orden de los días* (1991), *Santiago Waria* (1992), *Álbum de Valparaíso* (2002), *Cuaderno de deportes* (2010), *Un fantasma recorre el mundo* (2012), *Seudoaraucana y otras banderas* (2017), *Pájaros desde mi ventana* (2018). Se han editado dos antologías de su obra: *Actas urbe* (2013) y *Los trabajos y los días* (2016). Junto a Verónica Zondek trabajó en la muestra poética *Cartas al azar* (1989). En el año 2018 recibió el *Premio Iberoamericano de poesía Pablo Neruda*. Con su nombre civil ha publicado trabajos de investigación literaria como *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (2000) realizado en conjunto con Soledad Fariña.

fragmentariedad, carencia de privacidad del mensaje, referencia al presente del emisor, precio económico.

La poeta escoge este formato a fin de fijar el testimonio de una ausencia y del contexto histórico desde el que escribe, pues cada uno de los cuatro textos se enfoca en los efectos de la dictadura chilena sobre los cuerpos: maltrato (texto 1), despojo/censura (texto 2), hambre (texto 3) y desaparición (texto 4). Asimismo, se reflexiona sobre la intertextualidad de la obra con *Meditaciones metafísicas*, de René Descartes, a lo que se agrega la profundización en la interrelación entre las dimensiones fónica, sintáctica y semántica del poemario.

LA POESÍA DE ELVIRA HERNÁNDEZ

Durante la década de los ochenta, las obras de Elvira Hernández circularon en pequeños grupos, pues, si bien la poeta escribió desde temprana edad, su voluntad de publicación es más tardía. El Congreso de Literatura Femenina, realizado en Santiago de Chile en 1987, motiva la edición de *Arre Halley Arre* (1986), su primer poemario; Hernández señala: “Escribí para la ocasión y publiqué un cuadernillo que fue el Halley, corcheteado” (Montesinos s.p.). La precariedad del soporte de esta publicación es coherente tanto con las formas de edición en la época de dictadura, como con la incipiente voluntad de publicar².

Sobre los poemarios de Hernández se ha destacado la escritura acerca de la contingencia de Chile, la revisión de la historia como forma de comprender el presente, la fragmentariedad y experimentación de su discurso. De este modo, Karem Pinto y Ana María Baeza señalan:

Se trata de un proyecto coherente que interroga hasta la incomodidad nuestro pasado histórico, así como también la conflictividad de las identidades políticas, indígenas y genérico sexuales, creando un lenguaje singular a través de la experimentación que incorpora expresiones populares y topos contextualizados en la realidad nacional, pero que también son reconocibles más allá de nuestras fronteras, gracias a la pluralidad de sentidos que la poeta pone en juego (249-250).

Las estudiosas comentan la obra de Hernández a partir de las temáticas recurrentes que identifican –la indagación en la historia de su país, las identidades–, y de la búsqueda de un lenguaje poético plurisignificativo que represente estos contenidos,

² Soledad Bianchi comenta sobre este periodo: “Modestos impresos, volantes, hojas a mimeógrafo, pequeños folletos, se publican pronto [después de septiembre de 1973]... Más costosos, más difíciles de imprimir, los libros llegan con mayor lentitud...” (162).

para lo cual se recurre al acervo popular y a la contingencia, pero que de igual modo es comprensible en realidades distantes de la chilena.

Por su parte, Eugenia Brito enfatiza el trabajo con la simbología cultural desde una intención de cuestionamiento y de exploración de sentidos ocultos: “Elvira Hernández toca con irreverencia un conjunto de códigos culturales, a los que trastoca para liberar el sentido de una historia y de un proyecto cultural que, en sus claves más importantes, han reprimido etnias, grupos sociales, ritos, memoria, cultos” (Brito 309). En la misma línea, y a propósito de la antología *Actas Urbe*, Carlos Henrickson plantea:

¿De qué es traducción aquí la palabra poética? ¿Qué se ubica *detrás del lenguaje* de lo cual esta escritura es huella? ¿Qué hay detrás del silencio? La respuesta que me sugiere la lectura paciente de *Actas Urbe* es: la experiencia cotidiana bajo el peso de un trauma histórico, experiencia que debe hacerse visible, debe acceder a la puerta de la palabra (s.p., cursivas del original).

El estudioso coloca de relieve la interrelación entre los acontecimientos históricos y la historia personal, cotidiana, de modo que lo colectivo se vuelve individual; Henrickson acentúa el interés de la poeta por evidenciar los silencios históricos, articulando la palabra desde una perspectiva personal, pero representativa del Chile de la dictadura.

Otro de los aportes críticos sobre la obra de Hernández lo constituye su vinculación con la denominada “neo-vanguardia” chilena, debido al lenguaje utilizado y a la condición experimental de sus textos. La acumulación de diversos géneros superpuestos de manera fragmentaria es un aspecto que Raquel Olea observa en *Carta de viaje* (1989), lo que según esta estudiosa, la inscribe en la mencionada estética:

En estos rasgos, la escritura de Elvira Hernández hace evidente su inscripción en la producción chilena de neo-vanguardia de la década de los 80, que construye su discurso poético en el quiebre de la sintaxis y el verso. Por otra parte, la incorporación de elementos del lenguaje urbano, popular y juvenil, de préstamos del inglés de consumo internacional, construye en la técnica de superposiciones, una multiplicidad discursiva que apela a una lectura diversificadora de significados (Olea 3).

Los aspectos lingüísticos y sintácticos permitirían asociar a Hernández a esta corriente; no obstante, la poeta ha cuestionado su vinculación con la neo-vanguardia:

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

por las circunstancias, por el lenguaje que tú mencionas, y en ese aspecto mi trabajo con el lenguaje es muy libre, en el sentido de que yo creo que hoy día la palabra – que es lo que suelo utilizar, más que el lenguaje– es algo que todavía está bajo el signo de la censura, y hay un gran interés en que eso continúe así desde el punto de vista cultural, social, y con mayor razón en la poesía (Brodsky y Ruiz s.p., cursivas del original).

Se deduce que la poeta no vincula lo experimental de su trabajo a la predisposición de crear un texto con estos rasgos, sino que la experimentación lingüística constituye una consecuencia de su relación con el lenguaje, con resaltar las funciones de las palabras y sus significados. La poeta enfatiza la importancia de destrabar la censura sobre vocablos considerados propiedad privada de algunas instituciones, como sucede con “bandera”, o silenciados, como “Waria”, nombre que los indígenas daban al territorio conocido como Santiago de Chile³.

Asimismo, la inclinación a desmarcarse de lo institucionalizado -el lenguaje-, escogiendo lo menor -la palabra-, exhibe el empeño por indagar en la construcción de esta y percibirla como un fenómeno afecto a transformaciones a partir de los devenires sociales; la poesía de Hernández reconoce en el lenguaje una carga histórica que registra cambios debido al poder de turno, pero también manifiesta que no es patrimonio exclusivo. Al lenguaje se le puede cuestionar; desde su particular visión “trabajada por las circunstancias”, la poeta descubre este proceso. En suma, se entiende que Hernández interpreta que la noción de neo-vanguardista apunta a entender su poesía en tanto formas lingüísticas y *dispositio*, pero no a asimilar el propósito de su discurso poético.

MEDITACIONES FÍSICAS PARA UN HOMBRE QUE SE FUE

En su mayoría, la crítica sobre obras de Hernández se ha enfocado en *La bandera de Chile* (1991) y *Santiago Waria* (1992); en estos poemarios, la poeta experimenta con los significados de vocablos manidos y silenciados por la historia oficial, poetizando interpretaciones disidentes con respecto a los discursos institucionales. Existen escasos

³ Para Magda Sepúlveda, es posible identificar en las primeras obras de Hernández los rasgos de la neo-vanguardia, pero la poeta se aleja de esta tendencia: “La distancia de E. Hernández con la neovanguardia se produjo en dictadura, debido al interés de experimentar con nuevos soportes de la Escena de Avanzada y al impulso otro de la poeta, que era explorar el lenguaje verbal hasta el límite de intentar construir un nuevo alfabeto para los marginados de la urbe” (Sepúlveda 139).

aportes críticos dedicados en exclusiva a otras obras de la poeta; sobre *Meditaciones*⁴ la crítica solo menciona su nombre como uno de sus primeros poemarios.

Aunque fue editado en forma posterior a ¡Arre! Halley ¡Arre! (1986), la poeta señala en una entrevista que *Meditaciones* es su primer trabajo: “Poco antes de ser detenida, ya circulaba mi primer trabajo, *Meditaciones físicas para un hombre que se fue*, aún inédito” (Vidal 4, subrayados del original). Hernández fue detenida en 1979 por la CNI (Guerrero s.p), lo que nos permite situar la escritura de *Meditaciones* por lo menos nueve años antes de su edición; cabe destacar que al final de la cuarta tarjeta, la obra se data en 1979. Sobre el formato del poemario, se señala:

Meditaciones físicas para un hombre que se fue (1987) nos llegó dentro de un sobre de papel manila, con cuatro tarjetas a las que se les puede aplicar la ley de la reversibilidad pero que, por sobre toda tentación de solaz en el análisis formal, golpea la conciencia, exige pensar y no da respiro (Vidal 4, subrayados del original).

Las cuatro tarjetas se enumeran de 1 a 4 en el reverso y fueron confeccionadas en un cartón muy delgado; en el anverso contienen el texto enmarcado⁵.

La escasez de trabajos críticos sobre *Meditaciones*, es, probablemente, una consecuencia de que no haya circulado de manera profusa:

el reconocimiento académico y literario, y el valor que la crítica especializada le otorga a su escritura no se traduce en una adecuada circulación y recepción de su obra. Títulos como *Meditaciones físicas por un hombre que se fue* (1987), *El orden de los días* (1991) o *Carta de viaje* (1989) parecen sencillamente extraviados, no han sido reeditados y, por lo tanto, no son accesibles (Pinto y Baeza 250).

Por esta razón, las antologías publicadas han constituido un aporte a la difusión. El poemario que nos ocupa fue incluido en *Actas Urbe* (Alquimia, 2013), pero en esta entrega *Meditaciones* es despojado de su formato original, por su inclusión en un libro.

Desde mi perspectiva, el formato en tarjetas aporta al sentido del texto, lo que no se vincula tanto a escasez económica o a falta de editoriales, sino en mayor grado al carácter intimista de los poemas. *Meditaciones* corresponde, desde la visión de Hernández, a una poesía del espacio íntimo, como se puede colegir de sus afirmaciones: “En ese primer periodo [el de *La bandera de Chile*], ya había cerrado la puerta

⁴ De aquí en adelante se abreviará el título del poemario, refiriéndose a él solo por su primer término.

⁵ Agradezco a la poeta Elvira Hernández el envío de la obra en su formato original.

a una poesía íntima, de mi espacio cerrado. Empecé a desarrollar una poesía que he considerado ‘del espacio público’” (García s.p.). Esta poesía catalogada como íntima por la poeta se comunica a partir de un formato dedicado a los mensajes personales, utilizado en Chile a principios del siglo XX: la carta tarjeta.

ARTE POSTAL Y CARTA TARJETA EN CHILE

En la contraportada de *La bandera de Chile* (Tierra Firme, 1991), se califica a *Meditaciones* como “arte postal”, debido a su formato, pero este corresponde en realidad a la configuración de la “carta tarjeta”, diseño que inscribe el poemario en la tradición de este medio comunicativo. La utilización de postales fue un fenómeno extendido en Chile, precedido por el uso de la carta tarjeta, cuya diferencia con la postal era la ausencia de imágenes: “Tanto la primitiva Carta Tarjeta como la Tarjeta Postal se constituyeron en un verdadero subgénero epistolar” (León, Vergara, Padilla y Bustos 11, cursivas del original).

El origen de la carta tarjeta y de la tarjeta postal se podría rastrear en “los primeros siglos del desarrollo del humanismo, en los que el deseo de comunicar posibilita que circulen por Europa ideas, imágenes o afectos, estableciendo vínculos entre sus exponentes” (León, Vergara, Padilla y Bustos 17). A su vez, y en este contexto, los estudiosos citados mencionan como antecedente del humanismo el *ars dictaminis* de la Italia medieval. Parte de la educación de esta época consistía en la teoría y la práctica de escribir cartas, de modo que quienes se dedicaban a las letras eran considerados eximios en la escritura de misivas, por tanto, ejercían como secretarios de nobles o de funcionarios, o como escritores de cartas privadas.

En específico, las tarjetas postales resultaron útiles durante la guerra Franco-Prusiana por la rapidez de su recepción, con mensajes precisos complementados con una fotografía de lugares cercanos a la ciudad de emisión, lo que daba cuenta de la distancia geográfica entre emisor y receptor, y de la ausencia de un ser querido, ya sea debido a la guerra, o a los viajes.

En cuanto a la carta tarjeta, en Europa se utilizó con fines comerciales; Chile fue el primer país de América que la utiliza desde 1871 con gran éxito; a fines del siglo XIX las cartas tarjetas se agotaban en Santiago y Valparaíso. El diseño original de una carta tarjeta era similar al soporte de *Meditaciones*⁶:

Esta “Carta Tarjeta”, con formato de 11,5x 8,2 centímetros, consistía en un marco formado por una línea ondulada, una sucesión de pequeños rombos

⁶ En *Historia de la postal en Chile* se incluyen dos fotografías de cartas tarjetas. Ver León, Vergara, Padilla y Bustos 32.

con un punto al medio, y una línea directa, dentro del marco con las palabras: “Carta Tarjeta”. Más abajo llevaba un bigote litográfico y enseguida: Sr. D. o Sra. Doña (León, Vergara, Padilla y Bustos 53).

A propósito de la carta tarjeta, *El Mercurio* de Valparaíso comentaba el 21 de diciembre de 1871:

Grandes ventajas reportará el país con la introducción de las cartas tarjetas para la correspondencia de corta extensión (sic) que no tenga ningún carácter reservado, porque sólo costará cada una de ellas con su respectiva estampa de franqueo, dos centavos, en lugar de cinco que importa la carta más sencilla.

En el anverso de la tarjeta sólo podrá ponerse el nombre de la persona a quien va dirigida y el lugar de su residencia, lo mismo que en el sobre de una carta cualquiera y el reverso servirá para escribir el mensaje que se quiera dirigir” (citado en León, Vergara, Padilla y Bustos 51 y 53).

Se comprenden los alcances connotativos de la utilización de este soporte: su carácter históricamente humanista, su función como medio de comunicación en periodos de guerra o de viajes, su vinculación con la ausencia de personas importantes para el o la emisor/a, y con la distancia geográfica, su costo modesto, su naturaleza breve, fragmentaria y pública, ya que se enviaban sin sobres. Quizás se emplearon claves para evitar la exposición de los mensajes, sin embargo, la naturaleza de este medio implicaba que su texto pudiese ser leído por personas ajenas al receptor.

El masivo empleo de postales y cartas tarjetas en Chile se puede comprobar en los archivos de la Biblioteca Nacional de Chile. Personalidades como Guillermo Feliú Gana y Manuel Antonio Matta usaron cartas tarjetas para plantear asuntos personales y políticos. Las postales fueron más populares como medio de comunicación; además, se vincularon a diversos ámbitos como las caricaturas, propagandas políticas, y por cierto, a la literatura, si pensamos en las obras de Vicente Huidobro, Nicanor Parra o Guillermo Deisler. Tanto postales como cartas tarjetas utilizan protocolos de saludos, felicitaciones y noticias, por lo que emplean lugares comunes, de modo que resulta interesante su recreación en textos literarios. Asimismo, si se toma en cuenta la conexión de este formato con la escritura epistolar, accedemos a su dimensión dialógica, de mensajes condensados e instantáneas del presente.

Por su parte, Jacques Derrida (2001) vincula la escritura de tarjetas postales con estados melancólicos o depresivos: “si quieres entender a qué puede corresponder una

“anatomía” de la tarjeta postal, piensa en la *Anatomía de la melancolía*⁷ (233). Para este autor, las postales evocan la nostalgia, pues si bien nos acercan a una persona de la que estamos distanciados, la necesidad de escribir una postal marca esa lejanía (35). La nostalgia por el /la ausente puede implicar la distancia geográfica pero también una distancia mayor, producida por la muerte, tanto si la entendemos de modo literal como también metafórico -el término de una relación, la imposibilidad de volver al pasado-; es así como Derrida se pregunta: “¿Por qué siempre se convoca a los fantasmas cuando se escriben cartas?” (Derrida 41).

En este mismo sentido, Leonidas Morales señala que la carta es un: “espacio de construcción del objeto del deseo” (21), que supone la ausencia, y la distancia entre emisor y destinatario: “Se escribe al otro, cuando ese otro no es más que un perfil remoto, casi fantasmático, pero que, mediante la carta, y a la manera de un conjuro, nos representamos mientras escribimos, nos figuramos como presente. Construimos su ausencia, le damos un rostro” (Morales 26). De este modo, un epistolario puede deberse tanto a episodios biográficos de los emisores, como a la ficcionalización de una ausencia, y, por cierto, a diversos matices entre la mera biografía y la ficción.

LAS MEDITACIONES DE ELVIRA HERNÁNDEZ

Meditaciones de Hernández no califica como un epistolario tradicional, sino como el testimonio de una ausencia que omite el nombre del destinatario; solo se dice que es un “hombre” para el que se escriben estas “meditaciones”. Puede señalar a un hombre en específico o quizás a un significado genérico, asumiendo el contexto del país en el que se escribe, época de exilio, desapariciones y asesinatos. Este hombre puede ser uno de los tantos cuya ausencia fue forzada por las circunstancias⁸.

El nombre del destinatario no es el único vacío, pues tampoco existen respuestas sobre cuál es el lugar que abandonó, y hacia dónde se dirigió, o cuándo; el tiempo y el espacio, dos variantes fundamentales de la comunicación epistolar (Morales 40),

⁷ Esa obra es un tratado publicado en 1621 por Robert Burton, en el que “melancolía” remite a lo que hoy conocemos como depresión.

⁸ Con respecto al motivo del hombre ausente en la poesía escrita por mujeres a partir de 1980, Juan Villegas apunta al exilio como trasfondo: “Un aspecto de nueva circunstancia histórica que forzó la salida del país a grupos de chilenos se plasma en el motivo del hombre ausente o del viajero: la hablante se dirige a un hombre ausente —el esposo o el amado. No se trata del motivo de la mujer abandonada por el engaño, presencia de la otra, o la falta de amor, o la queja por el abandono de la tradición amorosa. Los hombres de estos poemas son viajeros del mundo, que se ven obligados a acomodarse a otras vidas o que la hablante configura en su nostalgia o en su necesidad de acostumbrarse al nuevo medio y, en el caso de ellas, a su ausencia forzada (Villegas 222).

se tornan vagos en el poemario. Tampoco existen muchos datos sobre la voz poética, que, aunque se refiere a su mundo interior y se plantea como un sujeto femenino, enuncia desde la tercera persona, enfatizando de este modo el contexto que la rodea, a través de su propia historia. Es así como el poemario se configura como una “postal” con ausencia de figuras o imágenes de personas o espacios, o si se prefiere, como una carta tarjeta, solo texto, sin reverso; un mensaje sin dirección, que por tanto, nunca llegará a su destinatario.

El nombre del poemario remite intertextualmente a *Meditaciones metafísicas* [1641] (2005) de René Descartes, obra filosófica sobre la existencia de Dios, la naturaleza del ser humano, sus dudas y el engaño de los sentidos. Es probable que durante sus estudios de filosofía, la poeta haya leído a Descartes, lectura que evoca en sus *Meditaciones*, restándole el prefijo al adjetivo “metafísicas”; ello distancia su poemario de esta línea filosófica, y enfatiza la “materialidad” de estas meditaciones, lo que parece una especie de paradoja, debido a la asociación entre los conceptos de meditación y pensamiento.

En este sentido, a diferencia de las reflexiones sobre Dios y el alma de Descartes, el texto de Hernández se refiere más a fenómenos relativos al cuerpo; no obstante, Descartes concibe que entre el cuerpo y el alma existe una unión íntima, en la que el cuerpo es susceptible de ser conocido a través del entendimiento⁹ pues mediante este, el humano percibe movimientos y sensaciones físicas, así como también imagina personas, eventos u otros fenómenos; estas creaciones de la imaginación poseen una base real, por lo que pueden llegar a ser tan reales como el mundo tangible.

Si bien el texto de Descartes discurre sobre la relevancia del entendimiento, a partir de su propuesta “pienso, luego existo”, la motivación principal de las meditaciones cartesianas es afirmar la existencia de Dios, de quien provendría la habilidad de distinguir la verdad del engaño de los sentidos. A diferencia de ello, en el poemario de Hernández Dios está ausente, lo que también explica el apelativo de “físicas” de sus meditaciones, ajustadas más a los procesos materiales y corporales, que a los espirituales.

Tampoco se puede obviar el vínculo con la tradición de las “meditaciones” como un antiguo género; asimismo, su vínculo con la religión y la filosofía; sin embargo, este género implica reflexionar para sí mismo, lo que Hernández innova al convertirlo en un diálogo con un ausente, en cuanto a lo estructural, es decir, al título y a las formas apelativas del texto. En contraste con estos aspectos formales, la mayoría de los versos

⁹ En la meditación segunda, Descartes ejemplifica con un trozo de cera de abejas la mutabilidad del cuerpo del ser humano en contraste con la inalterabilidad de su entendimiento (razón) y de su alma, lo que implicaría la superioridad de estas últimas. Concluye que es a partir del entendimiento que conocemos las experiencias del cuerpo.

dan cuenta de una reflexión sobre el entorno y las maneras en que el cuerpo recibe los fenómenos de este contexto.

Los textos que componen *Meditaciones* se transcriben a continuación, enumerando los versos:

1

1 Cuando los días son todos iguales todos pegados unos a otros
2 a otros todos por el mismo hilo dictatorial conocido
3 ya nadie reconoce ya los horrores por sus horrores sino por su vértebra
4 que vertebra la espalda para que vaya rota vaya al suelo
5 entonces vamos de cuerpo entero saliendo de nuestras concavidades
6 húmedos todavía amontonados cogidos por sus porciones anudados
7 anudados vamos reenganchados los huesos líquidos en su hervor
8 la piel al estirarse hace un chasquido de hojas entre tus muslos
9 los muslos huesosos como ríos crujen tibios entre lengua
10 escurriéndose brillante gota a gota por los pliegues.

2

1 Cuando los días son todos iguales todos censurados de las noches
2 los días en horas como toque de queda de las noches
3 las noches como restricciones nocturnas de los días
4 las noches separadas de sus días no es posible es injusto
5 si juntos en el amor vamos emparejados codo a codo
6 en sus utensilios amatorios reunidos en gemidos y letargos
7 voraces presurosos ágiles infecundos en las aproximaciones
8 dormidos en sus recovecos borrosos y grumos encendidos
9 la ojiva está mayúscula en su impresión la dilatada arquitectura
10 palpitante gime y lame el humano musgo.

3

1 Cuando los días son todos iguales todos repletos por el hambre
2 el hambre se reparte en estallidos de dientes y esquirlas
3 se repletan solos los ataúdes ajustados por el hambre
4 el hambre se repite en hambres y desbocadas denteras
5 entonces hay un llamado a la lucha que no asombra
6 la ciudad recupera su pupila delirante espesor de próximos combates
7 con trayecto de flecha los panfletos van a las esquinas
8 van anudados como grupos de obreros más adelante más adelante van
armados

9 ya no es un misterio que las banderas rojas borran el hambre
10 y yo me voy con ellos con mi caracol y mi revólver.

4

1 Entonces tú das media vuelta te vas desapareces
2 Desaparecemos
3 El pueblo pasará una y otra vez por las páginas de tus libros
4 tu profesión injusta.

1979.

Si se revisa el inicio de los cuatro textos, se evidencia que los tres primeros comienzan con el adverbio relativo “cuando”, referido a un tiempo impreciso, al combinarse con “los días iguales”, que no constituyen una huella temporal convencional, como un día o un mes determinado de la data de escritura, 1979. Esta anáfora de los inicios es interrumpida en el cuarto texto por el adverbio demostrativo “entonces”, que no precisa la temporalidad, pues su significado depende de la información vinculada a “cuando”, y que desde esta indeterminación, enuncia la acción del ausente evocado.

Los primeros tres textos poseen diez versos, estructuras en la que se distingue una división equivalente en cada texto: desde los versos 1 al 4 se evidencia la constatación del paso monótono del tiempo, que sugiere más bien un estancamiento del mismo que una progresión; esta inercia temporal se vincula con hechos susceptibles de asociar con la dictadura en Chile y es enunciada desde la tercera persona; en tanto, desde los versos 5 al 10, los tres textos remiten a una enunciación desde la primera persona plural que se refiere al devenir de una pareja, en el caso de los textos 1 y 2, mientras que en el texto 3 se observa una pluralidad identificable con un grupo que se mantiene en lucha contra el poder establecido. En estos tres textos se presenta el entorno que ha dejado el ausente.

A diferencia de los anteriores, el texto cuarto se compone de cuatro versos; además, la estructura de su estrofa altera la tipografía convencional al integrar espacios en blanco, creando un efecto de fragmentación. Es el único texto en que se apela directamente al destinatario, constatándose su ida y desaparición. Aun con estas diferencias estructurales entre los textos 1,2, 3 y el texto 4, todos los textos colaboran con una imagen central: evidenciar los diversos efectos de la dictadura sobre el cuerpo: maltrato (texto 1), despojo (texto 2), hambre (texto 3) y desaparición (texto 4).

La metáfora del hilo en el texto 1 sugiere un avance del tiempo, sin embargo, la cualidad de idénticos de los días nos conduce a entenderlos como una repetición de acontecimientos ocurridos en dictadura sucediéndose sin tregua (días “pegados” v.1). Las anáforas, las concatenaciones y las sinonimias abundan, constituyendo recursos que redundan en la idea de los hechos repetitivos y del encadenamiento de los días: en cuanto a sinonimia, “iguales”-“mismo” (vv.1-2); a anáforas, “todos” (vv.1-2), “a otros”

(vv.1-2), “horrores” (v.3), “ya” (v.3), “vaya” (v. 4), “vamos” (vv.5 y 7), “anudados” (vv.6-7), “muslos” (vv.8-9); los términos “todos”, “anudados” y “muslos” articulan concatenaciones entre los versos respectivos, a las que se agrega “vértebra”-“vertebra” (vv.3-4), dualidad que si bien no es una reiteración exacta, evoca la idea de equivalencia y sucesión de los “horrores”.

La concatenación de los versos no es total; en los casos de la segunda parte del poema (vv.5-10), se establece una asociación entre el cuerpo y términos vinculados con el agua, que remiten al contacto entre dos cuerpos (humedad, calor, fluidos): “concauidades”-“húmedos” (vv.5-6), “hervor”-“la piel” (vv.7-8), “lengua”-“escurriéndose” (vv.9-10). De ello resulta una intercalación de asociaciones semánticas cuerpo - agua (vv.5-6, 7-8, 9-10) y concatenaciones (vv. 6-7, 8-9).

En la primera parte del poema, la concatenación se intercala con dos cambios abruptos (vv.2-3 y vv.4-5). La imagen de los días iguales de los primeros versos se interrumpe en el verso 3 con la mención de los horrores, irreconocibles en tanto son idénticos unos a otros, por los que “ya nadie” los identifica como tales. La voz poética remarca el sentido del verso 3 al interrumpir la concatenación: quien debiese entender a los horrores no existe; está acostumbrado a ellos en seguidilla o “vértebra”, como si el tiempo y el país constituyeran un cuerpo estructurado a partir de su órgano base -la columna vertebral- conformado por los horrores.

La “columna vertebral” del país se articula a partir de sus vértebras, es decir, de las espaldas de ciudadanos anónimos, que están rotas y se golpean contra el suelo (v.4). De este modo, se produce la segunda ruptura de las concatenaciones: cuando las espaldas yacen destruidas, el texto se traslada hacia los cuerpos de los amantes (v. 5), imagen que introduce una ambigüedad de sentido, pues por una parte, podría leerse como la reacción de los amantes ante los “horrores”; en ellos surge la necesidad de separar los cuerpos debido al dolor que se inflige a otros y del que son testigos; por otra parte, se podría colegir que los amantes permanecen unidos y que la resistencia es justamente ésa: la fusión sensual de los cuerpos en contraste con la violencia ejercida sobre los cuerpos de otros. Los cuerpos de los amantes están entrelazados como los días, pero no es la repetición lo que los une sino la humedad, que construye una estrecha intimidad entre ellos: “huesos líquidos” (v.7), “chasquido de hojas” (v.8), muslos “como ríos” (v.9), escurriéndose brillante gota a gota...” (v.10). En estos versos (7 - 10) se manifiesta la iteración del fonema /s/, que sugiere una atmósfera en que se vive en silencio.

Si bien se mantienen las repeticiones y las iteraciones fónicas en el segundo poema, la similitud de los días se produce en este por la censura, aludiendo a los “toques de queda” (v.2) de la dictadura; esta orden traza una línea divisoria entre día y noche, lo que atenta contra la fluidez de las horas. Es así como en la primera parte (vv.1-4) se manifiesta el lamento por haber perdido la libertad de disfrutar de la noche, y en la segunda parte (vv.5-10), el poema se focaliza en la unión sexual de la pareja,

que es lo que resta de la antigua libertad nocturna. Mientras en la esfera de lo público predominan las restricciones, en lo privado se produce el goce de los cuerpos. Los límites a la libertad constituyen el despojo.

El recurso de la concatenación aparece solo en los versos 2 y 3; se observa asociación semántica en el juego de los términos “días” y “noches” en los finales e inicios de los versos 1-2, 3- 4. Se produce el juego fónico “es injusto / si juntos” (vv. 4-5), y en la segunda parte del poema se observan encabalgamientos, en tanto los versos finalizan con un sustantivo e inician con un adjetivo “letargos / voraces” (vv. 6-7), “arquitectura / palpitante” (vv. 9-10).

Luego del lamento por la noche enunciado desde la tercera persona, el verso 5 se enuncia desde la primera persona plural. Son los amantes, “emparejados codo a codo”, intertexto con el poema “Te quiero” de Mario Benedetti (*Poemas de otros*, 1973-1974), que reúne en sus versos el amor de pareja y el compromiso político de los enamorados. Sin embargo, a diferencia del texto de Benedetti, esta pareja no se muestra unida en el espacio público, sino que su unión se reserva para el ámbito privado. La iteración del fonema /s/ que evoca los susurros en la intimidad, se evidencia especialmente en los versos 6 al 10.

Los amantes se adjetivan como “voraces presurosos ágiles” (v.7), pero también como “infecundos en las aproximaciones” (v.7), negación a un proyecto futuro o a la procreación. Es así como la enumeración del verso 7 está dividida entre el deseo y la esterilidad del mismo. Solo se posee el instante del encuentro sexual, en el que el sexo femenino es metaforizado como “ojiva”, aunque el término también remite a la punta de un misil; esta imagen recupera tanto la dualidad público-privada de la noche en el poema -la violencia del espacio público y el placer de la intimidad-, como la dualidad en la que se encuentra la voz poética, la lucha política y la experiencia erótica. Es esta última, el goce sexual, lo que finaliza el poema.

En el tercer texto, la equivalencia de los días está articulada por el hambre, término que se reitera en cinco ocasiones (vv.1-4 y 9); la primera parte del poema (vv.1-4) redundando en el fenómeno del hambre y en la segunda parte (vv. 5-10) se expresa un llamado a la lucha política. Desde el verso 1 al 9 el poema se enuncia en tercera persona, y en el verso 10 aparece por primera vez en el poemario la primera persona singular para marcar la toma de posición de la voz poética. El hambre se asocia a los dientes, a pedazos de estos (“esquirlas”) y a la dentera, imágenes sensoriales de cuerpos sin alimentación. La muerte en su imagen material, el ataúd, aparece como la consecuencia del hambre.

La división del poema se señala a partir del adverbio “entonces” (v. 5), que en este caso establece un tiempo presente de imágenes de resistencia. Este tercer poema condensa la estructura general de los cuatro textos, marcada por “cuando” y “entonces”. El “entonces” del tercer texto subraya el imperativo de oponerse al hambre a través de la lucha política. La ciudad se concentra en una gran pupila, escenario de una batalla

que en primera instancia, la voz poética observa, y luego integra. Los protagonistas de la escena son los panfletos (v. 7), en reemplazo de los seres anónimos que los lanzan. Estos objetos de propaganda política se comparan a grupos de obreros “van anudados... van armados” (v.8), pues su discurso se configura como un arma.

La ideología de izquierda se vislumbra como la solución para el hambre (v.9); la voz poética decide acompañar estos objetos -panfletos, banderas rojas- portando dos elementos de su propiedad, caracol y revólver. Simbólicamente, el caracol se asocia a la luna, a la regeneración periódica, a la fertilidad, constituyendo un símbolo análogo a “la vulva, la materia, el movimiento y la baba” (Chevalier 250). De este modo, es una representación del cuerpo femenino. Por una parte, el caracol remite tanto a la experiencia erótica de la voz enunciante como a su femineidad, mientras el revólver se asocia a la lucha política que se inicia. Todo su ser se involucra en esta toma de posición. Por otra parte, ambos elementos pueden leerse como imágenes de la poesía de Hernández: el caracol, la vertiente íntima y reflexiva, y el revólver, la vertiente política, contestataria, en la que el lenguaje es un arma; ambas líneas se evidencian en *Meditaciones*.

El último texto, que posee una estructura diferente con respecto a los anteriores, se inicia con el adverbio “entonces”, por lo que se sugiere una primera parte silenciada, o quizás las consecuencias de la lucha (texto 3), censura (texto 2) y horrores (texto 1). Cada verso del texto 4 se enuncia desde una persona gramatical diferente: el primer verso apela a un tú, y lo confronta con sus acciones, en forma secuencial (dar media vuelta, irse, desaparecer); el segundo verso se enuncia desde la primera persona en plural, “desaparecemos”, indicando la continuidad de la secuencia, la separación de la pareja, y tal vez por extensión, la desaparición de un grupo mayor (quienes luchaban, el país); el tercer verso se enuncia desde la tercera persona gramatical, “El pueblo”, indicando la forma en que el ausente existe, en las páginas de sus libros; este es el único verso que se enuncia en futuro, y como una acción continua. Cabe destacar que al finalizar este verso reaparece la enunciación apostrófica en la expresión “tus libros”, lo que se mantiene en el último verso, “tu profesión injusta”. Las menciones a “profesión” y “libros” sugieren que el ausente es un escritor.

La escritura se vislumbra en aquellos libros como una ilusión de la presencia, o un disfraz de la ausencia ¿la escritura es injusta porque al permanecer hace innecesaria la presencia del autor? Es imposible saberlo, pero es interesante que en este último poema la situación político-social enunciada en los textos previos no se menciona, sino que se proyecta a un futuro lejano, en el que el único vestigio de los acontecimientos son los libros del ausente y su lectura. El pueblo “pasará” ya no por las calles, sino que los libros serán la recreación de las marchas, obreros-panfletos y banderas.

CONCLUSIONES

Meditaciones es una obra escrita en 1979 y publicada en 1987; en ella se evidencian algunos de los rasgos enunciados por la crítica sobre la obra de Hernández, en especial, el entrelazamiento de una historia personal con la historia de Chile. Con ello, se subvierte aquella conceptualización de la historia como la suma de grandes gestas, proponiendo que es la biografía de cada individuo, sus experiencias y miradas particulares, las que componen la historia.

El análisis que se ha propuesto de *Meditaciones* se refiere no solo a una historia personal y a la de la dictadura, sino también a las connotaciones que entraña su formato. Tanto la carta tarjeta como la tarjeta postal se vinculan con el intimismo de los poemas. Ambos medios de comunicación han sido empleados para discurrir sobre distintos temas; entregan una instantánea del presente, a partir de un mensaje condensado y con intención dialógica; en el caso de la tarjeta postal, una fotografía acompaña el texto. Como subgéneros epistolares, la carta tarjeta y, en especial, la tarjeta postal, implican la nostalgia y dibujan una ausencia en la memoria; a la vez que buscan acercarse al destinatario, señalan la distancia del emisor con respecto de aquél, la que puede ser momentánea o definitiva, real o ficticia. En soledad, un sujeto construye un objeto de deseo a través de la escritura, en diálogo con el ausente.

Como todos los medios de comunicación postal, la carta tarjeta y la tarjeta postal se envían para ser recibidas. Por ello, portan nombre y dirección. Si bien *Meditaciones* no es un epistolario tradicional, juega con esa idea a partir del formato; la obra no incluye todas las referencias típicas de las cartas, pues aunque se anota el año 1979, no se explicita espacio geográfico ni destinatario. A pesar de ello, estas *Meditaciones* son para un individuo determinado en el discurso poético, pudiendo ser representativo de una generación, cuya ausencia fue provocada por muerte, desaparición o exilio. Es un conjunto de cartas tarjetas que incluyen el texto, pero no los datos de envío, o una serie de postales cuya imagen fotográfica es un vacío, simbolizando con ello el anonimato y ausencia del destinatario, o de la voz enunciante; o quizás la censura de la belleza geográfica de este Chile menoscabado por sus circunstancias. La precariedad del formato nos conduce a la escasez económica que se deduce de la poetización del entorno, en tanto que la brevedad y fragmentariedad del mensaje nos habla de su urgencia y de la imposibilidad de construir un discurso reflexivo amplio. Son imágenes atravesadas por el miedo, los recuerdos y la incitación a la lucha política.

El poemario nunca llegará, porque no posee dirección; constituye tanto la utopía o el sueño de un encuentro a través del lenguaje, así como también un escrito que la voz poética conserva para sí misma. Este último aspecto nos lleva al concepto que encabeza el título, “meditaciones”, en su acepción de género histórico, como reflexiones destinadas al propio emisor, pero que en este caso se plantean como un diálogo con el desaparecido.

Asimismo, el título remite a la obra de Descartes, no obstante se distancia del propósito de este texto filosófico, pues las meditaciones físicas no discurrirán sobre teología, sino sobre los cuerpos: el de la voz poética, el cuerpo del ausente y el cuerpo de la nación; este último es una espalda rota en el primer poema. El texto se focaliza en el cuerpo y es en este donde encuentra la memoria; en este aspecto, la poeta retoma la idea cartesiana de la unión íntima entre cuerpo y alma, sin embargo, en el poemario no hay un predominio del alma o del pensamiento, pues el cuerpo de la voz poética es el espacio desde donde se escribe y medita; su cuerpo es una vértebra separada de la otra vértebra (el ausente), pues la columna vertebral de esta espalda (Chile) se ha fracturado. Los cambios en las corporalidades reafirman otra idea de Descartes: mientras el cuerpo se transforma, en este caso por la violencia y las privaciones, el pensamiento permanece, aunque reducido a breves fragmentos, que se conectan con el desmembramiento de las vértebras o cuerpos que deambulan por los poemas.

El contenido de los textos y su época de escritura nos conduce al Chile de la dictadura. Se poetiza el devenir de una pareja y de un grupo que resiste el orden establecido; la voz poética integra este grupo, y a pesar de que resiente la ausencia del destinatario, se siente conectada con quienes protestan. Cada tarjeta remite al efecto de la dictadura sobre la hablante y su entorno: maltrato, despojo de la libertad, hambre y desaparición.

El primer texto da cuenta del paso monótono del tiempo y de los maltratos infligidos en el entorno. La repetición de los horrores se interrumpe en la unión de los amantes, presentándose dos imágenes paralelas: los días equivalentes y los cuerpos entrelazados en el sexo; en el segundo texto, el toque de queda y la censura despojan de la libertad; solo el goce erótico logra resistir al despojo. En el tercer texto, el hambre y la muerte dominan el entorno, por lo que se poetiza su consecuencia, la protesta callejera. Por primera vez aparece la primera persona gramatical para enunciar su lugar en la lucha política, que se vincula a dos imágenes de las armas en la protesta, el caracol y el revólver; este último remite tanto a su significado literal como a una poesía de vertiente política, mientras que el caracol nos evoca la poesía del espacio íntimo, y la identidad femenina de la hablante. El texto que cierra el conjunto es el más breve y fragmentario, pues sugiere el vacío de la desaparición del hombre, y concibe su futuro: la permanencia del ausente a partir de sus obras, que contienen la historia.

En cuanto a la retórica de estos textos se destacan las iteraciones, los juegos fónicos, y las figuras sintácticas que proyectan ese contexto monótono: anáfora, sinonimia, concatenaciones. A nivel semántico, encontramos imágenes ligadas con el cuerpo, en el marco de la dualidad que experimenta la voz poética: el maltrato de las imágenes provenientes del exterior y las caricias de su amante en la intimidad. Dentro del primer elemento de la dualidad —o cuerpo maltratado— se encuentran las imágenes de los huesos, asociados a la acción de torturar a los ciudadanos, y los dientes, vinculados al hambre. En el segundo elemento de la dualidad —o cuerpo acariciado— encontramos

las asociaciones entre el cuerpo y el agua, además de una variedad de términos que manifiestan la unión de la pareja, como amontonados, cogidos, reenganchados, emparejados, reunidos.

En suma, el poemario resulta ser una vivencia personal, pero de seres anónimos, porque la voz poética, el hombre y los ciudadanos carecen de nombre. Son historias de seres que sufrieron, se separaron o desaparecieron. Además de lo señalado con respecto a las implicancias del formato de los poemas, la fragilidad del soporte de la carta tarjeta y la tarjeta postal evoca la fragilidad de los cuerpos y de la nación como soportes de la historia. La vulnerabilidad del contexto histórico se contiene en estos breves mensajes poéticos; aunque nunca llegarán a su destinatario, se inscribirán en la historia como una de las tantas miradas sobre el ayer.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedetti, Mario “Te quiero”. *Poemas de otros*. (1973-1974). 1 agosto 2021. <https://www.literatura.us/benedetti/otros.html>
- Bianchi, Soledad. *Poesía chilena (miradas, enfoques, apuntes)*. Santiago: Ediciones Documentas – CESOC, 1990.
- Brito, Eugenia. *Antología de poetas chilenas. Confiscación y silencio*. Santiago: Dolmen, 1998.
- Brodsky, Camilo y Ruiz, Rodrigo. “El culto del poeta único ha contribuido a la indigencia de la poesía”. 23 mayo 2013. <https://www.eldesconcierto.cl/2013/05/23/aca-el-culto-del-poeta-unico-ha-contribuido-mucho-a-que-la-poesia-haya-quedado-en-la-indigencia/>
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Derrida, Jacques. *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- García, Juan Fernando. “Elvira Hernández. Una vocación dictada por el secreto”. 16 julio 2016. <http://letras.mysite.com/eher170716.html>
- Guerrero, Pedro Pablo Elvira Hernández: “Nunca me he sentido neovanguardista”. 13 noviembre 2016. <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=307704>
- Henrickson, Carlos. “El quiebre de una censura: Actas Urbe, de Elvira Hernández (Editorial Alquimia, 2013)”. 2015. <http://letras.mysite.com/chen230115.html>
- Hernández, Elvira. *Meditaciones físicas por un hombre que se fue*, 1987.
- . *La bandera de Chile*. Buenos Aires: Tierra Firme, 1991.
- León, Samuel; Vergara, Fernando; Padilla, Katya; Bustos, Atilio. *Historia de la postal en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, PUCV, 2007.

- Montesinos, Elisa. “Elvira Hernández: La bandera como mordaza”. 11 septiembre 2018
<https://www.eldesconcierto.cl/2018/09/11/elvira-hernandez-la-bandera-como-mordaza/>
- Morales, Leonidas. *Carta de amor y sujeto femenino en Chile. Siglos XIX y XX*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.
- Olea, Raquel. “La inversión de la utopía”. *La Época*. Santiago de Chile, 2 septiembre 1990: 3.
- Pinto, Karem y Baeza, Ana María. “Releer a Elvira Hernández. Antología poética”. *Revista Nomadías* 16 (2012): 249-265.
- Sepúlveda, Magda. *Ciudad quiltra*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.
- Vidal, Virginia. “No se puede estar cerca del poder (Entrevista con Elvira Hernández)”. *La Época*. Santiago de Chile, 29 junio 1997: 4.
- Villegas, Juan. “El nuevo discurso lírico chileno”. *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Ed. Ricardo Yamal. Concepción: Lar, 1988: 217-242.

