

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL  
TÍTULO DE LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL CON  
MENCION EN COMUNICACIÓN Y LITERATURA**

**RESTITUCIÓN DE LA IDENTIDAD A PARTIR DE LA RUPTURA  
SOCIAL: *INRI* EN EL CONTEXTO DE LA DICTADURA CHILENA**

**ORIETTA MARÍA VIDAL AYALA  
DIRECTOR: CÉSAR EDUARDO CARRIÓN  
CIUDAD: QUITO, AÑO 2018**



## **Dedicatoria**

Dedico este trabajo al tiempo, gracias a él aprendo cada día a crecer.

A mi mamá que, a pesar de la adversidad, me ayudó siempre a renacer en mis tantas  
muertes.

A mi papá, que aunque lejos, en mis pensamientos y letras, él siempre está presente.

A mi hermano, por enseñarme la resurrección, por enseñarme que hasta de un entierro  
es posible levantarse.

## **Agradecimientos**

A todo el que se ha cruzado en mi camino en este corto y transitado viaje.

## Índice

Introducción.....	1
CAPÍTULO I: UN POETA: RAÚL ZURITA.....	4
1. Notas bibliográficas.....	4
2. Características y fundamentos de su obra .....	7
CAPÍTULO II: <i>INRI</i> : ANTECEDENTES Y ANÁLISIS DESDE LA PRAGMÁTICA LITERARIA.....	11
1. Su poemario: <i>INRI</i> .....	11
1.1. Descripción y rasgos principales del poemario.....	11
1.2. El título.....	16
2. Análisis: actos de habla.....	20
2.1. Disposición del hilo narrativo.....	21
2.2. Análisis de la intención comunicativa: <i>INRI</i> como acto de habla.....	23
2.3. Organización y análisis de los poemas dentro del proceso semiótico.....	25
2.3.1. Fase 1: Descenso.....	25
Poema I	
2.3.2. Primera transición.....	33
Poema II	
2.3.3. Fase 2: Hundimiento.....	41
Poema III	
2.3.4. Segunda transición.....	46
Poema IV	
2.3.5. Fase 3: Despertar .....	53
Poema V	
2.3.6. Fase 4: Suspensión.....	59

Poema VI	
2.3.7. Tercera transición.....	65
Poema VII	
2.3.8. Fase 5: Resurrección.....	70
Poema VIII	
3. Conclusión del análisis.....	75
CAPÍTULO III: RESTITUCIÓN DE UNA IDENTIDAD MEDIANTE EL ARTE, LA PÉRDIDA Y LA MEMORIA .....	77
1. Antecedentes: El arte en la pre y posdictadura en Chile.....	79
1.1. Contexto.....	80
1.2. El arte en Chile antes del golpe de Estado en 1973.....	82
1.2.1. La música popular.....	84
1.2.2. Teatro: El clásico universitario.....	86
1.3. El arte en Chile durante el conflicto militar .....	90
1.4. El arte en Chile una vez instalada la dictadura .....	92
1.4.1. ¿Qué pasó con la literatura?.....	94
1.4.1.1. La nueva literatura.....	95
1.4.1.2. Neovanguardia y antipoesía.....	96
1.4.1.3. Principales exponentes y obras.....	100
2. La presencia del “otro” .....	101
3. La función de la memoria.....	103
4. <i>INRI</i> : Una alegoría del dolor.....	106
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES.....	110
Bibliografía.....	113

## INTRODUCCIÓN

Dada en Chile una dictadura militar que tras un golpe de Estado en 1973 afectó durante 18 años (hasta 1992) la vida individual y social de ese país latinoamericano, intentamos mostrar en esta tesis ¿Cómo, ese prolongado fenómeno político-social, inserto en la memoria colectiva de Chile, dio lugar a un cambio del paradigma artístico del país?, problema que exploramos aquí especialmente en el campo literario, a través de la obra del poeta chileno Raúl Zurita, en su poemario titulado INRI, publicado en 2003.

Planteada la pregunta como base y punto de partida de la investigación, se ha buscado dar firme argumentación a una hipotética respuesta y a su consiguiente comprobación, la cual se bosqueja dividida en tres capítulos. El primer capítulo, de corta extensión, refiere la vida y obra del autor que se ha escogido para el desarrollo del presente trabajo, Raúl Zurita, uno de los principales exponentes del arte (literario) en el contexto de posdictadura en Chile.

El segundo capítulo está dedicado al examen y al consiguiente análisis de ocho poemas pertenecientes al poemario INRI, escrito en el año 2003. En esta parte de la investigación se ha planteado un análisis desde el punto de vista de la pragmática literaria dentro del ámbito de los actos de habla, investigación realizada y teorizada por John Langshaw Austin y John Rogers Searle. Dicho análisis ha dado paso para determinar a qué acto de habla corresponde cada poema y su intención comunicativa. Además se ha hecho una somera exploración de las figuras retóricas empleadas; se han mencionado solo aquellas que tienen directa relación con el tipo de acto de habla al que el poema se refiere. Tras el análisis individual de cada uno de los poemas,

se ha procedido a observarlos como un conjunto para determinar la unidad de la intención comunicativa.

En el tercer y último capítulo se explicita cómo se restituye la identidad socavada de una sociedad a partir del despertamiento de la memoria colectiva, en el marco de un cambio de paradigma social, político y cultural. Para ello ha sido necesario insertar en este punto, a modo de marco explicativo, una contextualización del estado del arte en Chile en la época de transición de la democracia a la dictadura, y su consiguiente efecto en el modo en que el arte se manifiesta.

Para esta parte de la investigación, que se refiere al contexto, se han tomado ejemplos de diferentes disciplinas artísticas como lo son la música y el teatro para dar cuenta de que el proceso que vive el arte llega a todos sus ámbitos y es parte fundamental del hecho social y cultural. Además, también se ha analizado la importancia de ciertos aspectos que rodean a la obra tales como la presencia del otro, la importancia de la memoria por sobre el olvido y la muerte, y el recurso de la alegoría, ésta como elemento fundamental para el desarrollo de los poemas analizados previamente.

Los motivos que impulsaron a la realización de esta investigación son los siguientes: Siendo la dictadura chilena un proceso histórico que llevó al país a una crisis identitaria, su registro se convierte en una necesidad para contar lo ocurrido desde el campo artístico. Si bien, las fuentes oficiales retratan el mencionado proceso histórico desde una perspectiva objetiva y alejada de la vivencia personal, el arte y, en este caso, la poesía, nos da la posibilidad para, a través de ella, involucrar los aspectos emotivos de tal suceso con el propósito de racionalizarlo, visibilizarlo, digerirlo y superarlo, es decir, humanizarlo.

En el caso de *INRI*, se hace un retrato del hecho histórico envuelto en el dolor por la pérdida y desaparición de miles de víctimas de la dictadura, pero también con atisbos de esperanza y salvación. Decir, desde la perspectiva de Zurita, es dar paso al reconocimiento de una de las emociones más difíciles de procesar para el ser humano, el dolor, y partir de allí implica una disposición por aceptar hechos reales de violencia que han sido silenciados, una disposición por aceptar la muerte sin el olvido.

Otro de los motivos, es visibilizar la misión del artista como medio de expresión en una sociedad afectada. Los cambios en el paradigma artístico se convierten en el espejo de las sociedades que los circundan y, por ello, nos es posible hacer una lectura de la obra de arte dependiente siempre de su contexto. Al leer la obra también leemos al artista o interpretamos lo que éste nos quiere transmitir. Ellos, los artistas, plasmarán en sus obras ciertos rasgos comunes que los une y ubica en un tiempo y un espacio determinados, a lo que nos supeditamos como lectores.

## **CAPÍTULO I - UN POETA: RAÚL ZURITA**

Uno de los ejemplos destacados de la nueva propuesta literaria, que surgió a partir del suceso de la dictadura de 1973, es Raúl Zurita, escritor del poemario *INRI*, el cual tomaremos como objeto de estudio en esta investigación.

El contenido de los poemas gira en torno a las víctimas de la dictadura y funciona como una invocación a la memoria colectiva del pueblo Chileno. En el presente capítulo se hará un breve esbozo de la vida y trayectoria artística del poeta Raúl Zurita.

### **1. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS**

“Hemos borrado el pasado y al hacerlo hemos cancelado el futuro,  
nos hemos eximido de la culpa y por eso nos hemos eximido  
de toda posibilidad de redención”. (Zurita, 2016)

Raúl Zurita nació en Santiago de Chile, el día 10 de enero de 1950. A muy temprana edad su padre murió, lo que provocó que su madre, por razones de trabajo, dejara la crianza de

sus dos hijos en manos de su abuela. Durante la niñez de Zurita, su abuela materna se mostró negativa ante Chile y sus condiciones de vida, la nostalgia y recuerdo siempre fue hacia su natal Italia. Por ello, tomó el hábito de hablar sobre importantes artistas italianos, entre ellos, Dante Alighieri, de quien citaba pasajes de *La Divina Comedia*. De allí la influencia dantesca que marcó toda la obra de Zurita.

En 1973, poco antes del golpe de estado, Zurita se graduó de Ingeniero Civil. Aunque jamás ejerció la profesión, su conocimiento en matemáticas fue determinante para la articulación de una obra de escritura axiomática que rompía con las convenciones y se tornaba diferente a la producción literaria de años previos. Por esta época ingresó al Partido Comunista, acción que trajo una inmediata consecuencia; el 11 de septiembre de 1973 fue apresado por la guardia civil en Valparaíso junto a 800 personas más. Fueron encerrados en un carguero en la provincia de Maipo. Durante ese tiempo, el poeta vivió hacinado en un espacio muy limitado y fue sometido a fuertes torturas. Cánovas cita a Raúl Zurita:

Estuve detenido durante 21 días, en un barco, en una bodega donde en principio podrían haber cabido doscientas personas y había más de mil. Lo único que podía ver era una escotilla, un pequeño hueco, y por allí veía Valparaíso, veía amanecer, veía anochecer. Pasó mucho tiempo en que ni siquiera podía hablar de eso. (Cánovas, 1986)

Una vez liberado, junto a un grupo de artistas visuales, crea el grupo C.A.D.A<sup>1</sup>, un colectivo de arte que hacía uso de la ciudad como espacio de creación y del cuerpo como medio

---

<sup>1</sup> C.A.D.A – Colectivo de acciones de arte creado en 1979.

de expresión. En este periodo, el poeta se autoinfligió lesiones y heridas a propósito del proyecto que buscaba la reivindicación y replanteamiento de los manifiestos de arte a partir de la vivencia.

Contrajo matrimonio a sus veinte años con la artista visual Miriam Martínez Holger con quien tuvo tres hijos (Iván, Sileba y Gaspar). Después de su último hijo su matrimonio terminó. Alrededor del año 1979 contrajo su segundo matrimonio durante 11 años con la escritora Diamela Eltit, con ella tuvo un hijo al que llamó Felipe. Posteriormente tuvo una relación que duró 15 años con Amparo Mardones. En el 2001 conoció y tuvo una relación con Paulina Wendt, una colega de la universidad en donde el poeta daba clases, 16 años más joven que él.

En 1979 publicó oficialmente su primer poemario: *Purgatorio*, obra alusiva a *La Divina Comedia* desde su título. En 1982 hizo la publicación de *Anteparaíso*, poemario considerado como prolongación de *Purgatorio*. Ese mismo año escribió *La vida nueva*<sup>2</sup> en el cielo de New York con 5 aviones que cubrieron una extensión de 7 a 9 kilómetros. En 1985 hizo la publicación de *Canto a su amor desaparecido*, en el que intensifica la perspectiva realista ante la miseria política que enfrentaba América Latina.

En 1993 escribió en la arena del Desierto de Atacama: “Ni pena, ni gloria”, frase de 3.140 metros de extensión y un año después hizo la publicación de una de sus obras más importantes: el poemario titulado *La vida nueva*, el mismo título que llevaría el poema escrito en el cielo de Nueva York. Ganó el Premio Nacional de Literatura en el año 2000. El año 2003 publicó un poemario llamado *INRI*, en que trataba el tema de los desaparecidos en la dictadura y en el 2011 publicó *Zurita*, una obra que habla de la noche del 10 de septiembre al 11 de

---

<sup>2</sup> Mi dios es hambre/Mi dios es nieve/Mi dios es no/Mi dios es desengaño/Mi dios es carroña/Mi dios es paraíso/Mi dios es pampa/Mi dios es chicano/Mi dios es cáncer/Mi dios es vacío/Mi dios es herida/Mi dios es ghetto/Mi dios es dolor/Mi dios es/Mi amor de dios.

septiembre de 1973, inspirada en el *Ulises* de James Joyce y en el *Infierno* de Dante, obra que escribió en el transcurso de 10 años. Fue nombrado Dr. Honoris Causa en el 2015 y el año siguiente, recibió el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda.

## **2. CARACTERÍSTICAS Y FUNDAMENTOS DE SU OBRA**

Raúl Zurita escribió su obra a manera de versículos y prosa, rasgo que marcaba la ruptura cultural y literaria en una suerte de poesía metaliteraria. Su obra se caracteriza por un intento de hacer de cada espacio un terreno destinado para el arte poético, marcado profundamente por las huellas de una historia que quiso hacer que prevalezca aún por sobre su condena al olvido.

El poeta toma como punto de partida en su obra, un aspecto insignificante en relación al arte internacional. Pretende transformar los soportes de la escritura ya sean corporales, espaciales y sociales y ello marcado por una relevante incursión de la alegoría. Zurita busca combinar arte y vida lo que lo empuja a cambiar el modelo escritural, conforme el movimiento literario de su época.

Lo que más importa dentro de la obra de Zurita es la alusión, el referente tanto geográfico, religioso, cultural, patriótico, histórico y autobiográfico. Escribe contra el olvido y en un intento por reconciliarse con su juventud en el momento de su detención: “(...) nunca puedo sustraerme al hecho de la experiencia de la dictadura militar, probablemente lo que a mí me tocó hacer; es el periodo que siempre vuelve.” (Zurita, s.f). Así, sus poemas, marcados por

su experiencia de vida, y escritos desde el dolor personal y colectivo, desembocan en una utopía de la nueva nación. La plasmación de estos elementos se da por el uso extendido de recursos como la ironía, la transtextualidad, la presuposición, lo no dicho, pero sobre todo, por el empleo de la alegoría.

El procedimiento central textual es la expansión de significante por la utilización del espacio gráfico con cambios en el tamaño de la letra y su distribución en el espacio. Emplea signos icónicos como fotografías, dibujos, incluso encefalogramas mezclados con significantes sagrados. Por otro lado, una forma de expandir el significante es a través de la ampliación del verso (como lo hacen Huidobro, Rokha y Lihn) creando un versículo semejante al uso bíblico, ordenado por una lógica matemática. Además, el poeta hace uso de su propio cuerpo como espacio de expresión, por ello tiene cicatrices autoinfligidas en su cuerpo, siguiendo los preceptos del colectivo C.A.D.A al que perteneció junto a otros artistas.

Sus cicatrices se interpretan como huellas significantes en que se busca representar, escribiendo en sí mismo, el sufrimiento de los otros, lo que le da una dimensión social a su proyecto poético. También usa otros canales de expresión aparte del papel; espacios geográficos tales como playas, llanuras y el cielo<sup>3</sup>. Todos estos gestos de arte aproximan a Zurita a un arte total. El poeta hace de la demografía de Chile y de sí mismo, el lugar genuino de la patria, pero de la patria que busca renacer desde sus cenizas.

En su escritura encontramos la desrealización del referente mediante la contradicción en ciertos enunciados. Ello le permite referirse a la situación de Chile en su contexto ruptural, a

---

<sup>3</sup> Zurita escribió en el cielo de Nueva York el 2 de junio de 1982. Para ello se usaron más de 15 aviones que escribieron 15 versos de 8 kilómetros de largo cada uno. Para que la obra perdurara en el tiempo procedió a fotografiarla e incorporarla en uno de sus poemarios; *Anteparáiso*. (Carrasco I, 2014)

través de imágenes espaciales. Además, funda la utopía de una sociedad reconciliada, visión que se destruye por la evocación de una posible irrealdad de los hechos y por la referencialidad y alusión.

Para ampliar la característica referencial en su obra, también se remite a espacios geográficos, a sucesos históricos fechados, a personas reales (Diamela Eltit) y a sí mismo, de forma directa e indirecta, autodenominándose “Zurita”. Así, lleva al lector a revivir la experiencia del contexto en el que la poesía se sitúa.

Zurita es un poeta considerado neovanguardista, pero también funde sus raíces en la poesía religiosa apocalíptica y testimonial, surgidas en el mismo momento histórico. Encontramos el empleo de figuras religiosas, “utiliza elementos de la escatología judeocristiana, especialmente los símbolos del mesianismo y la revelación” (Nómez, 2007). Aquí el sujeto poético es entendido como redentor de la opresión. La figura del testimonio se plasma en la voz, sujeto de denuncia y, una vez más, en el carácter alusivo de la obra. El sujeto es evocador del dolor y buscador de justicia por medio del solo recurso de hacer presente la memoria.

Toda su obra sienta sus bases en la experiencia sociopolítica de Chile durante los años de dictadura y se conduce hacia la intención de denuncia por el compromiso, social y crítico, con una memoria herida y obligada a callar. La obra realiza una semiosis simbólica, lo que crea el vínculo inmediato entre realidad y arte, es allí donde los límites se rompen para lograr una mayor trascendencia. “Zurita, supera la noción de texto, para incorporar el espacio del cuerpo y la realidad como soportes de la escritura, explorando también las posibilidades traumáticas del dolor para metaforizar las agresiones sufridas por el cuerpo social” (Nómez, 2007).

El poeta, usa el recurso extratextual; reescribe textos, recurre a diversos géneros discursivos y textuales, lo que hace a la obra referencial y autoreferencial. Así, el espacio global de su poesía obliga al lector a buscar una correspondencia entre los textos y significantes en cada uno de los poemas, para superar su característica fragmentaria y verla como una representación que toma sentido propio en su totalidad.

Es una obra de carácter denunciante, de actitud provocativa y rebelde, reveladora de una ideología militante por la justicia social con base humanista. Supone una intención investigativa tanto del referente como del sujeto. Aquello posibilita el desarrollo de espectros semánticos como lo son, la referencia alegórica dirigida a la situación histórica de Chile y la reproducción de la utopía de una sociedad renovada en medio de un contexto en oposición a ella. Allí reside la ruptura, expresión fundamental de la nueva literatura chilena.

## **CAPÍTULO II: *INRI*; ANTECEDENTES Y ANÁLISIS DESDE LA PRAGMÁTICA LITERARIA**

### **1. SU POEMARIO: *INRI***

*INRI* es un poemario escrito por Raúl Zurita y publicado en el 2003. Enfocaremos nuestro estudio sobre esta obra, puesto que contiene los elementos necesarios para un consiguiente análisis de la transformación artística a través del lenguaje poético, y puesto que lleva como base escritural la referencia de la dictadura chilena.

#### **1.1 Descripción y rasgos principales del poemario**

Desde *Purgatorio* (1979), Zurita no ha dejado de escribir, ya sean ensayos, pequeños textos en prosa o poemas. El poemario titulado *INRI* fue publicado en el año 2003, el poeta lo dedicó a las personas desaparecidas durante la dictadura militar. El poemario *INRI* comprende una estructura fragmentada. Hay tres partes en que se divide, tituladas en números romanos. La primera parte abarca cuatro títulos; “*El mar*”, “*Bruno se dobla, cae*”, “*La nieve*” y “*El desierto*”. Estos, a su vez contienen pequeños fragmentos en que la unidad temática obedece a su título. Lo mismo sucede en la segunda parte, en que el único título es “*El descenso*”. Por

último, la tercera parte contiene títulos que se encuentran relacionados con los anteriores y así mismo, su contenido obedece al tema que el título propone. Estos son: “*Flores*”, “*Rompientes*”, “*Bruno, Susana*”, “*Una ruta en las soledades*” y “*El INRI de los paisajes*”.

*INRI* se trata de una obra dual, versos que evocan un hundimiento sin retorno, inmersa en un desmembramiento y una salvación desde lo profundo. Inicia su desarrollo y pronto el yo poético que se expresa en tercera persona, tras extendidas reiteraciones en versos y oraciones que se organizan de diversas formas a nivel sintagmático, crea una alegoría tanto de la voz interior de este yo poético contrariado, como de la evocación a una nación que se ha convertido en víctima de un sistema político injusto.

En publicaciones tanto anteriores como posteriores, la voz poética se planteaba inicialmente desde la primera persona, mediante un yo intimista. Sin embargo, en el presente poemario la tercera persona es representada por los nombres Viviana y Bruno, dos jóvenes desaparecidos que se funden con el paisaje. Esta voz, que se extiende en ambigüedades, retrata una poesía en transformación permanente, marca que se evidencia en el título del poemario y que veremos más adelante.

La denuncia que se presenta en solícita reiteración, produce un poema caótico con alteraciones gramaticales: versos que se amplían y que conforme se escriben, suman sus adjetivos, nombres particulares que aluden a la ausencia, discordancias de género (el sujeto se hace plural), metáforas de la muerte, paisajes que se mezclan con los cuatro elementos (agua, aire, tierra, fuego) y lugares demográficos en que se ha plantado una huella imborrable: llanuras, playas, el desierto de Atacama o la cordillera de Los Andes.

La forma en que el poeta escribe puede entenderse como descentrada o centrada en el propio desvarío, puesto que la referencialidad y el sujeto se expresa en distintos niveles de la realidad y a la vez, de la lingüística. Pero además de considerarlo un desvarío del poeta, se atribuye a un intento por integrar toda una realidad compleja en un mismo espacio impregnado de símbolos, que va más allá de lo poético. El poeta escribe su experiencia personal, que está implicada en el todo y, además, explora la alegoría que usa al país como objeto y símbolo.

La estrategia de multiplicar palabras de violencia, dolor y muerte, se traduce en una pretensión por trascender el lenguaje y producir transmutación en una realidad precaria. La repetición se convierte en una especie de letanía que asemeja a los libros sagrados. El dolor, como elemento central, se amplifica a escala colectiva y geográfica, causando una herida que sale del papel puesto que éste “no cabe en el cuerpo” (Fisher, s.f). Los significantes amplían su interpretación y producen variados significados que se refieren a un hundimiento doloroso, lo que comprende también un cuestionamiento a la nación. De ahí que el poemario adquiera una lógica propia mediante la operación metalingüística.

Del dolor nace el recuerdo contenido en el presente, por ello, la voz poética de *INRI* insiste, reitera, refiriéndose a un pasado-presente que se unifica, motivando a una conciencia global, lo que ocasiona una reafirmación de identidad ante el enfrentamiento con la memoria, que es inestable. Como no hay reparo ante la muerte, el lenguaje trae a los muertos a un tiempo presente, si no en el mundo fenoménico, en las ideas, en la psiquis de la patria, porque para Zurita, Chile es paisaje e individuo. El poeta habla de una patria, no que es habitada, sino que nos habita. La persona es la patria, es ella misma la tierra que se ha enfrentado a las rupturas. En este sentido, el cuerpo es la historia personal que se torna general por un sentir y una herida en común.

Este poemario ocupa un rol importante en la construcción de la memoria porque rompe con el silencio. Cuando la violencia, el horror y el dolor son pensados y dichos, el ser se libera” (Moscoso, 2017).

Encontramos nombres que se repiten, Bruno y Viviana, que están siempre en descenso, que se ahogan, yacen bajo tierra o en las estrellas. Colores, rojo sangre, azul del mar, blanco, rosa, negro. Los colores de la bandera chilena pero también de los lagrimales y la muerte. De esta forma cierne en sus versos la presencia irrevocable del Chile oficial y el Chile que calla. Plantea la ausencia desde lo indeterminado, desde la dicotomía cielo-tierra en ascensos y descensos. Todo el poemario atraviesa los tres niveles, el subterráneo, bajo la tierra, el nivel del suelo, las montañas, el mar, nuestro frente y por último, el cielo, paraíso inalcanzable, plagado de estrellas, de días que parecen noches y largos atardeceres de lluvia, cuando los cadáveres “caen, se levantan y caen” (Zurita, 2003).

El poeta habla del carácter efímero del tiempo que, a su vez, contiene un importante significado. En una entrevista que cita Santini (2011), Zurita dice:

Vivimos en un tiempo en el que el sentido del pasado se ha cortado enormemente, pero al acortarse el pasado se acorta también el futuro. Cuando tu memoria histórica alcanza a duras penas el espacio de tu memoria privada, el futuro muere. (Santini, 2011)

Los recursos poéticos que emplea Raúl Zurita, son simples, explícitos y directos. Encontramos un lenguaje lleno de símbolos. Ya el título del poemario reza un *INRI*, directa

alusión al sacrificio, que por evocación de lo sagrado prescinde de un sujeto concreto convirtiendo todo en toda la patria, lo que anula una representatividad individual. *INRI* es el ritual de redención de una nación mediante una autoinmolación y su consiguiente resurrección desde las cenizas.

Siempre hay una doble acción que funciona como pregunta-respuesta. De algo que se hace, también se deshace y viceversa. Encontramos una pugna por no dejar cabos sueltos, ni espacios por habitar. Desde los dedos de las manos hasta las arenas del desierto existe una estrecha correspondencia, momento en que todo se une para yacer en eternidad.

Hacia el final del poemario, encontramos un rasgo, común en el poeta, una suerte de esperanza como una salvación que es un sueño o una idea. En *INRI* esta salvación se proyecta hacia la negación del olvido. Si bien empieza devastadora y explícita, continúa hacia un hundimiento seguro, para, al final, apenas recuperarse, lo que provoca el cuestionamiento de todo lo dicho previamente dándole así, una valoración crítica a la obra y al mismo lenguaje. ¿Para qué sirve la poesía? y el poeta [Zurita] responde “para que la humanidad no perezca en los próximos cinco minutos” (Santini, 2011).

Es este el lenguaje de las víctimas desde el aspecto injusto, desde el aspecto en que llora una verdad escondida. Por ello, los desaparecidos metaforizados y representantes de una parte del todo, componen un mundo fragmentado que nunca llega a su final, sino, permanece en una especie de limbo cíclico.

## 1.2 El título

La sigla INRI remite al crucifijo. Raúl Zurita, en una entrevista, dice al respecto: “todo está, por así decirlo, marcado o connotado por esa palabra que no puede sino asociarse a una cruz (...) que no está pero si está la crucifixión” (Santini, 2011). Como ya se ha mencionado antes, la figura del sacrificio es uno de los fundamentos principales del poemario. El poeta rompe con la relación significante - significado. El significante no está pero el significado persiste en la expresión figurativa de las cosas, en todo aquello se hace alusión a lo que no está presente, muestra de su signo alegórico, tema que se abordará más adelante. Por ahora, nos remitiremos a la implicación del INRI y lo que éste significa: el enfrentamiento de la buena y mala moral, y la transmutación constante y cíclica.

Hay una contradicción entre el mundo actual y el mundo antiguo que se formó con el cristianismo como base. Esta división se da por aquellos que creen poseer la verdad, que es su verdad, y aquellos que, por prescripción moral de la religión, creen poseer una verdad generalizada que se resume en *Dios*. Tal contradicción crea un choque en el plano ideológico de ambos mundos, invita preguntarse ¿Qué es lo correcto? ¿Y lo incorrecto? Según Kierkegaard (1958), la fe es aquello único que pone a prueba el amor a Dios. Quien obra con fe, como lo hizo Abraham al sacrificar a su hijo Isaac, sin una sola duda, sobrepasa la idea de que el asesinato es punible. Por su fe ciega, hace del acto una obra noble y elevada. El amor al prójimo equivale al amor a dios, en este sentido, Abraham estaría obrando de acuerdo al amor que siente por dios, que sobrepasa el plano de lo humano para llegar a lo Divino, la acción de Abraham es justificable solo por la palabra de Dios.

En el contexto de la dictadura chilena (y de todas las dictaduras en el mundo) nos encontramos ante aquella mala moral, una moral egoísta guiada por círculos de poder que definen el mal y el bien en una suerte de aprovechamiento de la palabra. ¿Cuál es el límite de esta definición? ¿Allí, el asesinato encuentra una justificación? La naturaleza humana se expresa en su más fría decadencia, por ello no hay justificación de las muertes más que en el poder de la palabra Oficial, que mantiene una vigencia percedera por sobre un poder Divino imperecedero (la palabra de Dios trasciende y atraviesa la historia del mundo moderno puesto que va más allá de ella misma). En este sentido, la humanidad se ha sublevado en contra de la fe, en contra del amor, en contra de las bases de una cultura que ha perdido sus referentes genuinos y ha adoptado una visión superficial, subjetiva y caprichosa acerca de los que es el bien y el mal.

La sigla INRI evoca al sacrificio, y en el contexto del poemario, se refiere a un sacrificio inhumano, en desacuerdo con los preceptos de dios y la moral. En *Temor y temblor* (1985), Kierkegaard escribe de la dicotomía fe y razón, que se pronuncia en la obra de Zurita escenificando un país en donde se enfrentan esperanza y muerte. La paradoja llama a una humanidad confundida que busca restituirse por medio del reconocimiento del asesinato como acto de individualización y secularización.

La sigla, en el poemario, además de evocar al acto del sacrificio e inserto en él la mencionada dicotomía de la moral, tiene aún otra significación subyacente. En el libro *Yug Yoga Yoghismo* (s.f) el Dr. Serge Raynaud de la Ferriere escribe sobre la significación de la sigla INRI que forma parte de la explicación de las significaciones sagradas de su particular interés. Según el autor, el término planta sus raíces mucho antes del advenimiento del cristianismo. Si bien sabemos, el significado según la tradición: I=Jesús de N=Nazareth R=Rey de los I=Judíos, es

de una significación simbólica más profunda y de distintas consideraciones que se remiten hacia un fin en común.

Encontramos que en principio, la traducción en lengua sagrada se expresa así: La **I** se refiere al principio creador y la manifestación del poder divino, la **N** es molde de todas las formas, es decir el conocimiento que se presenta ante el hombre en su orden primario. La letra **R** se refiere a la unión de los principios del conocimiento que según el Dr. Ferris son 4 (igual a la cantidad de letras en INRI), saber, querer, osar y callar. Ello evoca a la unión de todo el conocimiento y su transformación. Por último la letra **I** simboliza nuevamente el principio creador.

Toda la sigla llama a un proceso de conocimiento en perpetua transformación, es decir, llama a una constante unificación con el saber de todas las cosas. Según ello, el título es la forma en que se denomina este acto transformador, no solo despertador de la conciencia del lector mediante el acto estético, sino un acto transformador del todo. El continuo llamado a los muertos y desaparecidos perpetúa la acción, la reiteración hace de la transformación un acto que jamás termina, un llamado a la redención que sigue su curso y llega plasmada únicamente en la psiquis del individuo.

En física hebrea la sigla aparece también como parte de un proceso cíclico. Es curioso que cada una de las letras de la sigla, en esta materia, se refieren a los cuatro elementos con los que Raúl Zurita escenifica la poesía en *INRI*. **I** para *Iabshen*, que significa tierra, **N** para *Nour* que significa fuego, **R** es *Rouah* y quiere decir aire. Por último, **I** refiere a *Iammim* que es agua.

La física hebrea, mediante la sigla, forma un postulado: “Es por el fuego que se renueva la naturaleza” (Ferriere, s.f. p. 193). Ello se refiere a la transmutación espiritual. Encontramos

que el lenguaje en el poemario busca redimir las almas mediante su reconocimiento. Además, el espacio que habita el poemario comprende estos cuatro elementos, que forman la Tierra entera, en una enunciación que integra la naturaleza humana con el paisaje y la continuidad constante.

Sabemos que la palabra yace inscrita en la Cruz en que Jesucristo fue sacrificado, lo que quiere decir que cierta concepción religiosa se ha apoderado del término que, sin embargo, era ya sagrado mucho antes para las civilizaciones antiguas. En realidad, el origen del término, que todos conocemos, es aún más amplio. La sigla no dice únicamente “Jesús de Nazareth Rey de los Judíos” sino más bien, **I** = Jesús (“Yo vengo de judea”) **N** = Nazareth (“he pasado por Nazareth”) **R** = Rex (“conducido por Rafael”) **I** = Ieudi (“y soy de la tribu de Judá”). La explicación se expresa en la Biblia como la venida del salvador de todos los tiempos. “Aquél que vendrá para vencer tendrá esta indicación [INRI] en su nombre” (Ferriere, s.f. p. 195). Es decir, el redentor.

El poemario guarda un pequeño haz de salvación hacia el final como ya se ha explicado. Es esta salvación la que tiene que ver con la redención y también con el renacimiento (resurrección) del espíritu. Pero para que se dé tal renacimiento debe darse primero una renunciación a la vida, de allí el sacrificio y de allí también la profundidad que se da al dolor de la muerte, pues mientras más grande el sacrificio más grande la recompensa de la nueva vida. En el *INRI* de Raúl Zurita, esta nueva vida yace en una memoria despierta, hecha presente. Al respecto, Zurita menciona que “al creador contemporáneo le importa más el espacio que el tiempo” (Santini, 2011).

## 2. ANÁLISIS: LOS ACTOS DE HABLA

Todo era invisible, todo estaba inmóvil en el cielo.  
No existía nada edificado(...) Solamente la inmovilidad,  
el silencio, las tinieblas, en la noche (...) Entonces vino  
la palabra(...) “Tierra dijeron y enseguida nació”.

(Popol Vuh, 1999)<sup>4</sup>

Para esta investigación, se realizará un análisis poético en torno a ocho poemas de *INRI*. Para ello, me basaré en la propuesta teórica de Austin: Los actos de habla, planteados a nivel de la pragmática literaria a mediados de los años 60, que nos llevará a determinar la intención comunicativa del poemario de manera generalizada y, así mismo, su efecto en el receptor. En este caso, consideramos al receptor como un lector *ideal*, ubicado en el mismo contexto de producción de la obra.

Así, partiendo del análisis de los actos de habla, que obedecerá al análisis del modo en que se dispone la estructura sintagmática de los poemas (identificación del núcleo de cada poema) reforzaremos la idea que el título introduce, en cuanto evocador del *sacrificio*. Si bien, se ha dicho antes que el título del poemario expresa precisamente una intención de transformar a nivel del contenido, también lo hace en el ejercicio de uso de la palabra en términos de forma;

---

<sup>4</sup> Anónimo. (1999) *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché de Guatemala*. Bogotá-Colombia: Panamericana Editorial Ltda.

mediante el modo en que ella se expresa, observamos un lenguaje que logra trascender el papel y que, al mismo tiempo, va a la par del contenido para desembocar en el potente renacimiento de todo lo que antes ha sido sepultado en cuanto palabra y en cuanto pasado (en el ámbito extraliterario).

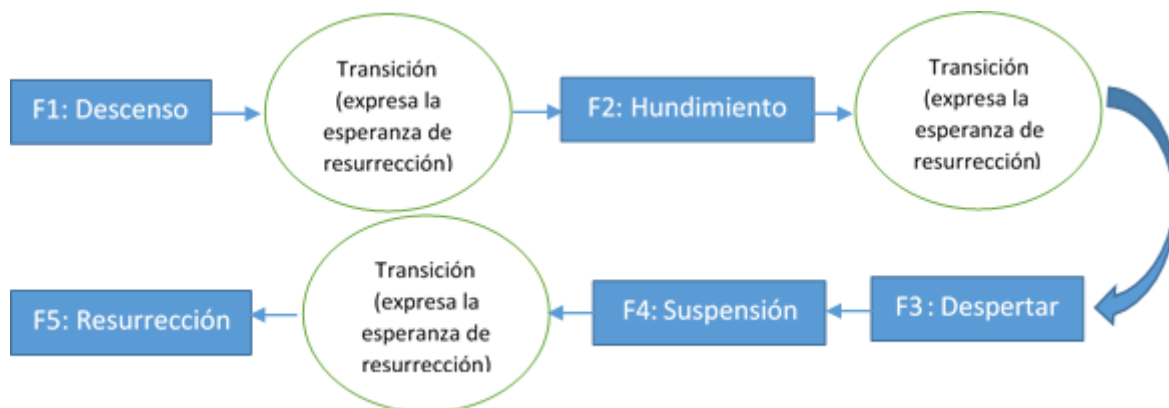
La existencia y producción del poemario anuncia su intención por ser plasmado y abstraído en el marco de la memoria individual y colectiva. A partir de este supuesto, las palabras usadas en cada poema esconden en sí, símbolos que se incrustan en el inconsciente colectivo para convertirse en fuentes de recuerdo. En el análisis de actos de habla, también descubrimos estos símbolos, que buscan adherirse a la memoria, logrando un efecto empático por parte de un receptor que ya antes hemos determinado como *ideal*.

En sentido general y globalizante, nos encontramos ante un poemario que es también una explícita alegoría. Ésta y demás cuestiones al respecto, se tratarán en el presente capítulo de la investigación.

## **2.1 Descripción del hilo narrativo**

En términos formales, los siguientes ocho poemas que se han escogido, obedecen a una suerte de hilo narrativo en que se teje una historia de resurrección de los muertos y, por ende, la

historia de la reconstrucción de la identidad de la patria y los individuos. Este hilo narrativo ha sido clasificado por fases (F) y transiciones de la siguiente forma:



Cada poema escogido corresponde a una parte de la estructura del hilo narrativo que, a su vez, he dividido en ocho partes según criterio propio. Conforme se anuncien los poemas durante el análisis, se irá explicitando la fase de la semiótica concreta en que estos se ubican, así por ejemplo: Fase 1: Descenso / *Poema I*. El mencionado hilo narrativo justifica la organización en que se han dispuesto los poemas, para señalar la progresión constante de las cosas, todo lleva a un fin en concreto: el renacimiento, a grosso modo.

## 2.2 Análisis de la intención comunicativa: INRI como acto de habla

Partimos por plantear el acto de habla que suponemos se yergue y es la base de todo el poemario, a manera de hipótesis. Todo acto de habla se considera una acción que tiene incidencia en el ámbito social y contextual al que se dirige y en el que se produce la comunicación mediante la lengua. Respecto a la literatura, las condiciones habituales de referencia desaparecen, hablamos de un uso parasitario del lenguaje, debido a que, en este caso Antonio Aguilar afirma que para Austin, la literatura, o sea “El habla de un contexto ficcional es (...) un caso de locución vacía, una forma parasitaria con respecto a las condiciones normales de la elocución” (Aguilar, 2014, p. 15), puesto que se dan a nivel de un texto que es sólo representación figurada. En este sentido, la literatura es un acto de mimesis, imita los actos de habla. Es un acto de simulación de la realidad que planta sus bases en una ficción plagada de referencias.

Para Richard Ohmann, la fuerza de la literatura, entendida como un acto de habla, reside en su intención imitativa. Así, la literatura, y en especial la poesía, cumplen la acción de provocar efectos en el lector (con el que existe un tácito acuerdo de interpretar el texto no como cosa real sino como representación de lo real) para, de cierta manera, conseguir su transformación en cuanto sentidos y en cuanto las bases de su cognición. El lenguaje se usará siempre en sentido figurado, a modo de alegoría o metáfora.

De dichos actos de habla, en general, aparecen ciertos rasgos característicos que fueron clasificados de manera específica por John Searle<sup>5</sup>, quien propone una taxonomía determinada según la intención o finalidad comunicativa. Estos son: asertivos (o representativos), directivos, compromisorios, declarativos, expresivos y afirmativos.

De acuerdo con los rasgos característicos sobresalientes en *INRI*, podría tratarse, hipotéticamente, de tres distintos tipos de actos de habla consecuentes con los efectos que estos provocan en el lector (en el curso del acto perlocutivo<sup>6</sup>). Dentro de los actos *constatativos* que determinó Austin, se encuentran los actos *representativos* denominados así por Searle. Para su segunda clasificación Austin denominó al resto de actos *realizativos*, actos que Searle se encargó de dividir de manera más específica, como lo vemos en el párrafo anterior. Tres de ellos, los actos *expresivos*, *afirmativos* y *declarativos*, más los *representativos*, mencionados antes, comprenden al poemario.

Los actos de habla *expresivos* manifiestan un estado psicológico relativo al contenido sintagmático de un discurso (sea escrito u oral) y ello, en relación con un determinado estado del mundo, el cual se identifica como su contexto. Los actos *afirmativos* son aquellos en los que el emisor garantiza la certeza de lo que ha dicho. En los actos *declarativos*, el hablante intenta cambiar el estado en que se encuentra alguna cosa, buscando modificar una situación para crear una nueva. Los actos *representativos* implican que el hablante afirme o niegue algo independientemente de si es verdadero o falso.

---

<sup>5</sup> John Searle, profesor de filosofía, contribuyó también, con sus ideas, a la filosofía del lenguaje, de la mente y la conciencia. Dividió los actos de habla en su texto: "Speech Acts: An essay in the philosophy of language." (1969)

<sup>6</sup> Los actos de habla se dividen en tres momentos: acto locutivo (decir), acto ilocutivo (intención comunicativa) y acto perlocutivo (efectos en el receptor).

En *INRI*, visto a nivel macro como un acto de habla expresivo, que contiene a nivel micro tres actos de habla distintos, encontramos la característica de la anunciación del estado de las cosas (*representativo*), de la transmutación de estas cosas (*declarativo*), y el modo de manifestación repetitiva (la repetición denota la insistencia, ello es característica tanto del ámbito *expresivo* como del ámbito *afirmativo* del discurso), en cuanto a contenido y forma. En el entorno global del poemario, el acto de habla *expresivo* es el que destaca, puesto que la poesía es, *a priori*, una manifestación artística que anuncia, de forma figurada, el estado psicológico de quien la produce.

Debido a ello y a la repetición sintagmática, e incluso por el título del poemario y la citación de ciertos pasajes bíblicos, me permito determinar que el tono general en que se expresa la voz poética es el de la letanía litúrgica, la evocación del rezo. Resolveremos tal hipótesis tras el análisis que hacemos a continuación respecto a los poemas escogidos para tal propósito. Aquí se definirá el sentido tanto profundo como superficial en el texto.

## **2.3 Organización y análisis de los poemas dentro del proceso semiótico**

### **2.3.1 Fase 1: Descenso**

#### **Poema I**

*Nevó, granizaron extraños hielos, extraños párpados  
sobre las agujas de las cordilleras. Son cientos de  
párpados rosas, cientos de pómulos y mejillas rosas*

*nevando desde enfurecidas nubes, miles y miles de copos de aguadas nieves que caen abrazándose sobre los enrojecidos lagrimales de las cordilleras. Los arrojaron a todos, les vaciaron las entrañas. El color sangre del amanecer es como el enrojecido color sangre de los lagrimales cuando se llora.*

*Susana. Granizaron cientos de cuerpos sobre una inesperada ternura, sobre un alba rosa nieve que abrazaba a los pequeños copos rotos de la nevisca, que abrazaba a los cientos de tumbas color rosa hielo que nevaban.*

*Están allí, en un país no oído donde las cumbres abrazan extraños trocitos de hielo caídos desde feroces nubes. Estará el amanecer y el color rosa sangre del cielo abrazado a todas las tumbas que nevaron sobre las encostradas cumbres. Son pequeños copos rosas amamantados en la gasa color cielo sangre que amanece sobre las montañas.*

*Los lagrimales son rosa cuando se llora.*

*(Zurita, 2013, p. 50)*

En el primer fragmento, la voz poética adquiere gran fuerza enunciativa. En primer lugar, anuncia la caída de elementos que componen otros más grandes, para anunciar la

integridad de un cuerpo que se desarma. A continuación dice *“cientos de párpados rosas”* haciendo énfasis en una cantidad indefinida de párpados que caen. Encontramos que el color rosa se usa de forma reiterada como adjetivo de los elementos, partes del cuerpo, que se desintegran y caen: *“párpados rosas”*, *“pómulos y mejillas rosas.”*

La voz poética incorpora elementos a ésta escena de descenso y les da características humanas: *“enfurecidas nubes”*, ello implica a las nubes como agentes observadores de todas las cosas, en actitud de testigos puesto que no cumplen acciones activas.

Más abajo, en el mismo fragmento encontramos el verso, *“copos de aguadas nieves”*. Aquí, tanto copos como cuerpos, caen y, por ello, la adjetivación se extiende a ambos como si se tratara de lo mismo. Ambos guardan una relación metafórica en que la palabra *“aguadas”* se explica como descripción de aquello que desfallece o se disuelve. Los mencionados cuerpos *“caen abrazados”*, se juntan en multitud rehuendo a la posible soledad que les da la muerte. *“Los enrojecidos lagrimales de las cordilleras”*, enrojecidos por la caída de la sangre en su superficie, una vez más son testigos y escenifican un dolor inexpresado.

Hacia el final del fragmento encontramos un enunciado aseverativo concreto en el que se resume todo el poema: *“los arrojaron a todos, les vaciaron las entrañas”* y a continuación, un símil entre el paisaje y los cuerpos desmembrados: aquí el amanecer es de color sangre como los lagrimales que sangran porque les han arrebatado los ojos dejando heridas abiertas. Estos primeros enunciados, en los que la voz poética enfatiza largamente, expresan la existencia de una ruptura del cuerpo y de las cosas, mediante el uso de hipérboles y metáforas, más una intención por señalar una caída dura y dolorosa. Veremos que esta característica se imprime haciendo dominante el acto de habla *afirmativo* a lo largo de todo el poema.

Encontramos verbos como *nevó, granizaron, nevando, caen abrazándose, arrojaron y llora.*

*Nevó, granizaron extraños hielos, extraños párpados  
sobre las agujas de las cordilleras. (...) miles y miles de  
copos de aguadas nieves que caen abrazándose  
(...)*

*Los arrojaron a todos, les vaciaron las entrañas. El  
color sangre del amanecer es como el enrojecido  
color sangre de los lagrimales cuando se llora. (...).*

En los fragmentos posteriores, encontramos que los verbos ya mencionados se repiten:  
*granizaron, nevaban y abrazándose* en diferentes modos verbales:

*Granizaron cientos de cuerpos sobre una  
inesperada ternura (...)  
abrazaba a los cientos de tumbas color rosa  
hielo que nevaban. (...)*  
*Están allí, en un país no oído donde las cumbres  
abrazan extraños trocitos de hielo (...)*  
*Estará el amanecer y el color rosa  
sangre del cielo abrazado a todas las tumbas que  
nevaron sobre las encostradas cumbres. (...).*

Así, vemos que el núcleo verbal en el poema obedece a una acción que se refiere a algo que va en descenso, es decir, el poema expresa la caída reiterativa de algo desde el cielo. En este sentido, es un acto de habla, además de *afirmativo*, *representativo*, porque al anunciar que cae, anuncia el estado de las cosas (desde una perspectiva figurada). Y el acto *declarativo* reside en el modo en que todo cae, es decir, lo que todo ello provoca al llegar a la superficie. Así, este es el estado de las cosas cuando caen:

*granizaron extraños hielos, extraños párpados  
sobre las agujas de las cordilleras (...).*

Y una vez que han caído, transforman el espacio:

*las cumbres  
abrazan extraños trocitos de hielo caídos desde  
feroces nubes. Estará el amanecer y el color rosa  
sangre del cielo abrazado a todas las tumbas que  
nevaron sobre las encostradas cumbres (...)*

El segundo fragmento del poema inicia con el nombre Susana. Ella es aquí nombrada espontáneamente, como si se tratara de un recuerdo particular y pasajero de la voz poética. A continuación, el énfasis en la cantidad de cuerpos que caen y la afectación en el paisaje, se extiende en una serie de metáforas. El cielo también ha cambiado su color, es rosa, reflejo del mar o de la nieve en que la sangre ha tocado y se ha mezclado con el agua hielo.

*un alba rosa nieve que  
abrazaba a los pequeños copos rotos de la nevisca,  
que abrazaba a los cientos de tumbas color rosa  
hielo que nevaban (...).*

Aquí el amanecer, el cielo, de algún modo protege a los cuerpos, los abraza, imprime en sí mismo su color, así manifiesta su caída y su consiguiente muerte. Abraza los cuerpos y es también testigo de los cuerpos que empiezan a congelarse y perderse con la nieve.

Todos los cuerpos caen desarmados: “*cientos de párpados rosas*”, “*cientos de pómulos y mejillas rosas*” y en formas de “*extraños hielos*”, “*miles y miles de copos de aguadas nieves*”. Caen más “*cientos de cuerpos*”, el color rosa del cielo y más lagrimales se ven caer con ellos. Y ¿sobre qué cae todo ello? Sobre el paisaje: las “*agujas de las cordilleras*”, los “*enrojecidos lagrimales de las cordilleras*”, “*sobre una inesperada ternura*”, “*sobre un alba rosa nieve*”, y sobre “*todas las [inesperadas] tumbas*”.

Se hace visible el carácter enumerativo en el poema y, con ello, el uso de aliteraciones adjetivales: *extraños, rosas, enrojecidos lagrimales, enrojecido color sangre, el color rosa del cielo*. También encontramos aliteraciones en cuanto a sustantivos como: *hielos, párpados, copos, lagrimales, cuerpos, cordilleras, nieve, cumbres*, entre otros. Las estructuras sintagmáticas también se repiten en co-operancia con la intención enumerativa, de tal manera que el verso nuevo recoge un modo del verso que lo precede para convertirlo en un verso que expresa algo distinto:

*Son cientos de  
párpados rosas, cientos de pómulos y mejillas rosas  
nevando desde enfurecidas nubes, miles y miles de  
copos de aguadas nieves que caen abrazándose  
sobre los enrojecidos lagrimales de las cordilleras (...).*

Muchas de estas aliteraciones tienen sus pares distribuidas en un solo fragmento como:

*(...)cientos de cuerpos sobre una  
inesperada ternura, sobre un alba rosa nieve que  
abrazaba a los pequeños copos rotos (...)  
que abrazaba a los cientos de tumbas color rosa  
hielo que nevaban. (...)*

Por otro lado, encontramos aliteraciones a lo largo de todo el poema, que se repiten en fragmentos ubicados de polo a polo:

*El  
color sangre del amanecer es como el enrojecido  
color sangre de los lagrimales cuando se llora (...).*

y

*Los lagrimales son rosa cuando se llora (...)*

Estas frases se repiten tanto en el inicio como en el final del poema, pausando la repetición que pronto se extiende al siguiente poema, como si se tratase de una de las fases dentro de un ciclo de repeticiones que avanza constante a la progresión del lenguaje y de contenido: *“Los lagrimales (...) cuando se llora.”*

En el empleo de aliteraciones, las isotopías semánticas se hacen visibles. La idea central del poema es la caída de cuerpos despedazados sobre la cordillera y, alrededor de ello, un sin fin de modos en que éste cuerpo cae sobre un sin fin de *“agujas de la cordillera”* en que ya han caído anteriormente y siguen cayendo *“miles y miles de copos de aguadas nieves.”*

Encontramos isotopías como: *“Extraños párpados”, “cientos de párpados rosas”, “cientos de pómulos y mejillas rosas”, “enrojecidos lagrimales”, “entrañas”/“cientos de cuerpos”, “cientos de tumbas color rosa hielo”, “Inesperada ternura”/“tumbas que nevaron”/“los lagrimales son rosa cuando se llora.”* Todos los mencionados representan partes de un cuerpo o de varios cuerpos.

Ahora, *“Cordilleras”, “aguadas nieves”, “extraños hielos”, “miles de copos”, “enrojecido color sangre del amanecer”, “pequeños copos rotos de la nevisca”, “alba rosa nieve”/“cumbres abrazan extraños trocitos de hielo”, “feroces nubes”, “color rosa sangre del cielo”, “encostradas cumbres”, “pequeños copos rosas”, “gasa color cielo sangre que amanece sobre las montañas.”*

Aquí las isotopías que en este caso particular se toman como metáforas, hay una correspondencia, como ya hemos visto, entre los elementos de la naturaleza y las partes del cuerpo humano en una suerte de sinécdoque de la parte por el todo. Así *“copo”* se refiere a

cuerpos y la adjetivación de “*el color sangre de las montañas*” expresan la unión de los cuerpos en descenso con la superficie de las montañas y la sangre, y, aquí, las montañas no dejan de teñirse de rojo haciendo a la acción de la caída continua, guiando al lector a captar la intención de continuidad que trasciende al poema.

En el último fragmento encontramos “*un país no oído*”, es decir, no hay silencio, sino que nadie escucha. Allí, en ese olvido, es en donde el paisaje, las cumbres, las “*enfurecidas nubes*” protegen a sus muertos, porque los vivos han sido imposibilitados. Y en este escenario, “*estará el amanecer*” para seguir sintiendo lo que los cuerpos arrojados ya no pueden sentir, su dolor se transfiere al paisaje que los “*abrazará*”, porque aquí vemos que su acción se extiende al futuro. De esta manera un paisaje herido, con “*encostradas cumbres*”, y sin tiempo, acompaña a los cuerpos y ese paisaje es Chile. Y, hacia el final solo queda la sangre que acompaña el llanto de la agonía, “*Los lagrimales son rosa cuando se llora.*”

### **2.3.2 Primera transición**

#### **Poema II**

*Las patas delanteras dobladas, recogidas contra el  
hocico entreabierto. Sus diminutas garras negras  
de tierra y luego los incisivos enrojeciéndose. Miles  
de pequeños incisivos punteados de sangre y la nieve.  
Miles de cartas llenas de amor aguándose como un  
pequeño copo de sangre bajo la gasa de la nieve,  
bajo la venda de tul de la nieve de todas las montañas.*

*Susana dice palabras doblada bajo el campo o el agua  
o el aire negro. Bajo la tierra de las diminutas garras.*

*Las pequeñas garras, sus diminutas garras y la tierra  
negra del campo endurecida bajo ellas. Sus ojos  
terrosos acumulándose como dos montoncitos de  
tierra en la noche negra. El cielo es negro, en el  
campo hay margaritas. Sus ojos enterrados en la tierra  
campestre que acumulan todas las minúsculas garras.*

*Los ojos vaciados. Bruno se dobla, cae.*

(Zurita 2013, p. 35)

Este segundo poema es principalmente descriptivo y enumerativo. Dicha enumeración se reparte entre elementos de lo corpóreo y elementos de la naturaleza que se encuentran en constante relación. Ello lo forma como un acto de habla primeramente representativo puesto que cuenta un estado de cosas y, de manera secundaria, es un acto afirmativo debido al énfasis dado en los enunciados:

*Sus diminutas garras negras  
de tierra y luego los incisivos enrojeciéndose. Miles  
de pequeños incisivos punteados de sangre y la nieve (...).*

Así, el poema expresa el estado de las cosas, la voz poética se muestra explícitamente testimonial. En este estado puramente descriptivo, se percibe también la quietud de las cosas, pero bajo esta quietud aparente, hay una movilidad manifestada en la enumeración y en la repetición sintagmática, sin perder la relación. En el siguiente fragmento observamos la repetición de “*bajo*” como palabra desencadenante de la enumeración:

*(...) bajo la gasa de la nieve,  
bajo la venda de tul de la nieve de todas las montañas.*

*Susana dice palabras doblada bajo el campo o el agua  
o el aire negro. Bajo la tierra de las diminutas garras (...).*

Hay una yuxtaposición de espacios, superficies bajo las que se encuentra el cuerpo agónico. Al ser tantos, se manifiesta su estado irrealizado. De esta manera, también se expresa que los muertos ahora están, y son todo Chile.

En el poema, se acentúa una intención de plasmar algo innegable, enfático y que no se agota en la palabra, sino que está en una constante metamorfosis: Los copos de nieve (del poema antes analizado) se han juntado con la tierra y se han convertido en ella, ahora sus “*ojos terrosos*” miran desde abajo y ya no son solo cuerpos humanos, sino animales desmembrándose.

Tal movilidad se ve también mediante el empleo de verbos en gerundio: “*enrojeciéndose*”, “*aguándose*”, “*acumulándose.*”

Mediante esta señalada correspondencia se conforman así también las isotopías que obedecen a la relación entre lo que cae (partes de cuerpos) y el espacio en donde ello cae.

Por otro lado, observamos, en el primer fragmento del poema, que la voz poética nombra las partes del cuerpo de un animal y elementos de la naturaleza, tal deconstrucción funciona como una metáfora de un tránsito hacia la muerte. Han aparecido garras, hocicos, ojos de un animal (un conejo) de campo, que ante el choque con el suelo su cuerpo se ha ido desmembrando. Nuevamente, se hace uso de sinécdoques de la parte por el todo y éstas se entienden como extensiones que se conjugan en pos de un mismo motivo: La agonía, en el momento en que Susana muere y “*dice palabras doblada bajo el campo/o el agua*

*o el aire negro*”.

Y en esta agonía, todo a su alrededor empieza a morir.

*Sus ojos*

*terrosos acumulándose como dos montoncitos de  
tierra en la noche negra. El cielo es negro, en el  
campo hay margaritas. Sus ojos enterrados en la tierra  
campestre que acumulan todas las minúsculas garras (...).*

No se trata de una agonía, sino de varias, que hacen extensivo el dolor hacia la naturaleza y los animales, hacia el entorno que los recibe inesperadamente, sin tumbas, sin agujeros en la tierra. Se trata de superficies que en plena agonía cambian y se tiñen de aquellos cuerpos que están muriendo. Hay “*incisivos enrojeciéndose.*”, “*Miles de pequeños incisivos punteados de sangre*”. Los cuerpos se impregnan de sangre e impregnan también la nieve. Cabe señalar que

la figura de la hipérbole se repite del mismo modo que en el poema previamente analizado, ambos enfatizan la cantidad indeterminada de cuerpos.

Encontramos un enunciado que lleva implícito un dolor extremado a partir de la inferencia:

*Miles de cartas llenas de amor aguándose como un  
pequeño copo de sangre bajo la gasa de la nieve,  
bajo la venda de tul de la nieve de todas las montañas. (...).*

Se trata del amor que, materializado en una carta, se disuelve, es esta la primera anunciación del amor. A continuación, encontramos un símil en el que el “*copo de sangre*” se refiere a un cuerpo de sangre. Es decir, el amor se queda con el cuerpo y ambos son sepultados bajo un paisaje frío, inhóspito.

El poema pertenece a la transición entre la caída y la hundimiento de los cuerpos, se trata del momento en que tocan la tierra y proceden a unirse y hacerse uno con ella en medio de un silencio superficial, bajo el que se esconde todo el ruido del movimiento.

(...) cuando hablamos de muerte en realidad estamos aludiendo a un estado de no manifestación en el mundo físico, pero pleno de acción en otras dimensiones. (May, 2001, p. 109)

En el segundo fragmento, compuesto por sólo dos enunciados Susana es nombrada una vez más, esta vez, no como un recuerdo, sino como actante. Ella “*Dice palabras doblada*” en su agonía, desde la incertidumbre del espacio “*bajo el campo o el agua o el aire negro*”, y desde la certidumbre de que la tierra yace impregnada de “*garras*”, que son sus manos. A continuación “*Sus ojos terrosos acumulándose*” en la tierra, sin cuerpo, puesto que, como en el poema anterior, han sido arrancados como si la acción se repitiera una y otra vez.

En cuanto a la morfología, no hay un patrón definido pero sí ciertas señales de que se ha plasmado una estructura desordenada pero expresiva en cuando intenciones. El primer verso del primer fragmento es, como se ha dicho ya, puramente descriptivo.

*Las patas delanteras dobladas, recogidas contra el  
hocico entreabierto. Sus diminutas garras negras  
de tierra y luego los incisivos enrojeciéndose (...).*

Los siguientes versos de ese mismo fragmento son enseguida enumerativos y, en el final, el fragmento se extiende hacia el uso de símiles también enumerativos.

*Miles de cartas llenas de amor aguándose como un  
pequeño copo de sangre bajo la gasa de la nieve,  
bajo la venda de tul de la nieve de todas las montañas (...).*

El segundo fragmento es corto, similar al segundo fragmento del poema precedente. Así mismo, al final del poema encontramos versos sueltos.

*Los lagrimales son rosa cuando se llora. (...). (Poema I)*

*Los ojos vaciados. Bruno se dobla, cae (...). (Poema II)*

Ello para fijar una estructura en la que la intención comunicativa no responde solamente al léxico sino a la morfología, una morfología que consta de un orden casi aleatorio pero que, sin embargo, lleva insertos ciertos patrones que permiten su identificación.

En cuanto al sujeto, además de tratarse de las partes del cuerpo de un animal y a lo terreno, encontramos el nombre Susana, mencionada ya en el anterior poema. Más, en este nuevo poema aparece el nombre de Bruno.

*Susana dice palabras doblada bajo el campo o el agua  
o el aire negro. Bajo la tierra de las diminutas garras (...).  
Los ojos vaciados. Bruno se dobla, cae (...).*

Aquí Bruno y Susana actúan como referentes de las víctimas aludiendo al hecho histórico que compone el trasfondo del poemario, según el cual, trata los desaparecidos de la dictadura chilena. Bruno y Susana vendrían a ser tipos representativos del individuo ausente. Es importante recalcar que se considere a éstos como individuos y no como colectivo puesto que ello los caracteriza como seres reales y sobre todo, únicos en cuanto a contextos y experiencias provocando así cierta proximidad y empatía con el lector. Así mismo, tanto Bruno como Susana son de quienes la voz poética habla y a quienes habla, en este sentido, éstos actúan como

interlocutores, por lo que me lleva a deducir que el sentir expresado tiene el propósito de ser compartido, exteriorizado y, sobre todo, escuchado.

En cuanto al empleo de adjetivos, hay una clara intención por llevar la agonía hacia la más pura vivencia del dolor.

*Las patas delanteras dobladas, / recogidas contra el  
hocico entreabierto. Sus diminutas garras negras  
de tierra /y luego los incisivos enrojeciéndose (...).*

Los adjetivos expresan la insignificancia de los seres agonizantes, las partes del cuerpo son el desarme de estos cuerpos enfrentados ante la imponencia de lo natural, del campo, de la tierra que los absorbe sin que ellos puedan defenderse. Las “*garras dobladas*” que están “*negras de tierra*”, los “*pequeños incisivos punteados de sangre*” se enfrentan ante la gran “*venda de tul de la nieve de todas las montañas*”. Y es que “*Bajo la tierra*” yacen solo “*diminutas garras.*”

El color negro se anuncia de manera reiterada señalando la oscuridad que también quiere decir olvido y ocultamiento.

*(...) sus diminutas garras y la tierra  
negra del campo endurecida bajo ellas. Sus ojos  
terrosos acumulándose como dos montoncitos de  
tierra en la noche negra. El cielo es negro, en el  
campo hay margaritas (...).*

Encontramos una “*noche negra*” en que nada se ve, en que es fácil ocultar y el “*cielo negro*” es también ese ocultamiento y esa condena en que se busca olvido y aquí, una vez más, una multitud y amontonamiento de muertos en una suerte de repetición de las cosas en estados distintos:

*Sus ojos enterrados en la tierra  
campestre que acumulan todas las minúsculas garras (...).*

Hacia el final, los cuerpos que agonizan, se abandonan. “*Bruno se dobla, cae*”. Y sus sentidos han sido reducidos, les faltan los ojos: “*Los ojos vaciados.*” Tanto en este como en próximos poemas encontraremos que Zurita hace hincapié en la ausencia de los ojos y las cuencas vacías, ello muestra un vacío, no solo se trata de señalar la ausencia del sentido de la vista, sino también el del alma. Puesto que, si los ojos son las ventanas del alma, la ausencia de esos ojos implica también la ausencia del alma, que quiere decir vida.

### **2.3.3 Fase 2: Hundimiento**

#### **Poema III**

*Todo ha sido consumado. El casco herrumbroso y  
negro desaparece en el mar de piedras. El cielo cae*

*encima de ellas y éstas gritan. Hay un muro blanco rayado con nombres y flores de plástico abajo. Hay una llanura y las rompientes del cielo que caen derrumbándose como un tierral de muertos en la tumba de los paisajes. Todo fue consumado. Mireya dice que todo ya ha sido consumado.*

*Las rugosas rompientes caen, el mar difunto cae como un montón de tierra. Los paisajes muertos caen como mares de tierra.*

*Hay un barco de desaparecidos y muertos y encima las piedras del desierto. Hay un muro blanco de cal con nombres y detrás el océano de tierra cayendo sobre las últimas planicies. Mireya dice que ya todo ha sido consumado y deja pequeñas flores de plástico sobre la planicie del pedregal que expira, ella dice que éste es el último mar y que expira.*

*Que estas son las últimas piedras sobre un barco de muertos y que expiran. Que es Chile el que expira. Que solitario es usted el último grito que expira clavado bajo el INRI final de los paisajes.*  
(Zurita, 2013, p. 63)

En este tercer poema la voz poética continúa en tono testimonial y enumerativo, descriptivo de un estado de cosas en que la voz parece relatar. Ello es característico del acto de habla *representativo* y, por la insistencia en los enunciados, es también *afirmativo*. Hay dos núcleos verbales. En la primera parte predomina el verbo *caer*: hay un “*casco herrumbroso y negro*”, parte de un barco que cae sobre un “*mar de piedras*” y estas son las piedras que cubren a los muertos. Esta vez ya no se trata de cuerpos caídos, es el paisaje el que cae sobre los cuerpos agónicos en el suelo: cae el cielo, la llanura, las rompientes que descienden del cielo y, como el poema lo señala explícitamente, “*sobre un tierral de muertos*”. Y estos paisajes mueren con estos cuerpos porque su dolor se hace extensivo.

Al inicio del primer fragmento “*Todo ha sido consumado*” y en el final del primer fragmento se repite la frase “*Todo fue consumado. Mireya dice que todo ha sido consumado*”. Aquí, la voz poética no sólo busca enfatizar que todo ha terminado, en un pasado inmediato, sino que también hace las repeticiones como si se tratara de letanías. Más abajo se repite “*Mireya dice que todo ya ha sido consumado*”. Una vez más esta frase se remarca el final de todo, se manifiesta repetidas veces y, al hacerlo, marca la continuidad de la acción reciente en relación al tiempo presente.

Bajo la tierra “*hay un muro blanco rayado con nombres*”. Tales nombres representan de manera individual al caído para recalcar que no se trata de una colectividad de muertos, sino que cada uno tiene una historia y un pasado, es ahí donde se enciende la negación al olvido burlando la condena del silencio. Todo sucede bajo tierra, el dolor se esconde en ella y una vez que el paisaje ha enterrado a sus muertos, la tierra, “*La tumba de los paisajes*”, es donde se esconde este secreto. Mireya es aquí un sujeto externo a lo que ocurre, participa como

espectadora, ella habla. Una vez que la tierra ha sepultado los cuerpos ella anuncia el final:  
*“Mireya dice que todo ha sido consumado”.*

En esta primera parte encontramos adjetivos que anuncian un estado en descomposición, un estado de muerte. Hay adjetivos como *“herrumbroso”, “rugoso”, “muerto” y “difunto”*. Estos, van acompañados del color negro lo cual señala una vez más el silencio ante la muerte, su ocultamiento. Más, también encontramos un muro que es blanco, color que no solo crea contraste sino que se opone al que lo precede. Ambos colores expresan la oposición entre el recuerdo y el olvido, en este poema ambos se enfrentan directamente.

Al inicio del tercer fragmento se anuncia la existencia del barco y este contiene a los cuerpos de *“desaparecidos y muertos”*, se dice de manera directa. A continuación, se anuncian también las piedras del desierto sobre ellos. Una vez más, elementos de los espacios se mezclan porque aquí toda la tierra es una, Chile, y los oculta al caer sobre estos elementos. Delante del *“océano de tierra”*, que sigue *“cayendo”* y ocultando la muerte en una acción que parece no tener final, está el *“muro blanco de cal”* anteponiendo una vez más el recuerdo por sobre el posible olvido. Y cuando el océano de tierra cae, lo hace sobre las últimas planicies señalando que ya no queda mucho espacio que cubrir, que toda la tierra ha sido ya cubierta. Esta primera parte del poema en donde el núcleo verbal es *caer* se cierra en la mitad del tercer fragmento. Aquí se lo señala, justo en el corte de la cuarta línea:

*Hay un barco de desaparecidos y muertos y encima  
las piedras del desierto. Hay un muro blanco de cal  
con nombres y detrás el océano de tierra cayendo  
sobre las últimas planicies. / Mireya dice que ya*

*todo ha sido consumado y deja pequeñas flores de  
plástico sobre la planicie del pedregal que expira,  
ella dice que éste es el último mar y que expira.*

En la segunda parte del poema tenemos como núcleo el verbo *decir* y un sujeto concreto que es Mireya, observadora de todo. Mireya repite como si se tratara de un salmo: “*Todo ha sido consumado*”. Ella deja flores para alimentar el recuerdo sobre la tumba que ha formado el paisaje, que muere una vez más junto a los cuerpos porque la planicie del pedregal y el mar también “*expiran*”. Sólo queda la memoria de Mireya porque todo lo demás ha muerto.

El último fragmento del poema es continuidad del anterior. Mireya continúa diciendo y esta acción tiene el carácter de un tiempo indefinido. Ella dice:

*Que estas son las últimas piedras sobre un barco  
de muertos y que expiran. Que es Chile el que  
expira. Que solitario es usted el último grito que  
expira clavado bajo el INRI final de los paisajes.*

Y recalca el final, y recalca que se trata de las últimas piedras, que se trata de Chile que no tiene más espacio para ocultar más muertes y éste muere a causa del forzado silencio, pero, en medio de ello, al menos Mireya habla, hay al menos una esperanza. A continuación, encontramos una voz en segunda persona que evoca la muerte, “*solitario es usted el último grito*”. Anuncia a soledad de la muerte pero esta se oculta bajo un INRI y el INRI,

simbólicamente, implica la resurrección. Es el último, se lleva a todos los muertos y ya no queda nada con vida pero se trata de un inevitable renacimiento.

#### **2.3.4 Segunda Transición**

##### **Poema IV**

*Te palpo, te toco, y las yemas de mis dedos  
buscan en la oscuridad las tuyas porque si yo  
te amo y tú me amas tal vez no todo esté  
perdido. Las montañas duermen abajo y  
quizás las margaritas encienden el campo de  
flores blancas. Un campo donde Los Andes y  
el Pacífico abrazados en el fondo de la tierra  
muerta despierten y sean como un horizonte  
de flores nuestros ojos ciegos emergiendo en  
la nueva primavera. ¿Será? ¿será así? Las  
margaritas siguen doblándose sobre el mar  
difunto, sobre las grandes cumbres difuntas y  
en la oscuridad, como dos envanecidas pieles  
que se buscan, mis dedos palpan a tientas los  
tuyos porque si yo te toco y tú me tocas tal  
vez no todo esté perdido y, todavía, podamos  
adivinar algo del amor. De todos los amores  
muertos que fuimos y de un campo de flores  
que crecerá cuando nuestras mortajas blancas,  
cuando nuestras mortajas de nieve de todas*

*las montañas hundidas nos besen boca abajo y  
nos vuelvan para arriba las erizadas pestañas.*  
(Zurita, 2013, p. 82)

En este poema resalta la presencia de la voz poética en primera persona que se dirige a un interlocutor interno, perteneciente al universo poético. Los enunciados en primera persona destacan la característica expresiva dentro de los actos de habla.

*Te palpo, te toco, y las yemas de mis dedos  
buscan en la oscuridad las tuyas porque si yo  
te amo y tú me amas tal vez no todo esté  
perdido (...).*

Las primeras líneas revelan ya un primer contacto entre voz poética e interlocutor, tal acción inicia con un cambio en el estado de cosas, el acto declarativo que reside en la especulación, en la posibilidad. Los poemas anteriormente analizados, como ya se ha explicado, anuncian primero la caída, después la agonía y la muerte. Desde allí ya existe un contacto, los cuerpos muertos se acompañan. En este nuevo poema, este contacto es más que solo eso, implica un giro en el que se esconde una metamorfosis y una lenta resurrección. Ya se ha dicho que el paisaje se funde con los muertos. Ahora, en este poema, el paisaje son los muertos que renacen porque la tierra es seno de muerte y vida.

No está por demás decir que la figura de la resurrección nos da una clara referencia al proceso que vivió Jesús según la interpretación occidental de la Biblia en la religión cristiana.

Hay un Jesús que se revela tras este proceso de sacrificio, muerte y resurrección y allí también se revela la sacralidad del símbolo.

La tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: sea la luz, y fue la luz.”  
(Génesis, 1960, p. 1).

En *INRI* los muertos atraviesan el proceso que atravesó Jesús, a ello se suma la condena al olvido, el dolor y la ausencia del cuerpo vivo. También deviene el recuerdo, los vivos son quienes reviven a los muertos desde el sentimiento del amor y la falta.

Nuevamente encontramos sinécdoques de la parte por el todo que conllevan la recreación de la imagen visual en el curso de una acción: “*y las yemas de mis dedos buscan en la oscuridad las tuyas*”. Aquí la oscuridad es el lugar de muerte, tanto voz poética como interlocutor comparten esta oscuridad, ambos yacen en esa tierra. A continuación encontramos nuevamente el motivo del amor: “*porque si yo te amo y tú me amas, tal vez no todo esté perdido*”, aquí la voz poética expresa que el amor es aquello que no los dejará fenecer en el olvido, porque tal vez, solo tal vez, puedan vivir en el recuerdo, vivir en un pasado que se hace presente. Este “*tal vez*” implica una posibilidad de nueva vida.

*Las montañas duermen abajo y  
quizás las margaritas encienden el campo de  
flores blancas (...).*

El paisaje permanece aún dormido, es esta su transición hacia un despertar. Aquí, enseguida encontramos “*quizás*” como nueva expresión de la probabilidad. La voz poética especula y al hacerlo predetermina un futuro, reside aquí un deseo de que las cosas sean como ésta las espera y dado que la voz poética es también una representación del autor, creador del universo poético, hay allí una promesa de salvación, de resurrección.

Ahora, las margaritas encienden el campo, nacen de la misma tierra en donde yacen los muertos y esto indica su metamorfosis, como se dijo más arriba, estos se han convertido en paisaje y ahora son “*flores blancas*”, una vez más el color blanco anuncia la transparencia, la vigencia de tales muertes.

Hay una mención específica del espacio al que la voz poética vuelve constantemente.

*Un campo donde Los Andes y  
el Pacífico abrazados en el fondo de la tierra  
muerta despierten y sean como un horizonte  
de flores nuestros ojos ciegos emergiendo en  
la nueva primavera (...).*

Por primera vez sabemos en donde residen los muertos pero estos son lugares vastos y, por ello, inespecíficos. El Pacífico se refiere a todo el Océano Pacífico y Los Andes son todas las cordilleras que bordean Chile, sabemos que ahí están los muertos pero ¿cómo encontrarlos? Los Andes y el Pacífico abrazados son una representación de los muertos que allí residen, se habla del lugar para hablar específicamente de ellos, que se han convertido en paisaje y en ese

abrazar no hay soledad, sino que se recalca una lograda unión. Ello hace al poema un acto de habla también representativo siendo este el que menos se manifiesta.

A continuación, en el poema la voz poética expresa el deseo: “*cuando (...) despierten*”, encontramos otra vez el deseo de resurrección, un atisbo de esperanza ante la muerte y un esfuerzo por revivir el recuerdo desde la tierra misma de la agonía.

Hay dos símiles, el primero reza: “*y sean como un horizonte de flores nuestros ojos ciegos*”. Estos ojos permanecen así, porque han sido arrancados de los rostros, expresión específica que conecta directamente el poema con el hecho histórico en sí.

*(...) y sean como un horizonte  
de flores nuestros ojos ciegos emergiendo en  
la nueva primavera. (...)*

Los ojos serán las flores dice la voz poética, es decir, éstas flores surgirán en la cosecha de los muertos que permanecen bajo tierra y allí la vida dejará su firma ante la muerte trunca, la vida (que reside en el recuerdo) se sobrepondrá y actuará en la tierra para hacer que todo vuelva a nacer en el seno de una “*nueva primavera*”. Ya ha pasado el invierno, tiempo en el que los días eran más cortos y las noches más largas, tiempo de frío. Ahora sobreviene una nueva primavera y es nueva respecto a las anteriores y respecto al pasado invierno porque ésta es distinta, ésta contiene el silencio que ocultó el pasado frío bajo la nieve, que ahora es tierra fértil. Este renacer tiene guarda estrecha relación con el origen del que habla Patricia May: “El origen de (...) la materia, lo inmaterial; del movimiento, el reposo; de la palabra, el silencio”. Así, el

renacer se da en el seno del vacío; “Hay nada, sin embargo en esa nada está la potencia toda del devenir (...)” (2001).

La voz poética se pregunta: “¿Será? ¿Será así?”, especula una vez más sobre aquello que se aproxima, se predispone a que todo ello suceda. Enseguida vemos una señalada continuidad de la agonía que se extiende en los espacios que son el mar y el campo, porque “*las margaritas siguen doblándose*”, agonizando, ellas flotan sobre un mar “*difunto*”, un mar que ha muerto porque en él han muerto los cuerpos. Estos cuerpos también están, y aquí hay que recalcarlo, sobre la tierra, no bajo ella y habitan las “*cumbres difuntas*”, es decir, empiezan a habitar la muerte. Se repite el adverbio y el adjetivo en dos versos: “*sobre... difunto/difuntas*” y el sustantivo que acompaña es elemento del paisaje. En este aspecto, la morfología del poema funciona según una intención por enfatizar en las descripciones. Ello no hace más que recalcar que hay cuerpos sobre la tierra, porque las margaritas se doblan también “*en la oscuridad*”, bajo el mar y también en la superficie, todos agonizan amontonados y lo que ellos buscan es burlar la soledad, “*se buscan*” y juntos renacer. Hay un reforzamiento de la intención de una voz testimonial, que denuncia, y que evoca la resurrección de un colectivo. El segundo símil reza:

*las margaritas siguen doblándose (..)*  
*como dos envanecidas pieles que se buscan (...).*

Es decir, se doblan porque agonizan y en la agonía se buscan.

Como al inicio del poema, encontramos otra vez la mención de unas manos que se “*palpan a tientas*” porque la oscuridad no permite que se encuentren con sus cuerpos deshechos. El palpar, el tocarse el uno al otro, es ya una esperanza de que, como dice la voz poética, “*si yo*

*te toco y tú me tocas tal vez no todo esté perdido y todavía podamos adivinar algo del amor*”, anunciando el amor, una vez más, como única posibilidad de salvación: el amor permitirá que estos cuerpos muertos se reencuentren en el proceso de su renacer.

Hacia el final del poema subsiste la promesa de salvación que pregona la voz poética:

*(...) de un campo de flores  
que crecerá cuando nuestras mortajas blancas,  
cuando nuestras mortajas de nieve de todas  
las montañas hundidas nos besen boca abajo y  
nos vuelvan para arriba las erizadas pestañas (...).*

Anuncia que el campo de flores crecerá, inevitablemente renacerá de la tierra porque la tierra es fuente de vida y ella será la que cuente la verdad, quién dé luz a la oscuridad que envuelve a los cadáveres, romperá el silencio. Todo ello sucederá cuando estos cuerpos re despierten con el beso de la muerte, cuando besen las mortajas que los envuelven debajo de la tierra y de la nieve, debajo de las montañas que se anuncian en cantidad: “*todas las montañas*”. El último verso anuncia el despertar definitivo, “*cuando nos vuelvan para arriba las erizadas pestañas*”, cuando todos ellos despierten.

Tanto al inicio:

*“Te palpo, te toco y las yemas de mis dedos  
buscan en la oscuridad las tuyas porque si yo*

*te amo y tú me amas tal vez no todo esté perdido (...).*

Como hacia el final:

*porque si yo te toco y tú me tocas tal  
vez no todo esté perdido y, todavía, podamos  
adivinar algo del amor (...)*

La aliteración recalca el reencuentro de los cuerpos pero también corresponde a un orden que asemeja a los rezos eclesiásticos en que se repiten un ruego, una esperanza de redención o una petición de amor y amparo. Estos se dirigen al cielo y en el poema, se dirigen también a la tierra, los muertos se enfrentan a su redención, en su nueva vida se hacen santos después de haber sido castigados.

### **2.3.5 Fase 3: Despertar**

#### **Poema V**

*Y nos aman, y nos dicen que nos aman. Palomitay,  
vidala, las flores meciéndose en el viento nos dicen  
que nos aman. Y los camposantos de Chile nos  
dicen que nos aman y nos dicen las flores tu amor  
ciego que sube con mi amor ciego tendiéndose  
sobre los glaciares de pastos blancos. Cuando nos  
vaciaron con corvos las cuencas de los ojos y las  
flores nos empezaron a crecer desde los cegados  
corvos. Cuando nos amontonaron arriba*

*arrojándonos sobre el Pacífico cegado, sobre los  
cegados, volcanes, sobre el largo país cegado y  
fueron flores el cielo rojo que escuchamos nacer  
mientras moríamos. Sí, un rostro es un rostro son  
los desiertos florecidos y el cielo encima de  
nuestros rostros fueron los océanos nuevos, las  
cumbres y desiertos nuevos que gritaban con las  
infinitas piedras el amor de todas las flores que nos  
aman. Y nos aman, y nos decían entonces vidalitay  
paloma que nos aman porque un desierto es un  
desierto es un rostro florecido, y el cielo se pega  
con nuestros rostros floreciendo desde todo el  
desierto como un camposanto Chile entero de flores  
de ti de flores que morías de ti de flores alborada.  
(Zurita, 2013, p.p 102)*

El poema inicia con el nexa “y” para señalar una continuidad respecto a lo que se ha dicho y lo que se dirá. Inicia con una acción, “decir”. Alguien habla, pero no con las palabras, el lenguaje ha transmutado, ha pasado ya al paisaje y, entonces la tierra como puede, habla. La voz se anuncia colectiva, usa el plural para señalar unión con un interlocutor, es una voz que conversa tanto dentro del universo poético con un sujeto próximo, como con el lector. Narra, en un acto de habla *afirmativo* (por la insistencia en los enunciados y por el expresado “*Sí, un rostro es un rostro...*”), a manera de versículos, qué es lo que sucede en un tiempo continuo.

*Y nos aman, y nos dicen que nos aman. Palomitay,*

*vidala, las flores meciéndose en el viento nos dicen  
que nos aman (...).*

“*Las flores meciéndose*” señalan la continuidad en las acciones. Por otro lado, encontramos ya en el primer fragmento, el móvil de todo el poema: el motivo será el amor, el núcleo verbal, la acción principal, será “*decir*”, la voz poética se expresa. Ello requiere también una escucha y una respuesta. Encontramos un apelativo “*Palomitay, vidala*”, modismos que sirven para llamar con cariño. Esta palabra señala este poema como acto de habla de la canción popular chilena. La palabra se usaba en las canciones de protesta, para el cantar patrio. Podemos ver que, en este contexto, la intención de enmarcar esta palabra en el poema señala una alusión al tema de la denuncia, una clara evocación al momento histórico por el que atravesaba el país.

Encontramos también un elemento, “*el viento*”, es decir, el espacio que habitan. Pero el viento no se puede habitar, no es visible, no es concreto y es por ello que el viento señala aquí el movimiento en el poema y así mismo, la impermanencia. Por eso, los cuerpos renacen en una metamorfosis, se han convertido en flores.

El núcleo verbal continúa, pero ahora se amplían los sujetos:

*Y los camposantos de Chile nos  
dicen que nos aman y nos dicen las flores tu amor  
ciego que sube con mi amor ciego tendiéndose  
sobre los glaciares de pastos blancos (...).*

Los camposantos y las flores también “*nos dicen que nos aman*”. Aquí una vez más, encontramos una referencia directa al espacio, es Chile del que se habla, es el espacio

globalizante en el que el paisaje está tomando vida a través de los cuerpos muertos, es Chile el que se transforma, el que se levanta. En este fragmento se anuncia claramente el acto de habla *representativo*, llamado también *constatativo*, debido a la anunciación del estado de las cosas.

El verbo en gerundio sigue remarcando esa continuidad en las acciones y aquí los adjetivos, “*amor ciego*” son una metáfora del dolor según lo precedente porque “*les arrancaron los ojos, ¿sabías?*”. Ahora, las flores se tienden sobre el blanco, en la superficie de los glaciares, donde asoma el recuerdo y éste es el que da vida.

Enseguida la voz poética viaja al pasado:

*Cuando nos  
vaciaron con corvos las cuencas de los ojos y las  
flores nos empezaron a crecer desde los cegados  
corvos. Cuando nos amontonaron arriba  
arrojándonos sobre el Pacífico cegado, sobre los  
cegados volcanes, sobre el largo país cegado y  
fueron flores el cielo rojo que escuchamos nacer  
mientras moríamos. (...)*

Encontramos un adverbio de tiempo y enseguida, “*nos vaciaron*” en un pasado. En este fragmento, la voz poética recuerda una vez más la causa de la ceguera de todos los cuerpos y, por ende, del paisaje ciego. “*Con corvos las cuencas de los ojos*”, es esta una alusión muy literal a una realidad que sobrepasa el universo poético al igual que la mención de lugares como Chile, el Pacífico y Los Andes. Después de mencionarlo, la voz poética recurre a la metáfora, a las flores que, en el pasado también, “*empezaron a crecer desde los cegados corvos*” y estos

ojos, y estas flores nacen de las cuencas de la voz poética, ella es aquí un móvil, todo nace y muere a partir de ella. Cuenta su historia propia y la cuenta a un interlocutor próximo.

Enseguida la voz poética recuerda nuevamente y esta reiteración señala la vigencia del recuerdo:

*Cuando nos amontonaron arriba  
arrojándonos sobre el Pacífico cegado.*

Se trata del amontonamiento de cadáveres y de la anunciación de la caída, la pérdida, porque el Pacífico es el vasto mar en donde aún yacen cuerpos sin nombre. No solo se trata del Pacífico, encontramos una breve enumeración de espacios a donde los cuerpos fueron arrojados, a las superficies como lo señala el adverbio: “*sobre los cegados volcanes, sobre el largo país cegado*” y a todos les han arrancado los ojos. En seguida viene la metáfora del paisaje porque “*fueron flores el cielo rojo*”, el color del cielo ya no es y el cielo tampoco es el cielo, se convierte en un espacio sagrado, todo el territorio lleva los rastros de los muertos y también su promesa de resurrección. “*Mientras moríamos*” da cuenta que en el curso de la agonía, empezaban a vivir porque la muerte provoca dolor, el dolor nace del amor, del amor el recuerdo, y del recuerdo, la nueva vida, por ello, existe una redención.

La voz poética hace una aseveración y ese “*sí*” indica que tal vez ha recibido una respuesta pero también indica firmeza. Continúa con otra breve enumeración:

*un rostro es un rostro son*

*los desiertos florecidos y el cielo encima de  
nuestros rostros fueron los océanos nuevos, las  
cumbres y desiertos nuevos que gritaban con las  
infinitas piedras el amor de todas las flores que nos  
aman (...).*

La voz poética hace mención de la metamorfosis pero, a la misma vez, hace mención de la unión de esos elementos que se transforman para señalar que todos se han convertido en uno solo. Las “*infinitas piedras*” indican la eternidad que existe en la muerte, pero en este poema las piedras gritan el amor, el magno motivo por el que el paisaje renace en nombre de la vida. La continuidad nunca se rompe, la voz poética ata los cabos que unen a las palabras a pesar de los puntos y las breves pausas. Se ha creado un hilo que jala a los muertos, un hilo que se fortalece a medida que todo Chile redesperta, resignificado por las circunstancias de la historia.

Los rostros están floreciendo, están renaciendo en la tierra en donde han sido arrojados para fallecer en la soledad, pero estos se levantan, abandonan la oscuridad y suben hacia la luz del amanecer. Chile entero es un camposanto que renace, un cementerio de santos en el que en lugar de silencio, se encuentra todo el ruido del paisaje anunciando que, por el amor, “*tal vez no todo está perdido*”. Hacia el final, el poema reza:

*Chile entero de flores  
de ti de flores que morías de ti de flores alborada (...).*

Predomina principalmente cierto dinamismo entre sujeto y acción, aquí todo está operando el cambio, la transformación se acentúa en todas las partes que encierra el universo poético y también van más allá de éste, la acción se extiende creando una tercera realidad en donde la muerte pierde ante la vida.

#### **2.3.6 Fase 4: Suspensión**

##### **Poema VI**

*Susana dice que está la venda atravesada de luz de  
Los Andes y arriba el cielo escrito, sus nombres  
para siempre. El alba se abre y Susana y Bruno  
escuchan sus nombres suspendidos sobre ellos.  
Subirán. Se abrirán las tumbas como rosadas  
bocas en la nieve y será el nuestro un país más de  
nieves subiendo. De nieves color rosa subiendo  
frente a los pequeños pueblos blancos de las  
montañas. Bruno, Susana. Ahora son ellos los que  
suben oyendo sus nombres llamarlos desde los  
pueblos blancos en los cielos vivos del amanecer..*

*Susana dice que no llores.*

*Están entonces las vendas traspasadas de luz de*

*Los Andes y arriba el cielo. Bruno y Susana oyen  
sus nombres y levantan las caras. El cielo se abre.  
Son miles y miles de Brunos, son miles y miles  
de Susanas que levantan las caras escuchando  
sus nombres muertos cantar sobre los cielos vivos.*  
(Zurita, 2013, p. 125)

Esta vez Susana será la que cumpla las acciones. En este sentido, la voz poética, que habla en tercera persona, se convierte en un el interlocutor de Susana, gracias a la que el lector se entera de lo que ella ha dicho. Una vez más aquí, la acción principal será el decir, un acto de habla representativo y, con la palabra, hacer, realizar tal vez la naturaleza del deseo en un acto de habla declarativo. Y en este caso, el deseo es una consabida resurrección.

El poema inicia:

*Susana dice que está la venda atravesada de luz de  
Los Andes y arriba el cielo escrito, sus nombres  
para siempre. (...)*

Y Susana cuenta el estado de las cosas. Anuncia la luz, que se contrapone en la permanente oscuridad de poemas anteriores. Con ello, niega el ocultamiento, la mantención de un secreto. La luz aparece al horizonte como una anunciada promesa, como la luz de un redentor que apunta a la tierra para despertarla. Aquí se anuncian los límites del espacio, todo sucede

entre la tierra y el cielo. Y el cielo es también un espacio de enunciación, el cielo también habla desde su lenguaje de paisaje. Aquí todo dice de la ausencia, una ausencia que se niega cuando se puebla de palabras, recuerdos, de movimientos, de pasados y luces que hacen expirar el pasado. Es así como se recalca la falta, a través de un logrado barroquismo en que reside la repetición de las cosas, tal vez para no dejar nada atrás, que nada escape y sin embargo todo sigue su paso, todo se va y por ello es necesario volver a decirlo.

*“Sus nombres para siempre”*, los nombres de los muertos, dan muestra de un intento por lograr su permanencia a pesar del tiempo, por encima del tiempo, allá lejos en el cielo. En este sentido, el cielo se convierte en el canal del llamado a la redención de estos cuerpos, que ya han sido anunciados como almas santas. Para lograr esta llamada resurrección y la consiguiente redención que, justo en el momento de la luz, el cielo abre, *“el alba se abre”*, el portal llamará a todas esas almas-víctimas. Ya no solo es Susana, también es Bruno y ambos son todos los hombres y mujeres de Chile, ellos son todos los muertos.

*Susana y Bruno*

*escuchan sus nombres suspendidos sobre ellos.*

*Subirán (...)*

Ellos escuchan el llamado del cielo, sus nombres los llaman porque ya una parte de ellos ha ascendido, son sus voces las que los claman para lograr una reunión de los cuerpos fragmentados. Y el cielo los invoca como cuerpos santos y el verbo *“subirán”* en futuro, hace afirmar a la voz poética que así será de todos modos. Aquí encontramos firmeza, la voz poética

ya no se pregunta, ya no pregona un “*tal vez*”, sino que, afirma una realidad futura expresando que no hay forma en que todo ello suceda distinto, así será.

A continuación, la voz poética habla hacia el futuro:

*Se abrirán las tumbas como rosadas  
bocas en la nieve y será el nuestro un país más de  
nieves subiendo. De nieves color rosas subiendo  
frente a los pequeños pueblos blancos de las  
montañas. Bruno, Susana. Ahora son ellos los que  
suben oyendo sus nombres llamarlos desde los  
pueblos blancos en los cielos vivos del amanecer (...).*

Afirma, “*se abrirán las tumbas*”, ello pasará y los cuerpos responderán al llamado de los cielos, y aquí enseguida encontramos un símil. Las tumbas serán como esas bocas que solo pueden hablar, y se encuentran en una superficie de nieve, inhóspita. Es esta una promesa de salvación y las “*bocas*” son de un color amable, “*rosadas*” y ello habla también de la nueva vida que despierta a razón del motivo del amor.

Enseguida la voz poética habla en plural convirtiéndose en un actante en el marco de un tiempo futuro:

*y será el nuestro un país más de  
nieves subiendo. De nieves color rosa subiendo  
frente a los pequeños pueblos blancos de las  
montañas (...)*

El país será un territorio santo, un territorio de la redención tanto de víctimas como de victimarios porque, para que exista ese puro renacer, toda la tierra debe estar curada y esa curación no implica olvido, sino el instante vivo en la memoria. Una vez más encontramos el color rosa, color que anuncia la vida y una acción continua, en gerundio, “*Las nieves color rosa subiendo (...)*”. Aquí los pueblos blancos, vivos, de recuerdo, son revelados con cierta insignificancia ante el llamado del cielo. Y esos “*pueblos blancos*” en donde las flores renacen y las flores son sus rostros, ha realizado ya la redención terrenal, la tierra de muertos se ha hecho fértil. Tanto la tierra como el cielo operan en nombre de la vida y en negación a una muerte hostil.

El tiempo se hace presente, la voz nos dice que “*ahora son ellos los que suben*”, es decir, ya suben sus últimos pedazos, ya allá, en el cielo, serán de nuevo cuerpos completos. Son ellos, Bruno y Susana en concreto, los cuerpos ahora tienen nombres. Ellos oyen sus nombres llamarlos, vuelven a tener la identidad que les ha sido arrebatada. Y allí, se anuncia un amanecer, la luz del llamado divino del cielo.

El primer fragmento del poema consta de una reiterada repetición sintagmática, aquí se vuelve a decir, se recapitula, porque la voz poética nos cuenta una historia y nos la cuenta a detalle para que la memoria la reviva constante.

Cómo verso aparte: “*Susana dice que no llores*”, Susana me comunica y te comunica que en esta ascensión al cielo ya no hay dolor. La voz poética anuncia su mediación y su papel. Ya no se trata de una voz testimonial sino que se convierte un canal por el cual se crea el diálogo, un canal de unión. Esta pausa en el relato indica una interacción directa con el interlocutor, la voz se hace más personal aunque no deja de ser distante en su tono.

Hay una recapitulación de todo lo que ya se ha dicho, “*están entonces (...)*”. Más, siempre se expresa de distintas formas puesto que, así como el lenguaje para el poeta es infinito, el lenguaje también será el portador de una realidad inasible que al decirse, al anunciar la palabra que es más una representación de la realidad y no ella misma, crea una realidad otra en que la posibilidad deja de serlo para lograr la unión de todas las cosas.

*(...) las vendas traspasadas de luz de*

*Los Andes y arriba el cielo. Bruno y Susana oyen*

*sus nombres y levantan las caras. El cielo se abre (...)*

Son otra vez las vendas de Los Andes y es otra vez arriba el cielo que se abre, Bruno y Susana siguen escuchando el llamado, hay un congelamiento en una acción llena de movimiento, están allí, siguen allí, en el tiempo presente y ellos siguen escuchando el llamado del cielo.

Hacia el final la voz poética nos lo dice, no se trata de un Bruno y una Susana, como ya antes se ha dicho, se trata de todos los muertos que vuelven a encontrarse consigo mismos mediante el llamado del cielo, es una gran cantidad de ellos. Una vez más la voz poética enfatiza en una cantidad indeterminada: “*Son miles y miles de Brunos / son miles y miles de Susanas*”. Todos estos muertos ascienden escuchando el llamado del cielo que se ha convertido en un canto sagrado porque allí está la vida que impide toda nueva muerte. En el siguiente hay una transformación en el estado de las cosas, el acto declarativo se expresa ya no en la posibilidad y el deseo, sino en la afirmación del cambio dentro del universo poético.

*Bruno y Susana oyen*

*sus nombres y levantan las caras. El cielo se abre. (...).*

El cielo se abre, el espacio se transforma para recibir a los muertos que volverán a vivir en un nuevo estado, en la memoria.

### **2.3.7 Tercera transición**

#### **Poema VII**

*Sí, porque se encenderá el cielo y las cordilleras,  
los desiertos y las playas abrirán sus soledades y  
nuestros cuerpos rotos atravesarán su soledad,  
pisarán otra vez los pastos muertos y parecerá  
un mar que se encrespa los movimientos de  
nuestros cuerpos pisando otra vez las llanuras.*

*Porque nuestros cadáveres revivirán. Sí, porque  
nuestros cuerpos revivirán, y el cielo encendido  
será un mar de pasto oyendo nuevamente nuestros  
pasos. Y se abrirá un mar en las soledades.*

*Y se trazará entonces una ruta en las soledades y  
como dos amantes que despiertan juntos nuestros  
ojos elevándose unirán de nuevo los horizontes  
con los glaciares, las cumbres con los abismos,*

*las cuencas vacías con el océano y serán como  
ríos dándoles agua al desierto nuestras pupilas  
nuevas inundando las enmudecidas playas. Los  
Andes de crestas blancas se juntarán con el  
Pacífico, como olas para arriba se nos abrirán los  
duros párpados y como un mar subiendo en las  
soledades la tierra echará de su seno a los muertos.*  
(Zurita, 2013, p. 132)

Al inicio del poema encontramos una firme y justificada aseveración de la voz poética. Ello lo define como un acto de habla principalmente *afirmativo*. Esta voz continúa con una suerte de diálogo que venía desarrollándose previamente. La señalada aseveración habla de un tiempo futuro, “*Sí, porque se encenderá el cielo*”, se trata de algo que la voz poética afirma que pasará, es declarativa una vez más. Los elementos del paisaje no dejan de actuar como sujetos que posibilitan la acción desde la palabra, la declaración reside en la palabra, todo lo que la voz poética prevé a futuro se conforma con la especulación de la transformación de todas las cosas. Y la voz poética sigue hablando de ellos, de “*el cielo y las cordilleras, los desiertos y las playas*” para decir del vasto espacio, para dar proyección a sus palabras.

Entonces los paisajes:

*(...)abrirán sus soledades y  
nuestros cuerpos rotos atravesarán su soledad,  
pisarán otra vez los pastos muertos y parecerá  
un mar que se encrespa los movimientos de*

*nuestros cuerpos pisando otra vez las llanuras. (...)*

Es decir, la voz poética pregona, nos cuenta, que el paisaje abrirá una hendidura en la capa de su soledad y esa capa tal vez se rompa porque los cuerpos empiezan a ascender al cielo, los cuerpos cruzan ya todos los límites de lo terreno para encontrarse en una eternidad divina y allí, en el proceso se niega la soledad, todo se reconecta en una unión siempre progresiva, nunca interrumpida. Las acciones son continuas.

“*Nuestros cuerpos rotos*”, estos cuerpos en los que se incluye el de la voz poética, involucrándose en su mismo imaginario, permanecen separados por una ruptura profunda. Más, al atravesar la soledad del cielo atraviesan también la suya y en una suerte de paradoja rompen su ruptura, es decir, su soledad. En esta cancelación del lenguaje yace lo opuesto a la separación, que es la unión, el amor.

Estos mencionados cuerpos pisarán, pero para ello primero han de despertar, y esa acción que se señala a futuro indica que también pertenece a un inmediato pasado. Sin embargo, esta vez pisarán sobre sí mismos, sobre los restos de sí mismos como fantasmas, porque “*la tierra*” que está “*muerta*” es el señalamiento de la permanencia de su cuerpo deshecho en la arena.

El verdadero cuerpo, trascendente de la materia, es el que, como un ángel, asciende reconstituido, sano, sin las marcas del sacrificio y es esa su despedida del mundo terreno, una despedida pura y libre de culpa. En este fragmento se anuncia la muerte como algo determinante pero más adelante, una vez más, la muerte se transforma por un despertar, por el flujo del agua. Será como “*un mar que se encrespa los movimientos*”. En estos movimientos están los cuerpos, ellos son el movimiento, aquellos que se levantan para perpetuar la vida en un suelo que ha guardado muerte.

Vuelve a aparecer la promesa de la resurrección con más firmeza:

*Porque nuestros cadáveres revivirán. Sí, porque  
nuestros cuerpos revivirán, y el cielo encendido  
será un mar de pasto oyendo nuevamente nuestros  
pasos. Y se abrirá un mar en las soledades. (...)*

Y ya cuando ésta resurrección haya sucedido, las cosas serán distintas. La voz poética nos dice que el cielo por el que caminarán sus muertos será su cielo, dice que estarán allá arriba vivos para siempre y ese arriba es también la memoria porque toda esta especulación se realiza en una realidad que no es la terrenal, ya fuera de todo mundo fenoménico. Estos cuerpos trascienden, van al más allá, a reunirse completos con las cosas divinas. Ello restablece el orden y el paisaje vuelve a juntarse, y la ruptura se recompone, y es Chile sanando, reinventándose constante, una acción que continúa siempre.

En la ficción de la voz poética el mar que se abrirá en las soledades traerá el movimiento, la nueva vida, poblando los rincones de esta soledad que dejará de serlo para correr con el flujo del mundo y de las cosas.

*Y se trazaré entonces una ruta en las soledades y  
como dos amantes que despiertan juntos nuestros  
ojos elevándose unirán de nuevo los horizontes  
con los glaciares, las cumbres con los abismos,  
las cuencas vacías con el océano (...).*

Una vez más la voz poética lo dice, enfatiza en que esta resurrección de los cuerpos acabará con la soledad que se ha tejido en la oscuridad. Se reafirma la precisa reunión motivada por el amor. Las cuencas vacías habitarán aún en el océano que vuelve a dar vida a los lugares llenos de silencio, es decir, aún habrá restos de la muerte en esta nueva vida mientras que los ojos ya en el cuerpo, ven desde la conciencia o desde el cielo que se ha creado, para que ellos lo habiten. En esta nueva unión de todo, la nueva vida será alimento para la reconstitución y la repoblación del espacio, a las “*playas enmudecidas*” volverá el ruido del agua. A la anunciación de la intervención de esta nueva vida se antepone un símil en que tanto las pupilas como los ríos se hacen uno.

*serán como  
ríos dándoles agua al desierto nuestras pupilas  
nuevas inundando las enmudecidas playas. (...)*

Los cuerpos ahora habitan también en el agua que no detiene su flujo. Los párpados que permanecían duros en el estado de muerte se abren, o más precisamente, son tan poderosos como olas que crecen y, en ese crecer, los cuerpos son arrojados a la superficie y hacia el cielo, finalmente la tierra echará de sí a la muerte.

*como olas para arriba se nos abrirán los  
duros párpados y como un mar subiendo en las  
soledades la tierra echará de su seno a los muertos. (...)*

### 2.3.8 Fase 5: Resurrección

#### Poema VIII

*Y no moriremos. Y no volveremos a morir porque  
como quien se abre a un sueño miraste mis restos  
y viste un desmembrado país de archipiélagos y  
eran como archipiélagos abajo los restos de  
nuestros cuerpos. Y no moriremos de nuevo y los  
canales abriéndose entre los archipiélagos te  
mostrarán los cielos y los cielos el océano  
corroído de las estrellas y no volverán a vaciarse  
tus ojos como islas desmembradas cayendo sobre  
las aguas. Sí, porque no moriremos de nuevo y  
estas palabras pervivirán más que nuestra soledad,  
que el tiempo y que los procelosos sueños.*

*Porque tú no morirás mientras vivan estas palabras  
Y sí al ácido de los tiempos o de las guerras o de  
las rencorosas tormentas las derrumban, tú no  
morirás. Y no moriremos nuevamente.*

*Y buscándonos pedazo a pedazo, como un país  
desmembrado que volviera a juntarse, se  
encontrarán el cielo con las playas y las playas  
con los pastos y entonces, como un archipiélago  
nuevo que se encumbra llorando nuestros restos*

*volverán a reunirse y no moriremos de nuevo.*

*Ni estos canales ni estas islas ni estos fiordos.*

(Zurita, 2013, p. 142)

La voz poética continúa su relato, con el nexa “y” hay continuidad. También, como en el poema anterior, la voz, que se incluye en el universo poético, sigue proyectándose al futuro, lo hace de manera firme y reiterativa, el acto de habla aquí es tanto afirmativo como declarativo, porque la voz poética declara la transformación y la afirma una y otra vez desde el cambio del estado de cosas.

Ahora, ¿qué está expresando? Encontramos la negación a la muerte, no se trata de una huida sino más bien de una reivindicación. Ya muertos los cuerpos, en sentido figurado, no morirán de nuevo. Ello se refiere a que nada volverá a repetirse, que este sacrificio se consumará nada más una vez y la ruptura, el desmembramiento, de igual forma, será solo uno. En ese sentido, vemos que la unión de todas las cosas que la voz poética proyecta, se quiere definitiva. El énfasis, esa afirmación, el no morir, se despliega largamente ya en el primer fragmento del poema:

*Y no moriremos. Y no volveremos a morir (...)*

*Y no moriremos de nuevo (...)*

*y no volverán a vaciarse*

*tus ojos (...)*

*Sí, porque no moriremos de nuevo (...)*

Y este no morir también conlleva el mantener viva la consciencia de lo sucedido. La voz poética, que en este caso representa a uno de los muertos, pretende despertar tal consciencia, la busca, por ello recapitula, reitera y, sobre todo, se dirige a dos interlocutores, el que está frente a sí, es decir, el que acompaña esta muerte. Y por otro lado, el interlocutor que escucha, aquel que es un ente que comunica al resto. Hay alusiones directas a este interlocutor del que no se sabe si pertenece o no al cúmulo de muertos: “*porque como quien se abre a un sueño miraste mis restos*”. Se trata de un interlocutor testigo, éste no tiene vacías las cuencas de los ojos, por ello, es el único que puede ver.

Y este interlocutor vio un Chile despedazado:

*viste un desmembrado país de archipiélagos y  
eran como archipiélagos abajo los restos de  
nuestros cuerpos (...).*

Los cuerpos rotos y, por ende, Chile roto. La unidad de ambos es la que ha sido destruida. Como lo ha señalado la voz poética, en la unión definitiva de todo, no volverán a separarse. En este sentido, la ruptura se convierte en motivo de una reintegración total y más fuerte de todo un país que no solo se une, sino que unido recuerda y, por ende, niega el olvido y refuerza la búsqueda de una re-identidad. Los espacios que separan estos archipiélagos, es decir, esta segmentación de Chile, están hecho de un agua que provocará la unión.

*los  
canales abriéndose entre los archipiélagos te  
mostrarán los cielos y los cielos el océano  
corroído de las estrellas.*

Este mostrar el cielo es mostrar los cuerpos, las incontables estrellas arriba ante el llamado divino, y esa agua será el reflejo de la vida. Ahora la voz poética se dirige a su interlocutor más próximo:

*y no volverán a vaciarse  
tus ojos como islas desmembradas cayendo sobre  
las aguas. (...)*

Encontramos un símil que enfatiza en la no muerte del que hablamos más arriba. Es la eterna agonía lo que no volverá a ocurrir. Aquí, su carácter eterno la hace inolvidable y continua, pero ella se convierte en otra cosa. Y todo lo que a partir de la muerte se ha creado es todo aquello que el país entero recuerda. Hay una memoria que se encuentra principalmente en la palabra, la palabra es más que ella misma. Al decir del recuerdo, de la agonía y del amor, crea, hace.

*estas palabras pervivirán más que nuestra soledad,  
que el tiempo y que los procelosos sueños. (...)*

*Porque tú no morirás mientras vivan estas palabras  
Y sí al ácido de los tiempos o de las guerras o de  
las rencorosas tormentas las derrumban, tú no  
morirás. Y no moriremos nuevamente. (...)*

Las palabras son una promesa de vida, sobreviven a la muerte y mantienen vivo el recuerdo de la misma, aquí se les confiere un poder global superior al de la adversidad del

mundo: están más allá de las guerras y las tormentas. Es decir, todo lo que ellas han expresado y todo lo que está detrás es una prueba de algo que puede ser eterno, algo que va más allá de todas las soledades, las muertes y las rupturas. Patricia May (2001) dice respecto a la trascendencia de la palabra:

“La palabra es percibida aquí ya no en su significado textual, sino como una vibración poderosa e intencionada, es decir portadora de un plan de acción que producirá determinados efectos.” (May, 2001, p.110)

En la palabra reside, no una fantasía o un sueño, sino esa realidad figurada que la voz poética recoge de la realidad del mundo, de su mundo. El poeta las escoge, las ordena y, con ellas, construye un documento que contiene lo innegable porque es concreta representación de lo real.

El tercer fragmento del poema inicia con el nexos “y”, el mismo que se repite al inicio.

*Y buscádonos pedazo a pedazo,  
como un país  
desmembrado que volviera a juntarse (...)*

Continúa un relato, como si estuviera contándonos un cuento. En la continuidad que señala el primer verso del mencionado fragmento, reside el ansia por una reconstrucción total tanto personal como colectiva. Vuelve a recalcar la unión, la nueva vida que no olvida las heridas porque se “*encumbra llorando*”:

*Y buscándonos pedazo a pedazo, como un país  
desmembrado que volviera a juntarse, se  
encontrarán el cielo con las playas y las playas  
con los pastos y entonces, como un archipiélago  
nuevo que se encumbra llorando restos  
volverán a reunirse y no moriremos de nuevo.  
Ni estos canales ni estas islas ni estos fiordos (...)*

Ya en el final, la voz poética queda asegurando una nueva unión y vida, la resurrección de todo un país afectado por una violencia que quiso quedar en el mutismo.

### **3 CONCLUSIÓN DEL ANÁLISIS**

Como se ha demostrado, cada uno de los poemas responde a un orden en una línea narrativa imaginaria creada por la voz poética. Esta línea narrativa es principalmente aquella que denota el proceso de una transformación de la muerte hacia una nueva vida. En este mencionado proceso, el rito es el punto de partida, se relaciona directamente con la acción del sacrificio. Aquí también se hace una representación directa y una resignificación de la religión de la cultura de Occidente.

En el poema se indica que necesariamente el cuerpo tiene que pasar por la muerte para poder trascender a la mencionada nueva vida. Y a partir de este proceso, el poema existe sobre

la base de una cantidad de muertes innecesarias en el contexto de la historia. Allí se encuentra la paradoja de la poesía, para que ésta exista, la catarsis se hace necesaria sobre un proceso histórico desafortunado.

En este sentido, el hilo narrativo puede ser también considerado per se, un acto de habla *declarativo* en curso. En todos los poemas encontramos la esperanza, la promesa del futuro que, sin embargo, está en permanente transformación sin una realización última y, sobre todo, perteneciente al mundo no concreto. Es decir, todo ha sucedido en la recreación de la alegoría, en esta otra realidad, todo sucede en la palabra, he allí la verdadera acción en este acto de mimesis.

La poesía, en general, es un acto social, parte del hecho y llega a la abstracción de la memoria. Ésta se convierte en un necesario testimonio histórico o en una manera de acercarse al proceso histórico ya que narra desde una perspectiva más personal, desde aspectos emotivos con los que los medios oficiales no tratan.

La poesía significa una historia desde la emoción en la que, por su difícil racionalización, se hace necesario un punto de vista que nazca de motivos de la sensibilidad humana. Aquí, en *INRI*, la vida es la simbología del “no olvido”. Los cuerpos - cadáveres - de qué se habla, existen a través de quienes los amaron, aman y esperan.

### CAPÍTULO III: RESTITUCIÓN DE UNA IDENTIDAD<sup>7</sup> EN COLECTIVO MEDIANTE EL ARTE, LA PÉRDIDA Y LA MEMORIA

La memoria del pasado se presenta en el contexto, en este caso del objeto artístico, para traerla al presente. En el caso de un pasado inhumano, se encuentran poderes en enfrentamiento. Se trataría de una “memoria justa”, llamada así por Paul Ricoeur en su libro *La memoria, la historia y el olvido* (2004), en el que la explica cómo un pasado que constituye el tiempo presente y que, por intervenciones opresoras, desarticula el propósito de invocación, despertando una profunda intención por recordar.

A partir de la narración y el reconocimiento del pasado, buscamos comprender nuestro estar en el mundo, intento que se efectiviza cuando la memoria se convierte en un archivo escrito y se hace parte de nuestra experiencia personal. De este modo, nos apropiamos de nuestra historia que, en cuanto hechos de Estado, es la misma historia de los otros. De allí nace la necesidad de colectivizar y plasmar la experiencia en el tiempo de la humanidad. En este sentido, en el caso de desarrollarse en un sistema opresor, la memoria se forma a través de una negación al silencio, puesto que la sociedad civil busca, naturalmente, generar respuestas ante la censura.

---

<sup>7</sup> En el contexto de la presente investigación el término *Identidad (social)* refiere al conjunto de valores, creencias, símbolos, tradiciones y modos de comportamiento que definen a un grupo social determinado. El reforzamiento de estos elementos acentúa un sentimiento de pertenencia. En *INRI* es este sentimiento de pertenencia el que se busca mediante a reconstitución de todos los elementos que componen al grupo social, puesto que el conflicto base del poemario significó una ruptura socio-cultural de gran relevancia ante todos los mencionados aspectos. Ello llama a un replanteamiento, nos preguntamos quienes somos si nos han quitado y enterrado parte de nuestra historia de una manera tan letal cómo y con la muerte. La única posibilidad de resurrección/reconstrucción se encuentra en el recuerdo y en las palabras que suscita este recuerdo.

A partir de ello, el cuerpo se convierte en un lugar primordial, una fuente de memoria fundamental. Una de sus formas de expresión es a través de la lengua, aquello que voluntariamente constituye el lenguaje de cada individuo en forma de una declaración. El papel del lenguaje es articular y retener lo que el cuerpo ha percibido y sintetizado en base a una experiencia que ha pasado y ya no está, es el que posibilita la articulación de una historia y nos permite habitar en el mundo de manera incidente.

La representación se convierte en el acto de hacer una memoria subjetiva, en el plano estético, que pretende escenificar un pasado propio y, a la vez, compartido. Gracias a la representación del pasado podemos hacer presente lo ausente mediante el discurso crítico hacia la memoria, sea éste negativo o positivo. Por ello, en un contexto de precariedad, la narración se hace sumamente significativa, describe los rasgos de una experiencia personal que se lleva a nivel general, en base a la memoria de aquello que el individuo pretende callar.

La resignificación de un pasado inhumano se torna muy compleja y es distinta de cualquier otra. Olvidar tal pasado significa crear un vacío en la vida social, lo que la imposibilita. Surge una necesidad por hacer el pasado público, y ello requiere de lenguajes y formas de expresión que cumplan con la adecuada representación. En la América Latina del siglo XX, el arte se convierte en un medio indispensable para hablar sobre sistemas opresores figurativamente, creando políticas del recuerdo en donde prima el valor testimonial y descriptivo.

La obra de arte no solo transmite, también expresa una crítica hacia la forma en que el mundo percibe los referentes de realidad que ella toma. Alfredo Gómez Muller (2009) dice, la “memoria crítica” deconstruye y reconstruye el pasado dejando a la obra de arte como instrumento para la reflexión. En el caso de la obra de arte que funciona en estrecha relación

con lo social, provoca que el receptor interactúe con ella, y mediante lo que éste percibe, le es posible resignificar la “experiencia estética”.

La obra de arte provoca una mirada tierna, emotiva y lastimera sobre la vulnerabilidad de la condición humana y sobre la vulnerabilidad de su entorno. De este modo, el testimonio suple la frialdad o la distancia que se usa en discursos oficiales o institucionales que construyen la memoria y, más bien, funciona como la composición de una memoria más personal. En la medida en que se hace pública, crea un necesario vínculo con el otro, en el que el olvido se hace injustificable. “Solo de la memoria compartida de lo inhumano se puede reconstruir la paz y el vínculo social” (Gómez, 2009).

## **1. ANTECEDENTES: EL ARTE EN LA PRE Y POSTDICTADURA EN CHILE**

Para esta parte de la investigación, se hace necesario un breve esbozo del estado del arte en Chile antes, durante y después del establecimiento del régimen militar con el propósito de contextualizar, de forma más específica, el entorno social, político y cultural en el que nace *INRI*, para explicar de mejor manera el propósito de búsqueda y de reconstrucción de la identidad nacional a través del objeto artístico.

## 1.1. Contexto

Una de las grandes consecuencias del régimen impuesto por Pinochet, no fue solamente, como es obvio, la suspensión de la democracia que se venía construyendo durante las décadas anteriores, sino fundamentalmente la perturbación de la identidad nacional. La censura y la violencia provocadas por la dictadura convirtieron a Chile en un país desgarrado por los crímenes y por la injusticia y derivó en una psicología social paralizada por el miedo, infundido por el autoritarismo fascista con su represión brutal contra las ideas progresistas, especialmente profesadas por la izquierda. Como lo expresa Canovas:

“Es el fascismo, una cultura fundada en el holocausto, en el predominio de lo infrahumano, en la destrucción y humillación del otro como única posibilidad de subsistencia en un sistema degradado y degradante.” (1986)

De 1973 a 1977 tuvo lugar un prolongado terrorismo de estado, en el cual hubo más desaparecidos que en toda la dictadura que se dio de 1973 a 1978. Según Nómez (2007), hasta que en 1989, mediante la aprobación de una constitución en cuya elaboración no participó el pueblo, el régimen militar se legalizó.

Además del silencio impuesto como una ley mordaza a toda la población civil, se creó una suerte de vacío profundo caracterizado por el dolor y la rabia, una memoria del dolor y una ruptura cultural que inhibió, por un tiempo, la producción literaria, ya que los crímenes, la injusticia, los presos políticos desaparecidos y, sobre todo, las torturas frente a los intereses de

una derecha extrema, no contribuyeron, sino más bien, interrumpieron el flujo creativo en el país.

A partir de la condenatoria condición política, hubo rompimientos a nivel macro en cuanto a familias. Muchas personas, tras lo sucedido, debieron partir para vivir en el exilio de manera prolongada. Todo ello atrajo una marcada sensación de miedo pero, sobre todo, de incertidumbre. El movimiento artístico de Chile, como respuesta, buscó expresar a través de su arte, el dolor y la resistencia por la vida. En sus representaciones yacían plasmados, implícita o explícitamente, los efectos de los actos violentos. De este modo buscaron representar y mostrar, desde la perspectiva del perjuicio, una realidad política destructiva. Es allí que nace la necesidad de denuncia y de crítica en todos los géneros del arte.

El arte, como medio de expresión *a priori*, fue uno de los recursos fundamentales para tratar el tema del dolor desde una perspectiva estética y figurativa, sin que ésta dejara de tener un contenido altamente alusivo. Ante los pormenores de la censura, los artistas se vieron obligados a metaforizar, a desarrollar un lenguaje simbólico, alrededor de las hazañas del régimen que prohibía manifestaciones contra el nuevo Estado. Frente al paso de los años, el esfuerzo por recuperar un Estado que actuara en función de la esfera social, llevó a desarrollar un arte en que se manifestaba la inconformidad social de manera pública. Las primeras señales de denuncia en el arte fueron registradas en 1980.

## 1.2. El arte en Chile antes del golpe de estado en 1973

Aquí se presentan los puntos fundamentales por los que atravesó el arte en la etapa previa al golpe de Estado con el propósito de dar un panorama general del hecho, para reforzar así el contexto en el que se dio su evolución tras el suceso que quebrantó la cultura chilena.

En el contexto político de 1938, Pedro Aguirre Cerda, líder del Frente Popular<sup>8</sup>, tomaba el mando de la República chilena. La subida del Frente Popular (1938 - 1941) al poder, que después se convertiría en la Alianza Democrática y la posterior subida de la Unidad Popular comandada por Salvador Allende de 1969 a 1973, significó la unión de varios partidos de corte izquierdista y su influencia a nivel social, permitió que asociaciones obreras, organizaciones sindicales e instituciones universitarias, tuvieran un mayor protagonismo en la República.

Muestra de ello es el consiguiente desarrollo artístico a partir de 1960, en torno a la transmisión de arte y cultura concatenada con iniciativas socialistas en consecución de la democracia. Explica Reyes (2012), por un lado, la Universidad De Chile adquirió un importante protagonismo: se formaron grupos de la vertiente del teatro experimental, el coro universitario, el ballet y la orquesta sinfónica. Empezaron a impartirse cursos para universitarios en ciudades de provincia y se desarrollaron escuelas de temporada. Por otro lado, desarraigándose del academicismo, se conformaron grupos de teatro que usaban el espacio público como escenario.

---

<sup>8</sup> El Frente Popular es el nombre que tomó una coalición electoral entre partidos políticos de izquierda y de centro izquierda, se produjo en Chile desde el año 1936 hasta 1941.

En su tesis, continúa Reyes (2012) explicando que tras la subida de Allende al poder (1970), quien proponía la transformación cultural crítica ante la realidad, surgieron múltiples expresiones artísticas en apoyo al proyecto político de la Unidad Popular. Apareció, como manifiesto público, el cartel político que se convirtió en un medio expresivo que combinaba el arte alineado con la labor democrática. En cuanto a las artes visuales, se conformaron brigadas muralistas, se trataba de grupos compuestos por universitarios y obreros, que pintaban los muros en las calles con gráficas populares socialistas para la difusión de idearios de izquierda. La primera y más célebre brigada fue la Brigada Ramona Parra que se conformó en 1968 y a partir de allí, otras brigadas se fueron sumando. A consideración de Rigoberto Reyes, “las brigadas eran un símbolo de las estrategias de comunicación militante (...) se consolidaron como elementos fundamentales de la memoria y los imaginarios de la izquierda local” (2018).

Uno de los representantes de la pintura fue Roberto Matta con un arte de estilo surrealista, quien colaboró con las mencionadas brigadas aduciendo que el gobierno de Allende significaba ir más lejos en la consecución de la democracia (Reyes, 2012).

Pablo Neruda y Nicanor Parra dejaban sus marcas en una poesía de corte social, más involucrada con el lector. Según un artículo de *Educarchile* (2006), en cuanto a música, en 1960 nace “la nueva canción chilena” con el objetivo de ampliar y enriquecer el folclore y la cultura popular. En ella intervienen cantautores como Víctor Jara, Violeta Parra, Isabel Parra, Ángel Parra y Patricio Manns. También se conforman grupos musicales, entre ellos, Inti Illimani, Illapu, Quilapayún y Los Jaivas. Así mismo, empiezan a ocuparse variados espacios para la realización de manifiestos artísticos, entre ellos, liceos, poblaciones, sindicatos, universidades y, en la década de los 70, el espacio público. Durante los últimos meses en que la Unidad Popular

gobernó Chile, se produjeron afiches que pregonaban la negación hacia la violencia política, ejemplo de ello es el de José Balmes llamado *No a la sedición*<sup>9</sup> (Reyes, 2018).

En Chile se vivía un momento creativo, en que la cultura estaba encontrando su auge en la conformación de grupos de teatro, colectivos de artes visuales y talleres literarios de expresión libre. Todo ello, debido al naciente interés por expresar al común a todos los pueblos de latinoamérica y por la articulación del arte con la vanguardia política. Así, el movimiento intelectual, cultural y político vivía su impulso.

Ejemplos destacados de la gestión artística, previa al golpe militar son: el desarrollo de la música popular chilena como fuente identitaria. Sus principales exponentes son Violeta Parra y Víctor Jara, cantautores de música protesta e involucrados, mediante sus composiciones, con las colectividades marginadas de la sociedad. Y, por otro lado, en el ámbito teatral, el “Clásico Universitario”, evento que posibilitó el desarrollo del teatro de masas en Chile.

### **1.2.1. La música popular**

En *Música Popular Chilena: 20 años* (1995), varios autores escriben respecto al desarrollo de la música en Chile. Según ellos, la música popular chilena vivió su auge a principios del siglo XX, gracias al legado de profesores alemanes que cambiaron el sistema

---

<sup>9</sup> La obra consistió en una selección de afiches con mensajes políticos de corte izquierdista.

pedagógico dándole un sesgo orientado hacia el desarrollo de la oralidad en el siglo XIX. Chile, al igual que otros países latinoamericanos como Uruguay, Brasil y la música popular brasileña, Argentina con su Nuevo Cancionero Argentino, Cuba con el desarrollo de la Nueva Trova Cubana y México, se dedicaban a potenciar y resignificar los valores patrios mediante la contribución y enriquecimiento de la música popular que se plantaba sobre las bases de la reflexión acerca del carácter nacional, es decir, según Rolle (2012), de lo que implicaba “ser chileno”. Por ello, en la búsqueda de la “chilenidad”, en la década de los años 40, la música popular se constituyó como parte de la tradición, formando una nueva institucionalidad cultural.

En 1960 la música popular chilena alcanzó un potente desarrollo (Fernandois, 2017). Se crean nuevas vertientes como el neofolclor (1963) que tuvo como pionera a Violeta Parra y se consolidó con “La nueva Canción Chilena” (1965) representada por Víctor Jara y ejecutada por intelectuales universitarios y elites progresistas. Juan Pablo González (1986), escribe que este tipo de música buscaba reivindicar la identidad chilena tras destacar y denunciar la realidad social del trabajador, el campesino y el obrero de ese tiempo y con ello, destacaba problemas y esperanzas comunes del pueblo latinoamericano.

La “Nueva Canción Chilena” se formó como un movimiento masivo de renovación cultural buscando innovar la música tradicional, con ella se buscaba rescatar ritmos y tradiciones populares incorporando una intención por reivindicar partidos políticos izquierdistas. Para su desarrollo, integra instrumentos de distintas regiones de Latinoamérica además de abordar situaciones sociales antes no escenificadas en la música. Así, se entrevé una tendencia de renovación artística de contenido social a nivel latinoamericano.

En 1968 se celebró el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena en la Universidad Católica y ya en julio de 1969, los hermanos Parra organizaban peñas en donde se daba a conocer

esta vertiente musical y en donde participó también Víctor Jara tras la invitación de Violeta Parra. En las elecciones presidenciales de 1970, la autoridades reconocieron a los miembros de la Nueva Canción Chilena, nombrándolos embajadores culturales, quienes fueron considerados como instrumentos de propaganda de la lucha político-social, dando a conocer las medidas reformadoras del presidente Salvador Allende (s.f, Memoriachilena).

Son muchos los que contribuyeron al desarrollo de la música popular latinoamericana y particularmente, chilena. Algunos de ellos son Atahualpa Yupanqui (Argentina) y Carlos Puebla (Cuba). En Chile, Violeta Parra, Margot Loyola (investigadoras folcloristas), Gabriela Pizarro, Héctor Pávez, Isabel y Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns y Víctor Jara, quien fue detenido, brutalmente asesinado y acribillado por las fuerzas militares que propiciaron el golpe de Estado. También se formaron grupos emblemáticos de la identidad chilena como Quilapayún, Inti Illimani, Los Jaivas, Illapu y Aparcoa. Por último, para la composición de las letras, los músicos recibieron influencias de poetas como Pablo Neruda con su *Canto General* (1950) y Nicanor Parra.

### **1.2.2. Teatro: El clásico universitario**

El mismo autor Osvaldo Obregón, que dio clases en Universidad de Chile de 1964 a 1973, año del golpe militar, y posteriormente en varias universidades de Francia, es de especial interés, por ser autor de varias importantes obras sobre teatro Latinoamericano, tanto en Francia como

en América Latina, y por haber publicado más de un centenar de ensayos en actas de congresos y revistas especializadas de países de América y Europa, así como una treintena de crónicas sobre festivales internacionales de teatro, con Sedes en Cádiz, Almada, París y Santiago de Chile.

Entre sus obras citamos especialmente su libro *Teatro de Masas y Fútbol en Chile -El "Clásico Universitario* (2013). En su Introducción dice, por ejemplo:

¿Es concebible un espectáculo mixto de fútbol y teatro de cuatro a cinco horas de duración? ¿Es imaginable que este espectáculo pudiera concitar el apasionado interés de 50.000 a 80.000 personas en una sola jornada? ¿Es verosímil que un hecho semejante haya podido repetirse por más de tres decenios, con un ritmo de dos veces al año? (Obregón, 2013)

El “Clásico Universitario” es un fenómeno que se produjo en Chile a partir de la construcción del Estadio Nacional en 1939 cada vez que se enfrentaban los equipos profesionales de fútbol de los clubes Universidad de Chile y Universidad Católica de Chile. Se trataba de un espectáculo que se daba lugar en medio del acontecimiento deportivo al que asistían, como espectadores, de 45.000 a 80.000 personas. Sus páginas describen la historia apasionante de este fenómeno que marcó la vida del público de Chile por más de 30 años y que se truncó con el golpe y la dictadura militar para desaparecer para siempre.

En el Estadio Nacional nació el teatro de masas como un fenómeno complementario del ámbito deportivo. Según Osvaldo Obregón (1981), quién inició el único y más completo estudio respecto al desarrollo del teatro de masas en Chile, escribe que en 1938 se conformaron las

primeras barras que comprendían alrededor de 5.000 personas, correspondientes a los equipos representantes de las universidades: Universidad de Chile y Universidad Católica. Entre ellas, como en el fútbol, subsistía el duelo barrial, por el que se hizo necesaria la creación de tonadas alusivas a los equipos con cierto tinte humorístico, se crearon las “copuchas”, bromas sobre la actualidad política y deportiva.

El Clásico Universitario se dio inicio oficialmente, en 1939, tras la profesionalización de los equipos ya mencionados. En los partidos, las barras se organizaban para cantar su corifeo, su presentación debía ser espectacular. Y con el tiempo, la actuación de las barras se transfirió al campo de juego de manera que la presentaban antes del inicio del partido y en el entretiempo y, por ello, se vieron obligadas a perfeccionar sus intervenciones con la inserción de carros alegóricos y número musicales en el espectáculo. Más adelante aplicarían la técnica del teatro circular o de masas sin advertirlo, la que implicaba un complejo trabajo técnico en cuanto a sonorización, actuación y utilización del espacio.

El teatro de masas se inauguró, oficialmente, en 1945. Las representaciones adquirieron una línea temática y empezaron a ser guiadas por un libreto con ingrediente satírico social respecto a la política y deporte que, posteriormente, hizo relucir los valores patrióticos. Era politemático y los temas giraban en torno al conocimiento popular, se trataba de temas religiosos o históricos referentes a los últimos 100 años de la historia nacional. Allí mismo, se incluían distintos géneros del arte tales como: la comedia musical, la representación circense, la crónica histórica, la parodia, el drama sentimental, la apología y la alegoría. Incluso, se realizaron proyecciones cinematográficas.

El evento, que adquirió el nombre de “Clásico Universitario” atrajo un público numeroso, que acudía no ya cautivado por el evento deportivo, sino por el espectáculo que

presentaban las barras, por la técnica y la calidad que estos contenían. Eran espectáculos cada vez más ambiciosos en cuanto a organización y aplicación de técnica. En ciertas ocasiones, el alto costo de los espectáculos provocaba que las barras se unieran para hacer una representación conjunta lo que rompía las rivalidades.

La competencia entre estudiantes de la enseñanza secundaria, auspiciada por El Mercurio entre 1973 y 1989, seguramente contribuyó a fomentar las diversas categorías deportivas, pero el papel de las barras no se puede comparar al de los clásicos universitarios. (Obregón, 2013)

En el periodo de 1959 a 1972, intervino Rodolfo Soto con un espectáculo mucho más elaborado. Bajo su dirección se representó el acto titulado “Recuerdos de Cocoliche”, para el que se creó un muñeco que ocupaba casi todo el estadio, manejado por cinco personas en su interior, mientras tocaba un piano de 6 metros de largo. En este punto, Soto recurrió a un nuevo recurso, hizo intervenir al público y trajo espectáculos que comprendían la interdisciplinariedad artística tales como ejecuciones musicales y danza.

En 1965, el espectáculo logró autonomía y es trasladó a otros espacios. En este periodo se organizaron representaciones en homenaje a los Premios Nobel de la literatura: Gabriela Mistral y Pablo Neruda. El espectáculo buscaba proporcionar al público un entretenimiento que despertará una emoción simple, debía llegar con facilidad par que la masa pudiese comprenderlo y divertirse.

En diciembre de 1972, el Clásico Universitario se proponía representar una obra titulada “Volver a vivir” (elaborada por los estudiantes de la U de Chile) y “El caballo en la cultura” (de

la mano de la U Católica), pero el espectáculo no se concretó puesto que ya existían indicios del golpe de estado que sucedería en 1973.

### **1.3. El arte en Chile durante el conflicto militar**

Ante la entrada del régimen militar en 1973 al poder, la escena artística fue puesta a prueba. El gobierno buscaba desarticular los precedentes de la democracia constituyendo un “nuevo sujeto chileno”. Para ello fue necesario destituir y condenar a los partidos de izquierda como agrupaciones de actividad ilícita. Más aún, se creó la “Operación Silencio”, una operación gubernamental que, mediante el cierre del espacio público, el silenciamiento y censura a los medios, la intervención de himnos militares en la programación radiofónica y el toque de queda, provocó que el Golpe de Estado fuera estruendoso ante la población. En esta misma línea surgió la “Operación Limpieza” que consistió en la desaparición sistemática de miles de personas, el cierre de los organismos del gobierno, de centros de educación y cultura, y de los medios de comunicación en apoyo a la Unidad Popular (Reyes, 2012).

En consecuencia, el circuito artístico fue desmantelado. Las brigadas muralistas dejaron su labor y los centros de difusión de arte, tales como el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo, fueron cerrados. Muchos artistas e intelectuales catedráticos tuvieron que partir al exilio mientras que otros fueron detenidos. De hecho, el exilio de artistas reconocidos y la permanencia de artistas jóvenes en el país creó un vacío generacional que, sin embargo, más

tarde sería beneficioso puesto que se crearían redes de apoyo para la resistencia y la cultura desde fuera del país hacia dentro.

En cuanto a la música, tras el golpe de Estado, sucedió una ruptura cultural en que los temas que trataban de denuncia social y revolución fueron censurados para ser suplantados por el destacamento de valores patrios y el orgullo nacional. Para romper el movimiento cultural y artístico que venía desarrollándose en esos años, el régimen apresó a los principales representantes de la música popular, entre ellos, Víctor Jara y Ángel Parra, quienes fueron trasladados al Estadio Chile, antiguo escenario del Clásico Universitario y ahora, espacio usado como centro de detención y torturas.

A partir de ese momento, la Nueva Canción Chilena se desarrolló en el exilio gracias a grupos como Quilapayún e Inti Illimani, quienes cantaban con el propósito de recuperación de la democracia. En las canciones se reflejaba la nueva situación del país y se agudizaba cierto asomo de nostalgia por la pérdida de la patria. Dentro de Chile, en cambio se desarrolló el llamado “canto nuevo”, música que le cantaba al orgullo de ser chileno, obviando los actos violentos a que se enfrentaba la población chilena en ese mismo momento.

El Clásico Universitario tuvo un destino similar. Debido al golpe militar, el Estadio Nacional, espacio en donde nació el teatro de masas, fue convertido en uno de los centros de detención más grandes en Santiago, agrupando a tal cantidad de gente que cubría las tribunas del estadio enteras. “¿Cómo olvidar que el Estadio Nacional de Santiago sirvió de campo de concentración donde se torturó y se asesinó a numerosos presos?” (Obregón, 2013). El que fue un espacio destinado al entretenimiento libre que alimentaba un ambiente juvenil, ingenuo, limpio y lleno de risas, se convirtió en un lugar de horror, dolor y muerte. Donde antes se

ubicaban los técnicos del espectáculo, estaban ahora los oficiales del ejército apuntando con sus armas a los detenidos.

En los años siguientes el público dejó de asistir al estadio por el trauma provocado, consecuencia de los acontecimientos. Durante dos años las representaciones fueron interrumpidas y en 1975 se hizo la representación “Un mundo en pelotas” en la que se evidenciaba una tribuna vacía. De allí hasta el año 1979 las obras dejaron de representarse por los obstáculos que pusieron las autoridades para su ejecución, hubo censuras, lo que produjo que los libretos fueran alterados. Los actos ya no contaban con un contenido de interés, la gente dejó de asistir y la iniciativa menguó. A partir de ello, el Clásico Universitario sufrió su agonía y pronto llegó a su fin en 1979 tras tres decenios de existencia. El desarrollo en auge del teatro de masas fue truncado, al igual que el desarrollo del arte y la cultura a nivel general.

Si el Clásico no ha vuelto a ocupar el lugar de privilegio que se había ganado antes de la dictadura (...) las razones son claras: el contexto socio político cambió radicalmente, orientándose hacia un modelo neoliberal y siguiendo una evolución en donde ya no tiene cabida un teatro de masas que coexista con el fútbol (Obregón, 2013).

#### **1.4. El arte en Chile una vez instalada la dictadura**

Ante un ambiente de persecución y vigilancia, la escena artística se ve ahogada, por lo que decide manifestarse ya con estrategias que pudiesen evadir las intenciones represivas del

gobierno. Debido a ello, nace la manifestación del arte dirigida hacia la denuncia y al rescate de la memoria de la democracia. Surge una renovación cultural desde las universidades con el propósito de mantener y difundir el arte con sustrato político. Respecto a ello, Arturo y Samuel Valenzuela dicen:

El doble sentido con significado político ha pasado a ser una de las bellas artes. Es bastante obvio que esas producciones llegan a un público limitado y su efecto no es el de producir adhesiones políticas sino más bien el de desarrollar una cultura de oposición que refuerza las grandes tendencias no representadas en los círculos gubernamentales. (Reyes, 2012, p. 31)

Las fuerzas represivas no tardan en anunciarse por lo que artistas y poetas se vieron obligados a cambiar de lenguaje tanto visual como conceptual, hacia un lenguaje indirecto y ambiguo, de este modo conseguirían criticar los contenidos profundos del poder. Nuevas manifestaciones se daban paso, surgió la instalación, el arte corporal y la fusión del arte visual con la poesía. La nueva tendencia se alejó de sus precedentes, los artistas rompieron la disciplina tradicional del arte para conformar una resistencia ante los poderes opresivos.

En 1979 se creó la revista “La Bicicleta” y “Manuscritos” como antecedentes de esta renovación cultural, en las que se dan a conocer diferentes expresiones artísticas. Surgen importantes grupos que combinan disciplinas artísticas. Ellos son: V.I.S.U.A.L, el grupo de Galería Cromo conformado por la crítica Nelly Richards y los artistas visuales Carlos Leppe y Carlos Altamirano, y el grupo C.A.D.A (Colectivo de Acciones de Arte) (El ciudadano, 2016), que reivindica la relación entre el arte, la política y la vida, e interviene en el espacio público escenificando un arte experimental de participación integral con el público, irrumpe en medio

de la cotidianeidad de las calles de Chile. Así se da paso la nueva escena cultural que más tarde sería denominada por Nelly Richards, “Escena de avanzada” en 1981<sup>10</sup> (Herrázuriz L. H, 2006)

#### **1.4.1. ¿Qué pasó con la literatura?**

Es así que el golpe militar contra el régimen democrático en 1973 y la posterior dictadura, tuvo una importante influencia en la manera de hacer literatura en Chile. Esto produjo el desarrollo de variados géneros literarios, heterogéneos, que se confunden entre sí pero que forman como tales una nueva propuesta cultural literaria. La necesidad de plasmar una identidad literaria modificó la forma de hacer literatura y condujo a fundar nuevos modelos propios de escritura. Entre estos nuevos géneros se destacan la poesía de neovanguardia, la poesía religioso-apocalíptica, la literatura testimonial y la literatura etnocultural (Carrasco, 2014). De esta manera, la literatura aparece como la caja de resonancia de la experiencia del hombre en el mundo, intensificada por las nuevas condiciones sociales y políticas que ponen en peligro su libertad. En consecuencia, aparece una nueva angustia por la existencia propia y la literatura se convierte en una fuente en donde tales inquietudes se expresan.

Esta suerte de transición literaria en Chile, unida a los múltiples conflictos que se dieron en el país, condujo una revisión de los valores y al despertamiento de una marcada actitud de compromiso que no solamente va acompañado de un replanteamiento de valores, sino de una búsqueda constante para resignificar lo que en el pasado se había logrado. De ahí la intensa

---

<sup>10</sup> En sus escritos, Nelly Richards denominó al movimiento artístico “Escena de avanzada”. Ésta está conformada por un grupo de artistas con diversas disciplinas, cuyo propósito es resignificar el discurso del arte en Chile. El grupo se vincula de cierto modo a las corrientes neovanguardistas.

actividad que se dio en el campo del arte hacia la denuncia de la injusticia social que impregnaron los manifiestos artísticos y desafiaron los criterios que hasta entonces había, sobre la censura.

#### **1.4.1.1. La nueva literatura**

“No hay pueblos sin poesía porque ella es la forma de expresión natural de los hombres”

Octavio Paz, *El arco y la lira* (1956).

El régimen militar trajo consigo una fuerte privatización de la información en cuanto a lo que ocurría con los civiles capturados. También patentó la prohibición de las expresiones de duelo y la divulgación de los mismos. Ello significó el intento por evitar el registro del recuerdo y, con el tiempo, el intento por borrarlo o paralizarlo, provocando una sensación de asfixia y muerte. Quedó como único recurso el testimonio oral, consiguiendo respuesta cultural ante la ruptura (Cánovas, 1986).

La literatura no tardó en intervenir. Tras el cambio de políticas en 1973, se dio lugar a una insurrección de los artistas. En Chile, reconocidos exponentes de la poesía marcaron la importante transición. Su concepto cambió llevándola, de una poesía clásica y métricamente organizada, a una poesía intimista y desgarrada respecto a su contexto, ligada a la esfera social. A inicios de los años 80, como se ha dicho antes, nace el intento por eludir la censura en una simulación de aceptación del nuevo orden establecido.

En el discurso literario surge una modificación en los códigos artísticos vigentes. El uso de recursos como la parodia, la ironía, el sarcasmo, la resignificación de símbolos y la deconstrucción del significante implicó el inicio de una búsqueda por cuestionar y resignificar el modo de hacer literatura y, con ella, el modo de hacer arte, en su totalidad.

Nuevos géneros se dan lugar en la escena artística chilena, aquellos mencionados ya previamente: surge la neovanguardia, relacionada estrechamente con la antipoesía de Nicanor Parra. La poesía religioso-apocalíptica, que se manifiesta a través de un simbolismo arraigado a la tradición judeo cristiana occidentalizada. También surge el género del testimonio, desencadenante fundamental que posibilitó una expresividad menos inhibida respecto a hechos reales. Por último, la poesía etnocultural, en un esfuerzo por mantener vigente una identidad que estaba siendo sonsacada, profundizando en las raíces del habla y la cultura del pueblo chileno.

#### **1.4.1.2. Neovanguardia y antipoesía**

Si bien en el pasado (1842) se constituyó una literatura chilena de tipo clásico-lírico, nacida de precedentes románticos y neoclásicos. Después de sus esfuerzos porque se desarrollara en el ámbito modernista, según Iván Carrasco Muñoz (2014), a partir de la dictadura militar, durante la que se extiende una cultura consumista y mercantilizada, nace una literatura más polémica, que involucra al lector como agente activo.

El movimiento más relevante en Chile, ha sido la antipoesía de Nicanor Parra, que ha marcado su fuerte presencia durante las tres últimas décadas. Nicanor Parra es considerado precursor de numerosos poetas como Juan Luis Martínez (buscaba reescribir y renovar el discurso literario y el texto generando un nuevo tipo de texto que desobedece las normas textuales y extratextuales), Raúl Zurita (en su obra se proponía reescribir *La Divina Comedia* junto a las características temáticas y formales del *Ulises* de Joyce) y Juan Cameron, que partieron desde las vertientes de la antipoesía para después dar un camino propio a sus poemas. Posteriormente, se desarrolló el grupo C.A.D.A (Colectivo de Acciones de Arte) al que también perteneció Zurita.

La antipoesía se entiende como un género emergente a mediados del S.XX. Significó una importante innovación en los precedentes poéticos. Este tipo de texto acentúa sus características en la reescritura, la subversión de su escritura propia y la expansión del significante. Tal replanteamiento del universo poético abrió las puertas que liberan antiguos esquemas escriturales convencionalizados. A partir de la antipoesía se da paso la poesía de neovanguardia, ampliando el campo de acción incidente del arte poético por sobre lo social.

Tanto la poesía de neovanguardia y la antipoesía plantan sus bases en la ruptura a un nivel fundamental; los fenómenos poéticos logran su transformación desde una configuración profunda en contra de las convenciones sociales y formales que hasta ese momento atravesaban el espacio textual poético, creando una poesía en que prima la experimentación.

Lo fundamental en este tipo de poesía es la posibilidad del cambio del significante, así como del referente y el signo, creando nuevas relaciones entre ellos, lo que provoca ambigüedad en los textos y, de esta forma, brinda un sentido profundo y una compleja interpretación. En cuanto a alteraciones de forma, encontramos diversas estrategias expresivas, tales como el

empleo de una tipografía diversa y de funcionalidad distinta (citas, notas a pie de página, textos con imágenes, etc.).

Ahora, específicamente, la poesía de neovanguardia, se denomina así puesto que ésta postura artística se presenta en un nuevo espacio contextual y escritural diferente al de la vanguardia. Ello implica significativas transformaciones, aunque aún contiene las características básicas de la vanguardia. También encontramos rasgos extratextuales como una actitud provocativa y desafiante ante los valores vigentes, un afán transformador del arte respecto al modo de vida y la percepción y expresión del momento social en crisis.

La neovanguardia chilena se plantea encontrar un arte más vital y más involucrado con el ámbito social, es decir, se trata de una poesía altamente alusiva, referencial y sujeta a una interpretación no específica ni categórica lo que provoca que el lector deba decodificar un texto complejo, en que el significante es variable. Este tipo de poesía aparenta sencillez, es intimista, y trabaja mucho con la evocación de momentos de lo cotidiano. Opera dentro de una sintaxis simple pero, a la vez, reflexiva, por su característica ambigua, lo que también provoca su movilidad significativa.

Es esta una lectura asociativa en que la ubicación espacial es de suma importancia; el lector debe estar familiarizado con la cultura y la sociedad en que se produce para entender la ambigüedad semiótica, semántica y sintáctica. Sin embargo, ello no es indispensable, ya que la poesía, a nivel general, debe contar con características que la hagan universal por lo que el uso del lenguaje no es local y se refiere a procesos históricos de suma relevancia a escala internacional.

En su proceso manifiesto, la antipoesía y la neovanguardia buscan reflejar el modo en que los chilenos se ven a sí mismos a partir del cambio socio-político. Ellos están ante un país dividido y confundido, por ello buscarán este nuevo modo de relacionarse con el mundo que los rodea, consigo mismos y con la nueva atmósfera que se ha extendido a nivel nacional “porque el arte es un modo de conocimiento de la realidad, pero también es una de las modalidades de re-elaborarla”. (Bianchi, 1990)

En ambos géneros, encontramos una intención por la renovación de la poesía y el cambio de sus precedentes, pero se trata de un cambio no forzado sino más bien, relacionado al momento social en crisis. Este tipo de poesía surge y se da lugar por su propósito: dar una respuesta manifiesta ante el ocultamiento de sucesos y de espacios en donde sucedieron los crímenes de la dictadura.

### 1.4.1.3. Principales exponentes y obras

Surge *Manuscritos* (1975), la primera revista literaria nacida después del golpe de estado, que cuestionaba la realidad histórica y el presente literario. Sólo tuvo un número y ese mismo año fue censurada y su director Ronald Kay<sup>11</sup>, amonestado. En ella participó el poeta Raúl Zurita con una de sus primeras publicaciones.

En el año 1979 sucedió la conformación de talleres literarios e importantes colectivos como el grupo C.A.D.A (Colectivo de acciones de Arte) (El ciudadano, 2016), formado por el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita, la teórica y ensayista Nelly Richards, la escritora Diamela Eltit, y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Con ellos se abren nuevas vertientes en el campo de las manifestaciones estético-argumentales. El colectivo busca la renovación teórica y práctica del quehacer artístico rompiendo los esquemas previos. También se expresa en contra de la institucionalización sistémica del régimen militar. Marca una importante transición del arte puesto que no solo muestran resistencia sino que se reivindican las políticas en el campo pragmático del arte.

En el nuevo movimiento intelectual-literario que se dio durante los años de transición y asentamiento de la dictadura, predomina la influencia de antecesores tales como Nicanor Parra (con su proyecto antipoético), Vicente Huidobro (explorador del espacio abierto de la experimentación, la reflexión metapoética y la fabricación de nuevos universos), Gabriela

---

<sup>11</sup> Ronald Kay, nació en 1941, Hamburgo. Hijo de madre chilena. Fue un poeta, artista visual y teórico que, según Ernesto Ottone (Ministro de Cultura) su mayor mérito fue "haber introducido una forma de pensar crítica con respecto a lo que eran las vanguardias, la nueva poesía, la literatura..." (Ottone, 2017)

Mistral (desarrolla elementos de la poesía religiosa y apocalíptica) y Pablo Neruda (poesía sensorial y social) entre otros.

Los mencionados poetas reprodujeron textos que involucran un contexto social vigente y, por ello, cuestionador, relacionado con el uso de símbolos religiosos y en base a ideas humanistas, políticas y anti-políticas. Operan con la naturaleza y con el espacio textual y demográfico, elementos que se correlacionados a lo largo de toda la obra. Cada uno de ellos abrió paso a una poesía que antecedió a los escritores de la dictadura y que iba en direcciones distintas pero paralelas.

## **2. LA PRESENCIA DEL “OTRO” EN EL DUELO; INRI**

Ya explicado el contexto en el que *INRI* opera, proseguimos a determinar su poder influyente en cuanto a la reconstrucción de la identidad de un pueblo.

Tras el análisis poético realizado, encontramos que en *INRI*, la voz poética se dirige a un “tú”, ya sea éste tanto intra como extraliterario. La voz a veces se expresa en plural refiriéndose a sí mismo y a los que la acompañan y, por último, habla de terceras personas y hacia terceras personas. Es allí donde se anuncia la otredad, el “no estoy solo”. La poesía de Zurita no existe sin el otro, cuando la voz poética se expresa así, hace existir al otro en calidad

de interlocutor, de testigo, de testimonio o de compañero. El testimonio funciona fundamentalmente por la existencia de este otro y esta poesía ha sido creada para ello, es apelativa y busca una empatía emotiva e ideológica.

El poemario escenifica un proceso de muerte y resurrección en un contexto de derrota, en donde todo expira. La muerte se apodera de la mayor parte de la escena y la voz poética, en el énfasis, expresa el dolor de tal pérdida. Y ¿qué implica esta pérdida? En términos generales, la pérdida es ausencia, significa que quien pierde a alguien pierde también parte de sí.

En el marco social, cada individuo se constituye en relación al otro, haciendo que este lo signifique y resignifique. En otras palabras, el otro es el que construye la identidad del sujeto. Ante una pérdida, y más si es colectiva, el individuo se siente vulnerado, y en ese aspecto, la desaparición del otro implica también la desaparición de uno mismo. Cuando en *INRI* hablamos de la desintegración de los cuerpos, hablamos de la desintegración del yo. No solo se trata de la pérdida física del cuerpo, sino también de la pérdida de la identidad. Ante esta deconstrucción del yo, se hace necesario un duelo para la aceptación y superación de la pérdida.

Después del régimen dictatorial que se dio en Chile tras el golpe de estado, las políticas de restitución de la democracia impidieron tal duelo. Tras decisiones de estado, fue necesario un silenciamiento del pasado y una mirada hacia el futuro con el propósito de un progreso ciego hacia un sistema neoliberal y de consumo. Se pretendía dejar la historia en el olvido. Al respecto, Carolina Castillo en *Alegorías de la derrota y trabajo de memoria en tres novelas de nona fernández* (2015) menciona que “(...) es necesario que un sentido trabajo de duelo no responda a los marcos sociales oficiales –claramente ellos no bastan–, sino que incluya todas las huellas de lo humano que se han perdido.”

Para la expresión del duelo, fue necesario recoger todas las huellas de los otros, de los ausentes, para hacer una reconstrucción desde su recuerdo. Al hacer esto, se hace también un reconocimiento de la naturaleza vulnerable del individuo y, aunque la reconstrucción del “yo” a partir de la reconstrucción del otro se da en un plano meramente ficcional, en ello, se reconoce una dependencia. Es por esto que, en *INRI*, subsiste la posibilidad de redención, es decir, la posibilidad de volver a ser uno mismo a partir de la existencia, aunque sea memorística, de quien ya no está.

El dolor es humanizador, se hace necesario en una comunidad cuando existe una ausencia. No se concibe la muerte sin el reconocimiento y racionalización de la misma, y eso es lo que hace *INRI*. A partir de la evocación del otro ya muerto, busca reconstituir al yo como sujeto individual que actúa en un plano colectivo.

### **3. LA FUNCIÓN DE LA MEMORIA**

La figura del sacrificio, que se entiende como una ofrenda hacia lo divino, y la resurrección, en materia de la religión occidental, significan el vencimiento de la muerte, la trascendencia. Los poemas de *INRI* hablan de una tierra fértil de donde todo renacerá, se trata de la cosecha que sobreviene una vez acabado el invierno. Los cuerpos muertos sufren una metamorfosis que los lleva a salir de la tierra y subir al cielo, en este proceso, la tierra los mantiene vivos en esencia, sólo ella permite su renacer. Se trata de la cosecha de la vida y aquí,

una vez más, el desafío a la muerte. En la transformación del estado de las cosas subsiste una vida que se desplaza entre los cuerpos y permanece ya fuera de las leyes del tiempo.

Tal proceso de renacer, también implica una unión con lo divino como ya se ha dicho a lo largo del análisis. En cada poema encontramos fuerzas que se contraponen y se relacionan en todo momento: hay luz y oscuridad, blancos y negros, tierra y cielo, recuerdo y olvido, vida y muerte, pasado y futuro. Todas estas dicotomías responden a una intención que, por un lado, pregona una separación (la soledad) y por otro lado, pregona la unión en el amor.

Los libros sagrados, en este caso el Evangelio, contienen los paradigmas de una tradición religiosa y la promesa de la nueva vida a partir del amor. *INRI* recapitula aquello, por lo que la estructura y el contenido del poemario obedece, a nivel macro, a un acto de habla expresivo que es representación de la letanía y la oración, como ya se ha dicho antes. Rasgos de ella aparecen en todo el poemario: la forma en que los versos han sido dispuestos, la separación de párrafos y el intencional uso de la repetición. Aquí, el móvil de la memoria es la vía por la que el poemario cumple con la gran transformación de todas las cosas para mantener la vida aún después la muerte.

El ámbito en que el poemario se desarrolla es de apariencia divina y en esta disposición de elementos, el receptor también se transforma:

Una frase que en la vida cotidiana no tiene un significado especial, pronunciada en el ámbito ceremonial adquiere una significación que produce mutaciones en el estado psíquico de los participantes. (May, 2001, p.106)

Recurrimos al pasado para reconstruir nuestro presente con el propósito de buscar una transformación de los sucesos tal y como los vemos desde el recuerdo, cuando recordamos tenemos la posibilidad de cambiar las cosas en nuestro imaginario, que cumple un papel preponderante en la labor de construcción de una identidad propia, se encarga de crear el preciso rasgo que nos caracteriza. Ello, en un contexto social, implica una transformación en colectivo. El recuerdo también implica dar un nuevo sentido a las cosas sucedidas. En el ámbito de *INRI*, la narración se convierte en un vehículo para la realización de la búsqueda que dará sentido al presente.

El pasado inviste la memoria y le inflige la pena de vagar de un lugar a otro para fortalecer las visiones que nos tienen atados a una edad perenne, la edad de la nostalgia. (Campa, 1934, p. 544)

Hablamos aquí de una memoria social, que lleva en sí las huellas de la identidad de un colectivo y ésta se expresa a través de las manifestaciones concretas de la cultura como son imágenes, símbolos y narraciones que contienen un lenguaje referente a la historia social. El silenciamiento que supuso el régimen dictatorial y la posterior época de posdictadura, provocó un desplazamiento de la memoria voluntario por parte de los individuos vulnerados. A partir de allí nace un discurso crítico sobre los hechos de la violencia dictatorial.

La literatura, y en especial la poesía, abren las puertas a este tipo de manifestaciones críticas. De esta manera es posible cuestionar las consecuencias del pasado en el presente y buscar una reivindicación de los derechos y el reconocimiento de la violencia. Castillo (2015) escribe que, a partir del año 2000, en Chile, surgen nuevas formas de entender el pasado. Nace

“una serie de subjetividades que recalcan o reivindicán múltiples sucesos” y ello explica que en *INRI* se recurra al recurso de la alegoría, en la búsqueda de sentidos a un pasado innombrable.

En la literatura de posdictadura se pretende ir hacia las ruinas del pasado para recogerlas y reconstruir un presente violentado. En *INRI* vemos que esta reconstrucción del pasado en el presente, no termina de realizarse. Como ya se ha dicho anteriormente, encontramos un movimiento constante, tanto en forma como en contenido. La reiteración es el intento por negar la muerte. Por ello, el renacer de los muertos, se refiere al intento por reconstruir una identidad que se ha intentado arrebatar con políticas de progreso. El olvido implica la negación de la pérdida, y el recuerdo implica su reconocimiento, su vivencia y una forma de operar ante la derrota para la consiguiente recuperación de la identidad tanto individual como colectiva.

#### **4. INRI: UNA ALEGORÍA DEL DOLOR**

“las acciones humanas fueron privadas de todo valor.

Algo nuevo surgió: un mundo vacío” (Benjamin, 1925, p. 131).

Una alegoría en materia literaria, se define como una “imagen continuada a través de todo un poema (...) que va traduciendo al plano metafórico cada uno de los componentes de una esfera real” (Fernández, 1979, p. 126). En este sentido, la alegoría es el recurso literario que

se encarga de hacer inteligibles aquellos conceptos que esconden cierta complejidad, en que la significación natural de una palabra, o de varias palabras, se convierte en otra cosa a través de una cadena de metáforas.

Hay un más allá en la complejidad de los conceptos, la alegoría es un modo de producción de sentido que se diferencia del símbolo porque ésta es de carácter caduco (Salazar, 2017, p. 23), por ello veremos en *INRI*, que hay una tendencia a no dejar espacios vacíos. El constante uso del recurso de la repetición hace huir al texto de la muerte del lenguaje y del significado. En este punto, cabe preguntarse bajo qué preceptos se inserta la alegoría en el mundo literario y, más aún, en el marco de la posdictadura chilena.

Para Walter Benjamin (1916), la alegoría es un recurso estético relacionado estrechamente con la tristeza. Benjamin escribe sobre *Trauerspiel*, que se refiere a una distorsión de la tragedia antigua. Tal fenómeno apareció en una época marcada por la violencia de la “Guerra de los Treinta Años” (enfrentamiento entre protestantes y católicos), lo que significó una configuración en el nivel social, político, cultural, ideológico, filosófico y artístico de todo el contexto. La alegoría también se ha relacionado tradicionalmente con representaciones religiosas debido a su capacidad didáctica. Las representaciones barrocas en lo visual, tal como puede verse en la pintura barroca, son analogía de la alegoría en el ámbito literario.

En Chile, nos encontramos con un contexto similar al de Benjamin. Debido a la prohibición de expresiones de dolor en época de posdictadura, nace la necesidad de representar realidades a partir de figuraciones, de escenarios ficticios evocadores de una realidad que los poderes gubernamentales pretendían sofocar.

En un mundo en crisis, la literatura se pone en crisis, por ello el recurso usado para nuevas representaciones y denuncias del dolor es la alegoría y, su característica caduca, se convertirá en el móvil principal. En la alegoría hay un constante desplazamiento de la palabra porque las connotaciones se hacen deficientes y percibles (Salazar, 2017, p.24), en tal contexto, el lenguaje se expresa como un lamento, un quejido de dolor, la palabra se hace insuficiente en la expresión de las cosas, ello es muestra de una naturaleza en decadencia (naturaleza entendida como momento histórico), en relación dialéctica con el momento de contingencia.

En *INRI* hay una búsqueda de la palabra precisa pero ésta escapa. Las voces se pierden en la ambigüedad, mezcla de géneros, nombres, e incluso, son ya paisaje humanizado. La voz poética es quien dice por ellos, expresa y por consiguiente representa un decir nacional y una realidad histórica contrariada. De todo ello nace el sujeto melancólico, tristeza que tiene como telón de fondo el conflicto social y político.

Tras la tristeza está aquello que la obra no dice, es ahí donde surge la limitación del lenguaje y se crea un nuevo mundo de símbolos, para decir aquello que no se puede. Surge la alegoría como anunciadora de una tristeza que se sobrepone al silencio. En *INRI*, se constituye la alegoría como medio posible para llenar los espacios vacíos, los huecos de la memoria. Romina E. Rodríguez escribe:

Aquello que lo supedita [al príncipe-personaje] al silencio de las cosas, es su verdad, verdad que no se condice con el desengañado mundo de los hombres y que en su entrañable mudez fulgura un mundo distinto.” (Rodríguez, 2013, p. 3).

Este mencionado silencio se entiende como la verdad oculta tras las palabras, y esa verdad oculta y luctuosa, es la base sobre la que el texto desarrolla una significación ambigua, abierta a interpretación en plena conciencia del entorno. Y la verdad a la que el texto se refiere, es la caída de un Dios, por eso la escenificación de la historia de Jesús en *INRI* significa la búsqueda de ese Dios que se ha perdido.

La alegoría florece en un mundo abandonado de dioses, mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es vuelta, residuo de reminiscencia. (Avelar, 2000, p. 52)

Estamos ante la presencia del sujeto melancólico, éste se contempla a sí mismo en el dolor, ha perdido la esperanza y la busca en las palabras, en la posibilidad que brinda la promesa pues siente su existencia en crisis. La literatura de posdictadura planta sus bases en esta derrota, en esta pérdida de sentido y de un dios. *INRI* de Zurita será como un retablo barroco, que pinta esa ausencia o pérdida de un dios, debido a ello, el reconocimiento de los restos del pasado son los únicos que servirán para reconstruir el presente sobre las bases de la esperanza.

Hay una necesidad por representar el duelo, “huellas de huellas que llegan al presente como una pérdida irrecuperable” (Castillo, 2015, p. 19) por ello la urgencia del recurso de la alegoría, para dar sentido (o sentidos) constantemente a esa pérdida y al dolor.

## CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES

Los cambios del arte van a la par de los cambios políticos y culturales de su contexto, su proceso se verá afectado por procesos (progresos o retrocesos) sociales. Es así, que como canal de comunicación, el arte va más allá de lo que dice, también expresa lo que no se dice. De esta forma, tiene un potente poder para causar empatía y despertar conciencias, para crear un puente de comunicación con el otro y, desde allí, generar movilidad y cambio social.

En este sentido, la misión de los artistas para con el arte y la sociedad es crear esos puentes de comunicación tanto con momentos felices como con momentos de dura tensión, no solo a nivel colectivo sino también a nivel individual. Su intención es decir y junto a ello subyace el propósito de despertar conciencias críticas con manifiestos de puntos de vista distintos ante la realidad que nos circunda. La ficción es el vehículo que da pie al artista para que éste rompa con lo establecido, creando, en el caso particular de la dictadura chilena, utopías de esperanza. Así, su obra es arrojada al mundo como un documento que resignifica o refuerza las convenciones culturales y, que por ello, posibilita una transformación y una reconstitución de los paradigmas sociales.

El proceso por el que atravesó el movimiento artístico en el contexto de la dictadura chilena, dio como resultado un lenguaje distinto al del pasado, que cambió sus códigos para lograr una comunicación más incisiva por sus diversas posibilidades de decir una sola cosa de modos distintos. En lugar de ser directa, adoptó una máscara aparente y esto posibilitó que pueda

decir más de lo que se quería, en un agotamiento del lenguaje y en una re-significación del plano connotativo.

En la literatura, el cambio del paradigma artístico en Chile se manifestó mediante la alegoría, que se hizo un medio de expresión útil en un sentido literario y meta-literario. Por un lado su condición precaria señaló la inestabilidad de una sociedad y, por otro lado, dio la posibilidad al autor de girar en torno a una idea desde distintas partes del lenguaje. Esta alegoría, escrita por Raúl Zurita, simula una letanía dolorosa que aguarda una redención, en su carácter insistente y repetitivo se encuentra la intención por eternizar la palabra y resignificar todo lo que el concepto implica. Debido a ello, el lector será quien de sentido a estas expresiones.

*INRI* es la prueba de una verdad histórica como tantas otras obras que se escribieron a propósito del silencio que suscitó la dictadura chilena. Por ello, todo lo dicho en el poemario hace alusión, sino directa, sí solícita en pos de provocar un despertamiento general en la población y no solo recordar el dolor, sino también concientizarlo sobre la base de un acto inhumano injustificable. Esta ruptura es a la que los artistas se enfrentan para componer un nuevo modo de ver el mundo, desde una perspectiva de reconciliación con un tiempo pasado que parece irreconciliable.

A partir de la dictadura nació en Chile la intención por recuperar una identidad nacional y restituir los valores patrios que fueron replanteados desde sus raíces más profundas. El sacrificio y el renacer que se escenifican expresamente en *INRI*, son también expresión de una búsqueda por el renacer de una identidad chilena a través del arte. Tal renacimiento se consagra a la búsqueda de la justicia social, es esto lo central en la obra de Zurita, puesto que el dolor producido la exige; los sucesos pasados hicieron que la necesidad de justicia forme parte de la “nueva” psicología chilena.

Hay que agregar que lo sucedido funcionó también como un aprendizaje, una especie de “vacuna anti-dictadura” en la que impera un “nunca más”, condenando así posibles irrupciones futuras de procesos políticos con imposiciones dictatoriales. Un ejemplo de ello es la “nueva” derecha en Chile que se avergüenza de lo sucedido en cuanto a víctimas y crímenes, por ello desde sus fundamentos, cancela la posibilidad de que ocurra de nuevo. Así mismo, Zurita lo hace desde su poética cuando señala que la palabra persistirá a merced de la denuncia y la muerte y resurrección de estos cuerpos santos se darán solo una vez y nunca más.

En este sentido *INRI* sirve de espejo, refleja a una sociedad entera que planta las bases de una identidad reconstituida con la condena como premisa. Desde el final de la dictadura (1992) la sociedad chilena se opone duramente a la injusticia y a la impunidad, y a pesar de ello, siempre existirá cierta inconformidad social, una herida abierta. El poemario hace notar ese mencionado dolor de manera explícita y grandiosa, se trata de un dolor que se percibe por la fuerza y el alcance de las palabras. El poemario no hace más que encarnar la marca que el golpe de estado provocó.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar A. (2014) *Actos retóricos y actos de habla*. Valencia: Universidad de Valencia. Recuperado de: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/1015-3340-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/1015-3340-1-PB%20(1).pdf)
- Alegoría. (2017). R.A.E (Real Academia Española). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=1gxeXmG>
- Anónimo. (1999) *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché de Guatemala*. Bogotá-Colombia: Panamericana Editorial Ltda.
- Araya, S.A, Carrasco, E.P, Contreras, J.C.R, etc. (1995) *Música Popular Chilena: 20 años – 1970 – 1990* (1ra ed.) Santiago de Chile: Ministerio de educación, departamento de programas culturales. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056809.pdf>
- Austin, J. (1982) *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Madrid - España: Ed. Paidós.
- Avelar, I (2000) *Alegorías de la derrota: La ficción posdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Battiti F. (2012) *Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la postdictadura*. en: Políticas de la memoria.
- Benjamín, W., (1925) El origen del drama barroco alemán. Recuperado de: <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/05/traverspiel.pdf>
- Benjamín, W. (1972) Tesis sobre el concepto de historia, en “Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia 1989, Tesis VI”. Buenos Aires: Ed. Taurus.
- Bianchi, S. (1990) *Poesía Chilena (miradas-enfoques-apuntes)*. 1ra ed. Santiago de Chile: documents CESOC. Recuperado de: <http://www.portaluchile.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/bianchi21.htm>
- Campa R. (1934) *Alegoría y simbología*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/alegoria-y-simbologia%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/alegoria-y-simbologia%20(2).pdf)

- Cánovas, R. (1986) *LIHN, ZURITA, ICTUS, RADRIGAN LITERATURA CHILENA Y EXPERIENCIA AUTORITARIA* (1ra ed.) Santiago de Chile: Flacso Biblioteca. Recuperado de: <http://flacsochile.org/biblioteca/pub/publicos/1986/libro/000022.pdf>
- Carrasco, I. M. (2014) *Antipoesía y neovanguardia*. Alicante: Biblioteca Virtual Moguel de Cervantes. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antipoesia-y-neovanguardia/html/228eabb8-ff05-43d3-8ae7-75692b8b03f0\\_6.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antipoesia-y-neovanguardia/html/228eabb8-ff05-43d3-8ae7-75692b8b03f0_6.html#I_0)
- Castillo C. (2015) *ALEGORÍAS DE LA DERROTA Y TRABAJO DE MEMORIA EN TRES NOVELAS DE NONA FERNÁNDEZ*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/138593/Alegorias-de-la-derrota-y-trabajo-de-memoria-en-tres-novelas-de-Nona-Fernandez.pdf;sequence=1>
- De Reina C. (2009). *La Santa Biblia: Génesis*. Suiza: Sociedades Bíblicas Unidas.
- Diario el Mercurio (22-09-2017). *Muere el poeta y artista visual Ronald Kay*. Santiago de Chile. Recuperado de: [http://diario.elmercurio.com/2017/09/22/actividad\\_cultural/actividad\\_cultural/noticias/71414F78-0239-422F-968F-A2ACEB8FAB52.htm?id={71414F78-0239-422F-968F-A2ACEB8FAB52](http://diario.elmercurio.com/2017/09/22/actividad_cultural/actividad_cultural/noticias/71414F78-0239-422F-968F-A2ACEB8FAB52.htm?id={71414F78-0239-422F-968F-A2ACEB8FAB52)
- Erreázuriz, L.H (2006) *Política cultural del régimen chileno (1973-1976)*. 1ra edición. Santiago de Chile: Instituto de estética – Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de: [http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis36-50/62\\_a40aisthesis%2040%20-%20luis%20hernan%20errazuriz.pdf](http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis36-50/62_a40aisthesis%2040%20-%20luis%20hernan%20errazuriz.pdf)
- Fernández, P. (1979) *Estilística: Estilo-Figuras Estilísticas – Tropos*. Madrid: José Porrúa Turanzas S.A.
- Fernandois, C.R.O. (2017) *Música popular chilena. Folclore y cultura chilena*. Recuperado de: <http://folcloreculturachilena.blogspot.com/2017/02/musica-popular-chilena-inicio.html>
- Ferriere, S.R (s.f) *Yug, Yoga, Yoghismo*. (1ra ed.) Recuperado de: <http://www.sergeraynauddeferriere.net/obras/yyyy/02/yyyy02-experiencia.pdf>
- Fisher, A (s.f) *Raúl Zurita entre la lógica y el desvarío. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/raul-zurita>

[entre-la-logica-y-el-desvario/html/ba90bf82-e83c-47fd-a1f0-58e28b599fdc\\_5.html#PagFin](http://entre-la-logica-y-el-desvario/html/ba90bf82-e83c-47fd-a1f0-58e28b599fdc_5.html#PagFin)

- Gómez, A.M. (2009) *Arte y memoria de la inhumanidad: acerca de un olvido de arena*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de: <https://meopazoc.files.wordpress.com/2012/12/arte-y-memoria.pdf>
- González, J.P (1986) *Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana*. Recuperado de: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/13288-1-33971-1-10-20110622.pdf>
- Kierkegaard, S. (1958) *Temor y temblor* (2da ed.) Buenos Aires: Editorial Losada S.A. Recuperado de: <http://www.medicinayarte.com/img/kierkegaard-s-temor-y-temblor-losada-1958.pdf>
- La música antes del golpe (2006) *Educarchile* recuperado de: <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?ID=76925>
- Le Guern M. (1978) *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- May, P. (2001) *Todos los reinos palpitan en ti*. Santiago de Chile: Cerpa Catalonia.
- Memoriachilena (s.f). La nueva canción chilena. *Memoriachilena, Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-702.html>
- Moscoso, I. C (2017, 2 de enero) EL “NEOBARROCO” EN IRNI DE RAÚL ZURITA. *Marabunta* (Vol. 8). Recuperado de: <http://www.revistamarabunta.com/2017/01/02/neobarrocho-inri-raul-zurita/>
- Nómez, N (2007). *Estudios filológicos: Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988. Scientific Electronic Library Online (versión electrónica) Santiago de Chile: Departamento de idiomas:* [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132007000100009](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132007000100009)
- Obregón, O. (2013) *El clásico universitario: un teatro de masas de invención chilena*. Edit. Carlos Torroja. *Aracucaria de Chile*. Madrid: Graficinco S.A.
- Paz, O. (1956) *El arco y la Lira*. Fondo de cultura económica de España: Madrid.

- Reyes. R.S (2018) Arte, política y sociedad en Chile desde 1970 hasta 1979: una constelación posible. *Pacarina del Sur* (N° 34) Recuperado de: <http://www.pacarinadelsur.com/callers/45-dossiers/dossier-9/813-arte-politica-y-sociedad-en-chile-desde-1970-hasta-1979-una-constelacion-posible>
- Reyes, R.S (2012) *Arte, política y Resistencia durante la dictadura chilena: Del C.A.D.A a mujeres por la vida.* Recuperado de: [http://tesis.museodelamemoria.cl/Tesis\\_PDF/TESIS%20REYES.pdf](http://tesis.museodelamemoria.cl/Tesis_PDF/TESIS%20REYES.pdf)
- Ricoeur, P. (2004) *La memoria, la historia y el olvido.* 1ra ed. en español. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Rodríguez, J. (2016, 2 de octubre). LA HORA DEL VACÍO: ¿Vivimos un nuevo malestar de la cultura? *El Mercurio.* Recuperado de: <http://impresa.elmercurio.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=02-10-2016%200:00:00&PaginaId=2&BodyId=6>
- Rodríguez, R. E (2013) La significación alegórica según Walter Benjamín: límites y potencialidades. IX Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía: La Plata.
- Rolle, C. (2012) *La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX* recuperado de: <https://www.scribd.com/document/170721131/Claudio-Rolle-La-geografia-de-la-musica-popular-tradicional-en-el-Chile-a-mediados-del-siglo-XX>
- Ronald Kay, nació en 1941, Hamburgo. Hijo de madre chilena. Fue un poeta, artista visual y teórico que, según Ernesto Ottone (Ministro de Cultura) su mayor mérito fue "haber introducido una forma de pensar crítica con respecto a lo que eran las vanguardias, la nueva poesía, la literatura..." Recuperado de: [http://diario.elmercurio.com/2017/09/22/actividad\\_cultural/actividad\\_cultural/noticias/71414F78-0239-422F-968F-A2ACEB8FAB52.htm?id={71414F78-0239-422F-968F-A2ACEB8FAB52}](http://diario.elmercurio.com/2017/09/22/actividad_cultural/actividad_cultural/noticias/71414F78-0239-422F-968F-A2ACEB8FAB52.htm?id={71414F78-0239-422F-968F-A2ACEB8FAB52})
- S. N (2016, 26, febrero) Conoce a C.A.D.A: El colectivo de arte que liberó a Chile de la dictadura de Pinochet. *El ciudadano.* Recuperado de:

<https://www.elciudadano.cl/artes/conoce-a-cada-el-colectivo-de-arte-que-libero-a-chile-de-la-dictadura-de-pinochet/02/26/>

- Salazar M. (2017) *Alegoría y memoria: Escritura de la catástrofe en Beben de Guillermo Calderón*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/146947/Alegoria-y-memoria-Escritura-de-la-catastrofe-en-Beben-de-Guillermo-Calderon.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Santini, B (2011, 30 de abril). En Zurita, van a aparecer las ruinas, pedazos de poemas antiguos. *Revista chilena de literatura* (Num. 80). Recuperado de: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/17824-1-52725-1-10-20120102.pdf>
- Santini, B. (s.f) Entrevista al poeta chileno Raúl Zurita: <<Todo poema, toda poesía, son pequeñas islas en el océano infinito del silencio>>. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-al-poeta-chileno-raul-zurita--todo-poema-todo-poesia-son-pequenas-islas-en-el-oceano-infinito-del-silencio/html/06bf3c4b-126a-461a-970e-2be9a969420c\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-al-poeta-chileno-raul-zurita--todo-poema-todo-poesia-son-pequenas-islas-en-el-oceano-infinito-del-silencio/html/06bf3c4b-126a-461a-970e-2be9a969420c_2.html)
- Searle, J. (1994). *Actos de habla: Ensayo de filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina.
- Zurita, R (2013). *INRI*. (3ra ed.) MANSALVA: Buenos Aires.