



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Las voces del tormento

Representación del horror en poesía chilena
escrita durante la dictadura militar (1973-1990)

Ashle Ozuljevic Subaique



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartiqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartiqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales
Facultad de Filología y Comunicación

Línea de investigación
Tradición y originalidad en la literatura española e
hispanoamericana

Las voces del tormento

Representación del horror en poesía chilena escrita durante la
dictadura militar (1973-1990)

Doctoranda: Ashle Ozuljevic Subaique
Director de tesis: Dr. Edgardo Dobry Lewin

Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la
Literatura y Comunicación
2022

Agradecimientos

A mi familia. Sin su apoyo nada hubiese sido.

A todas las circunstancias que hicieron posible realizar, en Catalunya, una tesis sobre poesía chilena.

Al proceso: los comentarios y perspectivas de Edgardo Dobry, el aprendizaje de estos años, las experiencias, los descubrimientos, los obstáculos y los modos, que nunca faltaron, de salir adelante.

A las voces que me han alentado, la paciencia de mi niña, su presencia; el jaleo de las *myiopsitta monachus*, compañeras diarias; al cariño que he recibido y el que he podido dar.

Índice

Aspectos formales

Resumen.....	5
Introducción	9
Objetivos	12
Justificación temporal	13
Metodología	13
Prólogo	16

I. Poesía y trauma histórico

1. Reflexiones en torno a la poesía escrita en contextos de terrorismo de Estado.....	19
1.1 Hablante lírico, sujeto, subjetividad.....	20
1.2 ¿Poesía como documentos histórico? Poesía de circunstancia, poesía comprometida.....	22
1.3 Lo colectivo en la poesía.....	26
1.4 Poesía y ritual; espacio de la memoria.....	27
2. La muerte como tema literario	32
2.1 El tema de la muerte en la poesía chilena	32
2.2 Muerte política o a manos del Estado.....	37
3. Violencia política y terrorismo de Estado.....	39
3.1 Violencia política, violencia ilegal y legitimización de la violencia	39
3.2 Delación, campos de concentración y tortura: fractura social y subjetiva.....	45
3.3 Legitimización de la dictadura / Legitimización del terror.....	48
3.4 Literatura escrita bajo el horror.....	52
3.5 Ruta de lectura	54

II. Contexto de producción del corpus investigado

1. Contexto histórico-político	55
1.1 El “roto amanecer” del 11 de septiembre de 1973.....	56
1.2 La dictadura pinochetista en cifras	57
1.3 El terror	59
1.4 Operación Cóndor	64
1.4.1 El caso argentino	65
1.5 Dos cómplices complejos: La Iglesia y los medios de comunicación	68
1.6 Fin de la dictadura.....	72
2. Panorama cultural chileno	74
2.1 El ambiente universitario durante la dictadura: Agruparse con desconocidos como gesto de rebeldía	74

2.2 La Generación diaspórica	78
2.2.1 Líneas temáticas de una generación dispar	82
2.3 Revistas literarias y mundo editorial en Chile bajo la dictadura	85
2.4 Acciones y performances artísticas de resistencia	88
2.4.1 CADA (Colectivo Acciones de Arte) y la Épica de avanzada.....	88
2.4.2 Las Yeguas del Apocalipsis.....	92
2.5 La Generación del Contragolpe	94

III. *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita: Tortura, desaparición, esperanza y amor

1. ¿Por qué un “canto”?	96
2. “Alguien ha sido desaparecido”	97
3. El cuerpo enmudece en la muerte. El cuerpo se quiebra ante el dolor: el lenguaje también	101
4. Los viejos galpones de concreto: Cuarteles de tortura y degradación / nichos y cruces cubren el campo[santo]	110
5. La naturaleza como espacio de redención.....	116
6. La hermandad de los países torturados	123
6.1 La hermandad de la violencia tiene su propia geografía.....	123
6.2 La naturaleza de los países asesinados.....	129
6.3 El canto de los muertos es un canto vivo	132
7. La muerte en <i>Canto a su amor desaparecido</i>	134
7.1 Muerte literal: fin del cuerpo físico, noción de sepulcro	134
7.2 Muerte política: represión, abuso de poder, tortura.....	136
7.3 Muertos desaparecidos	138

IV. *Violencia política en Purgatorio y Anteparáiso* de Raúl Zurita

1. Contexto de publicación de <i>Purgatorio</i> y <i>Anteparáiso</i>	141
2. El descentramiento del discurso en “Áreas verdes”: la muerte de los perseguidos, la locura de los perseguidores y la de “Ud.”	143
3. Lo literario, lo real: La poesía en la realidad y toda la realidad volcada en la poesía. .	148
3.1 La resignificación de elementos extratextuales	151
4. Violencia de Estado	158
5. La fragmentación del sujeto en <i>Purgatorio</i> y <i>Anteparáiso</i>	162
6. Naturaleza violentada = país torturado = sujetos torturados	177
6.1 El desierto individual	177
6.2 “Vimos florecer el desierto (...) y nos hicimos uno”: los amantes permiten el renacer de la naturaleza	182
6.3 La naturaleza como pantalla en que se proyectan las emociones del sujeto	189
7. La violencia en <i>Purgatorio</i> y <i>Anteparáiso</i>	194
7.1 La muerte de la inocencia.....	195
7.2 La muerte de la cordura: la psicosis tras la violencia.....	195
7.3 Desaparición del cuerpo muerto	196

7.4 La reaparición/resurrección de la amada en una tierra yerma	197
7.5 La naturaleza de Chile: un gran cementerio clandestino.....	198

V. *La ciudad de Gonzalo Millán: exilio y miseria, “La ciudad toda está herida”*

1. La ciudad como imaginario: poesía urbana en el Chile de los setenta	200
1.1 La construcción de una ciudad con palabras.....	204
2. La ciudad como espacio social / La ciudad es <i>lo</i> social: un cuerpo lastimado	208
2.1 Una ciudad sitiada	213
2.1.1 Persecución, miedo y exilio	214
2.1.2 Vigilancia, censura y represión	216
2.1.2.1 Toque de queda, despolitización y desempleo	219
2.1.3 Tiempo circular: “Todo cae, menos el tirano”	221
3. Voces o personajes: ciudadanos fragmentados o sujeto escindido que los crea.....	230
3.1 “Allende el río viven los pobres”: la ciudad de anciano, el enfermo y el ciego	230
3.2 La ciudad abierta y neoliberal: el tirano, la beldad, los agentes	241
4. Consciencia poética del poeta exiliado: el anciano y su incapacidad para participar de la ciudad que escribe	247
5. Subterráneos de la ciudad: tortura, muerte y desaparición	252
6. Últimas consideraciones: la importancia de <i>La ciudad</i>	257

VI. *Dawson de Aristóteles España y otros poemas-testimonio*

1. Poemas-testimonio desde los concentracionarios.....	264
1.1 La imposibilidad de decir: La catástrofe del sujeto / La catástrofe del lenguaje	265
1.2 Elementos testimoniales.....	270
1.2.1 Homenaje a víctimas del régimen	271
1.2.2 Señalamiento de momentos significativos de agravio y espacios de resistencia: El tormento.....	280
2. El tiempo suspendido	298
3. La naturaleza y su signo variable.....	303
3.1 La personificación de la desolación en el espacio natural	303
3.2 La naturaleza es el descanso de los atormentados	305
3.3 La naturaleza esconde muertos	307
4. “Somos cinco mil”, otros tipos de poemas testimoniales y algunas conclusiones finales sobre <i>Dawson</i>	309
4.1 Quién testimoniará por el testigo: poemas-no testimoniales	312

VII. *La Bandera de Chile de Elvira Hernández: la bandera es la mordaza*

1. Circunstancia escritural.....	323
2. El colectivo femenino, marginal y silenciado	325

3. ¿Qué / a quién representa <i>La Bandera de Chile</i> ?	328
3.1 La mujer y la doble violencia de la dictadura: la tortura a mujeres disidentes y el enaltecimiento -y restricción- de la mujer-madre	329
3.2 El símbolo patrio denostado: apropiación y violencia simbólica	342
3.3 “De nuevo la Bandera de Chile enarbolando eczemas diarias”: las violaciones a la bandera / las violaciones a la población	347
4. Procedimientos retóricos utilizados en <i>La Bandera de Chile</i> : lenguaje elusivo, habla coloquial, representación paródica e ironía, y prosopopeya	352
5. La bandera en el espacio urbano	357
6. <i>Bobby Sands desfallece en el muro</i>	358
7. Comentarios finales a <i>La Bandera de Chile</i>	362
Discusión	365
Reflexiones finales	372
Bibliografía consultada	377
Anexos	396

RESUMEN

La dictadura de Augusto Pinochet se extendió entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990. Durante esos 17 años se contabilizan, según los informes de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (1991) y la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2004), alrededor de 200.000 personas exiliadas, 3.227 personas ejecutadas y más de 1.200 desaparecidas, en un total de más de 35.000 víctimas directas. Esta tesis tiene por corpus parte considerable de la producción poética chilena escrita durante el periodo, la cual, bajo circunstancias sociopolíticas tan severas, buscó los modos de representar el horror, que era a la vez subjetivo y objetivo. Es decir, personal (en tanto se representan, en los poemas, experiencias traumáticas, como arrestos ilegales y tormentos físicos) y colectivo, en tanto el terrorismo de Estado afectaba a la sociedad en su conjunto, a sus modos de comunicarse y de expresarse.

A lo largo de esta investigación se analizará cómo la poesía refirió y reflejó los modos en que el aparato represivo ejerció la violencia contra el cuerpo de aquellos que consideraba detractores, a través de la prisión política, la tortura, el asesinato y la desaparición de personas. El objetivo de estudio es pues, analizar las distintas representaciones de ese horror en *Canto a su amor desaparecido* (1985), *Purgatorio* (1978) y *Anteparaíso* (1982) de Raúl Zurita; *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán; *Dawson* (1985) de Aristóteles España y *La Bandera de Chile* (1985) de Elvira Hernández, principalmente.

Tras la lectura de más de una veintena de series poéticas, se ha podido constatar un conjunto de características textuales, formales y de contenido comunes a gran parte de ellas, entre las que destacan la presencia de la muerte en la forma de asesinato político; el ambiente asfixiante, represivo, prohibitivo; alusiones directas a la violencia física; anhelo de un periodo idealizado, anterior o posterior a la dictadura; descripción de la ciudad como un espacio sin libertad, sitiado, empobrecido, apestado; descripción de la naturaleza como lugar corrompido, convulso; aparición constante de voces marginales, que muchas veces inscriben un discurso alienado. En este último sentido, llaman la atención los textos que evocan extrañeza a partir de incorrección sintáctica, falta o exceso de puntuación, lenguaje inconexo o enunciados incoherentes; en definitiva, un lenguaje atormentado o reprimido, llevado al extremo.

Todos estos procedimientos se suman al hecho de que la dictadura chilena fue una época sumamente prolífica a nivel artístico, en la que los autores establecieron nuevas formas de creación, un nuevo modo de *decir* el (con)texto, que enarbolaba la urgencia de la palabra.

La asfixia, el desconcierto y el miedo se tradujo en nuevas formas de comunicarse, planteando un discurso poético que se separaba de las anteriores generaciones y que tenía mucho de resistencia política y cultural, de compromiso con la realidad y con el arte, con el cual la producción literaria chilena de hoy sigue dialogando. Se trata de un discurso heterogéneo, que tiene como elemento unificador la convergencia histórica y su marca de sufrimiento, desesperación y duelo, en un contexto en el que este había sido cancelado. En definitiva, un aspecto esencial de esa producción poética tuvo que ver con una variación de los temas que refería antes del Golpe, pero también de cambios paralelos en el modo de decir, en la técnica.

La búsqueda de la poesía chilena de dictadura tuvo que ver *con hacer decir* a la lengua el horror, comunicar lo inefable, representar el tormento psicológico y la brutalidad contra el cuerpo, a través de las posibilidades y limitaciones del lenguaje literario, replegado, conmocionado o caótico, reflejando que cuando el cuerpo se rompe la palabra enmudece.

Todo esto concluye en la construcción de un discurso fragmentado, multívoco y caleidoscópico, que permitió, así, la ocurrencia de un discurso colectivo, plural, que habla a pesar de la censura y de la imposibilidad misma de enunciar las experiencias límites de la brutalidad y el trauma. La escritura poética de dictadura manifiesta así un hecho de larga data: el fuerte vínculo de lo político en la poesía americana, que desde siempre estableció una convergencia entre hecho político y lirismo, volviendo, en este caso el trauma histórico un testimonio poético.

ABSTRACT

During the 17 years that the dictatorship of Augusto Pinochet lasted (September 11, 1973 - March 11, 1990), around 200.000 people were exiled, 3.227 people were executed and more than 1.200 were disappeared, in a total of more than 35.000 direct victims. This thesis has as a corpus a considerable part of the Chilean poetic production written during the period, which, under such severe sociopolitical circumstances, sought ways to represent horror, which was both subjective and objective. That is to say, personal (insofar as traumatic experiences are represented in the poems, such as illegal arrests and physical torture) and collective, insofar as State terrorism affected society as a whole, its ways of communicating and expressing itself.

Throughout this investigation, it will be analyzed how poetry referred and reflected the ways in which the repressive apparatus exercised violence against the body of those it considered detractors, through political imprisonment, torture, murder and the disappearance of people. The objective of the study is, therefore, to analyze the different representations of horror in *Canto a su amor desaparecido* (1985), *Purgatorio* (1978) and *Anteparaíso* (1982) by Raúl Zurita; *La ciudad* (1979) by Gonzalo Millán; *Dawson* (1985) by Aristóteles España and *La Bandera de Chile* (1985) by Elvira Hernández, mainly.

After reading more than twenty poetic series, it has been possible to verify a set of textual, formal and content characteristics common to a large part of them, among which the presence of death in the form of political assassination stands out; the suffocating, repressive, prohibitive environment; direct allusions to physical violence; longing for an idealized period, before or after the dictatorship; description of the city as a space without freedom, besieged, impoverished, plagued; description of nature as a corrupt, convulsive place; constant appearance of marginal voices, which often inscribe an alienated discourse. In this last sense, the texts that evoke strangeness from syntactic incorrectness, lack or excess of punctuation, disjointed language or incoherent statements draw attention, pointing to a tormented or repressed language, taken to the extreme.

All these procedures are added to the fact that the Chilean dictatorship was an extremely prolific time at an artistic level, in which the authors established new forms of creation, a new way of saying the (con)text, which raised the urgency of the word.

Introducción

En los tiempos sombríos
¿se cantará también?
También se cantará
sobre los tiempos sombríos.

De Poesías escritas durante el exilio,
Bertold Brecht

Esta investigación indaga en los modos en que el terrorismo de Estado de la dictadura militar de Augusto Pinochet, que se extendió desde el 11 de septiembre de 1973 al 11 de marzo de 1990, se manifestó en la poesía chilena escrita durante el periodo, poniendo especial atención a la violencia ejercida contra el cuerpo a través de la tortura, el asesinato y la desaparición. Partiendo de la idea de que siempre somos el resultado del periodo en el que nos desenvolvemos, y relacionándolo con el modo en el que entiendo y estudio la literatura, lo vinculo con el concepto de “noción de campo” planteada por Pierre Bourdieu (1967) respecto a los agentes culturales y el conjunto de interacciones objetivas en las que históricamente se encuentran situados los productores y sus obras. Dentro de esos campos, Bourdieu considera, entre otros, el campo intelectual, el político y el campo del arte, que son los que me interesan para esta tesis. Estos campos, van más allá de los sujetos que practican estas disciplinas y no se reducen a agentes o elementos yuxtapuestos, sino que aluden al sistema de posiciones que estos ocupan: “el *campo intelectual* a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (135). Por ello, analizando el corpus escogido dentro del contexto del proceso comunicativo, la hipótesis central es que, sin escapar de la atmósfera represiva, la poesía chilena escrita entre 1973 y 1989, refleja la violencia del aparato militar en nuevas representaciones de los tormentos físicos, la muerte y el terror circundante, conformando una muestra multívoca del horror, generando un discurso contrahegemónico que daba voz al de los vencidos, e intentando crear un espacio simbólico para la memoria y el duelo.

El objetivo central es sistematizar, en los principales poemarios de la época -aquellos con mayor recepción pública y académica- las maneras en que la poesía se hizo cargo de decir el tormento contra el cuerpo, a veces en un discurso sumamente cercano al testimonio. Tras la lectura de más de una veintena de series poéticas, se determinaron temáticas presentes en gran parte de ellas, de lo que surgen los objetivos secundarios, señalar los modos de referirse a otros ámbitos de ese horror: La violencia contra el cuerpo social (represión, censura y exilio); la fragmentación del sujeto (vinculada con la pérdida de identidad individual, el travestismo y la polifonía); otras repercusiones psicoemocionales (anhelo e idealización del pasado, ironía y/o evasión temática) y, finalmente, la (re)significación del paisaje natural, tema que en mayor o menor medida, tiene gran presencia en todas las series poéticas, siendo interesante plantear dicho asunto como central en futuros estudios más vinculados a la ecocrítica.

Para esta tesis he decidido centrarme principalmente en los libros *Purgatorio* (1978), *Anteparáiso* (1982) y *Canto a su amor desaparecido* (1985) de Raúl Zurita, *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán, *Dawson* (1985) de Aristóteles España y *La Bandera de Chile* (1985) de Elvira Hernández. Podría decirse que algunos de estos poemarios se inscriben dentro de las poéticas que reelaboran el tema de la muerte, extenso en la poesía chilena como en toda poesía universal, sin embargo, su asentamiento en esa temática va de la mano con reflexiones y planteamientos que tienen que ver, además, con conceptos como el “trauma histórico” (LaCapra 2005) entendiendo lo traumático como el que víctimas -más o menos directas- se vean enfrentadas a una situación que “en términos de economía libidinal, se define como «un aflujo de excitaciones excesivo en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones» (Laplanche y Pontalis 2013) [situación que deriva en] la «imposibilidad» de comunicar la experiencia” (Garbarino 32). A aquello se suma que, a nivel social, el suceso necesita explicación, sin que esto llegue a lograrse; la experiencia traumática, así, es imposible de comprender, provoca un rechazo visceral y es inexplicable, por lo que imposibilita la construcción de un marco común para el recuerdo, transformándolo en un pasado traumático.

Si el tema de la muerte siempre fue relevante en la poesía chilena (visible desde “Nada” (1912) de Pezoa Véliz, parte importante de la obra de Gabriela Mistral y la mayoría de la producción de Armando Uribe y Gonzalo Rojas, por mencionar solo algunos), atravesando la producción

literaria de todas las generaciones previas al Golpe de 1973, tras esa coyuntura, el modo de representarla, de referir a la muerte se vio fuertemente eclipsada por el asesinato político, la violencia física y psicológica, los tormentos que durante 17 años azotaron al país. La poesía, en su forma retórica, reflejó ese horror, permitiendo una lectura que nos sitúa en el contexto de producción pero que lo excede, hacia la subjetividad y emocionalidad de los sujetos. Esto permite decir que dicha producción poética se inscribe en el “campo intelectual y el campo cultural” (Bourdieu 1967) del Chile de la época, viéndose afectados por lo sociopolítico pero también por el propio sistema de relaciones entre los problemas estéticos y temas que este planteaba. Entre esos problemas, está el de la irrepresentabilidad de horror, la catástrofe del sujeto que redundaba en la “catástrofe del lenguaje” (Gatti 2011), la incapacidad de las palabras para referir la atrocidad, la muerte, pero también el martirio, el balbuceo del moribundo y/o el tartamudeo del torturado; el vacío o la supresión verbal, el eufemismo entendido como aquellos “términos que sustituyen a otros que, por pudor o buenos modales, no se pueden pronunciar” (*Lo que queda* 32), pero separándolo de su etimología griega *euphemein*, “observar el silencio religioso”, pues no se trata, en la poesía que estudio, como no se trató en la literatura posterior a Auschwitz, de considerar lo “indecible” como lo adorable, lo glorioso, sino por el contrario, “mantener fija la mirada en lo inenarrable” (*Lo que queda* 33) aun cuando los testigos fueran incapaces de acceder a esa palabra vetada, la laguna intransitable del testigo sobreviviente o el relato imposible del “testimonio integral” (Levi 1989).

En el sentido planteado, creo que el estudio de la poesía chilena escrita entre 1973 y 1990 es especialmente valioso para comprender la historia del periodo y sus repercusiones en esa sociedad, entendiendo que el relato histórico, como plantea Hayden White (1973) es en parte un constructo literario que no es ni mimético ni neutro ni aséptico, sino que, como forma discursiva, plantea una postura que vuelve insostenible la distinción entre relato histórico y relato de ficción. La pertinencia del concepto de ficción aplicada a la poesía lírica no tiene lugar, sin embargo, la subjetividad que involucra ese tipo de discursos permite a través de su lectura la elaboración de un escenario histórico y sociopolítico en que tanto el individuo como la colectividad están presentes, en un discurso que supera, además, el conflicto “real”/“ficcional” para llegar a estadios en que los conceptos importantes son experiencia emotiva, construcción identitaria colectiva y memoria social. Si la “realidad social puede vivirse y comprenderse de forma realista como

relato” (Núñez y Mungaray s/n), el lenguaje poético forma parte de la representación histórica y la construcción cultural. El mismo White indica, además, que en el discurso histórico pueden identificarse cuatro tropos básicos a través de los cuales “los contenidos de experiencia que se resisten a la descripción en prosa clara y racional pueden ser captados en forma prefigurativa y preparados para la aprensión consciente” (43).

Por último señalar que, a pesar del gran interés académico en la poesía de dictadura, del importante número de investigaciones que la ubican en el centro de la reflexión y de la importancia que tiene y seguirá teniendo para los estudios humanísticos, hasta el momento de finalizar esta tesis no he tenido noticia de la existencia de otras tesis que se ocuparan sistemáticamente de este tópico, un terreno en el que espero ser una colaboradora.

1. Objetivos generales y específicos

Considero que la literatura, y en especial la poesía, puede cumplir, entre otras funciones, la de ser el discurso que da cuenta del trauma desde lo formal hasta lo semántico, ahí donde el lenguaje aspira a lo inefable.

El objetivo de esta tesis es elaborar una sistematización conceptual de las representaciones de la violencia política aplicadas al cuerpo (físico, humano) en la poesía escrita durante la dictadura pinochetista; rastrear figuraciones, modos en que se desarrolla una cartografía de inscripciones, elaborando un trazado de las relaciones entre el terrorismo de Estado y las estrategias poéticas que dieran cuenta de un contexto represivo, que modificó el objeto poético y el modo de referirlo tanto para poetas exiliados como para aquellos que permanecieron en el insilio.

Dentro de los objetivos específicos se encuentra la constatación de esas representaciones tanto a nivel de contenido como de forma, a la vez que consignar otros temas que atraviesan las obras del periodo, poniendo a prueba la hipótesis de que la poesía, sin ser un género testimonial, pudo dejar evidencia del momento de un modo elusivo, desbordante, subjetivo, generándose, en los 17 años en que el ejercicio del poder desafió a la vida civil, un nuevo mapa de representaciones del

tormento, donde el horror se volvió ineludible y, como en otros momentos críticos de la Historia, inenarrable, indecible.

2. Justificación temporal

Se ha delimitado el periodo comprendido entre el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y marzo de 1990, momento en el que Pinochet deja el mandato de la nación a raíz del plebiscito del 5 de octubre de 1988 en el que el 54% de los y las chilenas votaron para que no continuara en el poder. Aunque libros posteriores al fin de la dictadura mantuvieron dicha temática, el hecho de no encontrarse en un contexto represivo modificó el tratamiento del tema y el modo de referirlo, siendo estos dos elementos de gran importancia en este estudio, como ya fue mencionado. Justamente, las vías en que la poesía podía referir aquella urgencia sociopolítica, superando la censura y optando por discursos alejados del panfleto y cercanos a la experimentación lingüística son cuestiones que dan forma a los resultados arribados.

3. Metodología

La lectura de diverso material poético de la época fue permitiendo el surgimiento de categorías visibles que daban cuenta de la situación del país, ya sea a través de la enunciación directa del tema o de tratamientos lingüísticos poéticos que, evadiendo el asunto central daban cuenta de la catástrofe nacional y, sobre todo, de la personal e identitaria.

Tras la lectura de una importante cantidad de series poéticas de la época, se ha desarrollado una metodología que se constituye en tres pasos:

- 1) Lectura de los poemarios seleccionados para la investigación, aquellos que han pasado a formar parte del canon de poesía chilena escrita bajo dictadura, constatando en ellos la aparición de elementos relacionados tanto a la violencia de Estado contra el cuerpo social como particularmente a la violencia de Estado contra el cuerpo psico-físico, de modo que

el propio corpus señala, nutre y/o amplía cierta categorización del modo de referir la muerte, la tortura y la desaparición;

- 2) Clasificación de dichas representaciones, ya no solo en su contenido sino en la forma, los modos principales en que algunos de los poetas reflejaron estos fenómenos extratextuales;
- 3) Por último, se ha erigido un catastro de apariciones temáticas que no refieren a la violencia física sino social o económica, el tema del exilio, la añoranza por el pasado, la atmósfera represiva y la censura y autocensura.

Las representaciones de violencia contra la persona se han agrupado en cuatro ejes: 1) la muerte en sí, explícita; 2) la tortura de los cuerpos en manos de agentes del Estado; 3) la desaparición de prisioneros políticos; 4) los eufemismos de la violencia, desvío figurado, no dicho, el “vacío que aparece de las imágenes suprimidas; en el límite, en el de los cuerpos desaparecidos” (Valdés en Leal 206), un no decir tan notorio y tan urgente que dice justamente por lo que omite. Con esto juega Parra al escribir: “Chile fue primero un país de gramáticos / un país de historiadores / un país de poetas / ahora es un país de... puntos suspensivos” (*Chistes* [b] 154), que, al explicitar la omisión -escribiendo “puntos suspensivos”- deja abierta la incógnita sobre los desaparecidos, pero también plantea la posibilidad de completar la frase con cualquiera de las otras palabras relativas a la dictadura que en su omisión adquieren el estatus de tabú, “lo indecible”, que “no es otra cosa que el mismo querer-decir, la *Meinung*, que, como tal, permanece necesariamente no dicha” (*El Lenguaje* 31).

Los poemarios escogidos guardan exclusiva relación con la importancia que les ha sido asignada tanto por el público lector como por los académicos, siempre y cuando su tema central tuviera cierta relación con los tipos de violencia mencionados. El corpus está conformado por *Purgatorio* (1978), *Anteparáíso* (1982) y *Canto a su amor desaparecido* (1985) de Raúl Zurita, *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán, *Dawson* (1985) de Aristóteles España y *La Bandera de Chile* (1985) de Elvira Hernández; en menor medida, y para apoyar el corpus principal se han agregado incisos o comentarios de otras publicaciones importantes del periodo: *Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn, *Seudónimos de la muerte* (1984) de Millán, *Cartas de prisionero* (1984) de Floridor Pérez, *Olla común* (1984) de Bruno Serrano, *Aguas servidas* (1981) de Carlos Cociña, *Bobby Sands*

desfallece en el muro (1983) de Carmen Berenguer, y las antologías *Poesía para el camino* (Unión de Escritores Jóvenes, 1977), *Antología poética de la generación del ochenta* (Andrés Morales, 2010), y *Chile: Poesía de las cárceles y del destierro* (Aurora de Albornoz, 1978). Cabe mencionar la lectura de los *Informes* elaborados por las Comisiones Rettig y Valech, documentos que revelan la magnitud -y aún así, no toda ella- de los tormentos físicos a los que parte de la población se vieron enfrentada, y que corresponden a las declaraciones voluntarias de prisioneros y prisioneras políticas de la dictadura pinochetista, los cuales han servido para identificar la brutalidad reflejada poéticamente en los libros indicados.

Ha de repetirse la constante aparición de un modo de decir, un tipo de lenguaje más elusivo que la poesía anterior a la época, no solo compuesta de figuras y tropos literarios sino que desarrollando un lenguaje más críptico, de modo que, sin referirse ni a los contextos de represión ni a las categorías de violencia física, señalaban aquello a través de procedimientos de supresión evidente de contenido, vaciamiento sintáctico, simpleza y distancia enunciativa, escritura errada sintácticamente, comunicando una ruptura lingüística no solo lírica o voluntaria, sino una pérdida de sentido, de lenguaje, el ejercicio de represión en todos los ámbitos. La desaparición de las libertades fue la desaparición del cuerpo y este arribó a la desaparición de la palabra. El lenguaje también se vio violentado, y a través de ese tormento al lenguaje, los poetas intentaban comunicar una experiencia que no era posible de contar con la lengua normal, hubo pues, que forzar a la lengua, que reinventarla, para acercarse lo más posible a la tragedia.

Prólogo

La dictadura militar chilena comenzó con dos frases que perduran enfrentadas hasta nuestros días. Ambas fueron pronunciadas por emisoras de radio, la primera por la Radio Magallanes, última en ser intervenida por la Junta, y la segunda por comunicación radial militar: “Más temprano que tarde se abrirán las grandes alamedas por donde transite el hombre libre” (Allende, 11 de septiembre de 1973); “Se mata a la perra y se acaba la leva” (Pinochet, 11 de septiembre de 1973), son los enunciados que inauguraron discursivamente un periodo sociopolítico que tendría su reflejo en la actividad artística y poética de más de 17 años.

Si se considera el poema como forma de perpetuar la memoria, sin ser testimonial (aunque pueda dar testimonio, como algunos casos estudiados en esta tesis) ni anecdótico, y se recuerda la larga tradición de poesía fúnebre occidental, que abarca desde la Grecia antigua con la elegía, de gran importancia también en la literatura romana, pasando por el lamento de la muerte en el *Cancionero* de Petrarca a Laura, Dante y su búsqueda tras el fallecimiento de Beatriz, la amplia tradición medieval donde la muerte se representaba danzante, igualadora, o persecutora, pero siempre antropomorfizada, no se puede sino confirmar este tema como el más trascendental de la literatura occidental. Sin embargo, aparece una pregunta: ¿qué hace la poesía con los muertos? Agamben ve en el lenguaje no un modo de poner en manifiesto algo, sino una barrera entre el mundo y su comprensión, la *differance* que señala Derrida, la diferencia entre lenguaje y mundo, entre escritura y experiencia, porque la poesía también establece un juego entre presencia y ausencia; en palabras de Audre Lorde, “la poesía entendida como reveladora destilación de la experiencia (...) instrumento mediante el que nombramos lo que no tiene nombre para convertirlo en objeto del pensamiento” (1984).

Lo que no tiene nombre aquí es el horror de la muerte, de la tortura, los tormentos a manos de otros, no la muerte de la que se escribe en tiempos de paz o derechamente en tiempos de guerra, no la finitud que mencionó Raúl Zurita al señalar “cuando se escribe se suspende la vida y por ende se suspende también la muerte. Escribo porque es mi ejercicio privado de resurrección (2015); ni la referida por Lihn al decir constatar “porque escribí y hacerlo significa trabajar con

la muerte (...) Porque escribí estoy vivo” (*La musiquilla* 82) o la de Parra en sus “Cuatro sonetos del Apocalipsis”: “†††† †† †††† ††† †††††† †††††††† ††††††††† †††††††††” (*El último* 297)

De esta manera, la constatación permitiría confirmar o no mi hipótesis, que la muerte y el tormento físico en dictadura impregna la producción poética de entonces, haciendo que gran parte de los tópicos poéticos tradicionales de la poesía chilena terminen desembocando en ese horror. A su vez, podría hablarse de una nueva configuración en las representaciones líricas de la muerte a partir del Golpe, momento en el que el mapa que venía desarrollándose sobre este tema colapse hacia variantes más horribles que la amante irresistible que seduce al vate. La poesía se vuelve virulenta, aludiendo a una muerte brutal, donde el cuerpo/cadáver cobra importancia, y conformándose también como respuesta al contexto, evitando figuras adornadas o estéticamente elevadas en pos de reaccionar con articulaciones grotescas, referentes al desquicio o a lo feo, eufemísticas y elusivas, en que la pérdida de préstamos de los tópicos clásicos es reemplazada por la emergencia de elementos propios de la tradición chilena así como elementos de la contingencia de las décadas del setenta y ochenta en América latina.

Esto se enlaza al planteamiento de Hayden White, quien postula que el historiador escoge para establecer su discurso estrategias conceptuales en “un acto esencialmente *poético* (...) que utilizará para explicar lo que *en realidad* estaba sucediendo” (10). Con ello, planteo que el discurso lírico forma parte del histórico, lo amplía y lo enriquece en formas subjetivas que otrora intentaron ser sacrificadas por los pensadores históricos, y que sin embargo, permiten interrogarnos acerca de las maneras en las que un contexto político establece la producción literaria y cómo esta permite que podamos acceder a escenarios emotivos de ese pasado. En este sentido, la poesía de la época tendrá una importancia crucial en la construcción de una memoria colectiva, la “batalla de la memoria [que] lucha por el pasado, librada en el presente para dar forma al futuro” (Winn 14), constituida en gran parte por los discursos no oficiales, no historicistas ni académicos, sino aquellos que por su naturaleza lingüística se permiten ser recipientes y extensibles, subjetivos, con tendencia a la universalidad.

Asimismo, cabe señalar que la dictadura de diecisiete años no solo dejó secuelas físicas, morales, económicas, culturales y políticas sino temáticas, pues para algunos autores se volvió ineludible

hablar de la dictadura y con ello de su violencia mortal aun en las décadas posteriores a esta. La dictadura, como “la herida” que menciona Millán en *La ciudad*, unió a las personas torturadas, a los torturadores, a víctimas directas e indirectas, transformando al país completo en un cuerpo llagado.

CAPÍTULO I

Poesía y trauma histórico

1. Reflexiones en torno a la poesía escrita en contextos de terrorismo de Estado

Resulta pertinente plantear algunas de las nociones desde las cuales me acerco al género lírico, en el marco de una investigación en la que el corpus se encuentra históricamente delimitado, de manera estricta, por acontecimientos sociopolíticos. Esta aproximación pone sobre la mesa la relación entre el lenguaje y la potencialidad con la que este desarrolla, conjuntamente al universo emocional, el mundo cultural, estético y político en el que se sitúa, el contexto de producción desde el cual los actores literarios desarrollaron estos proyectos poéticos, en mis palabras, de qué hablamos cuando hablamos de leer poesía circunscrita a un contexto, cómo interactúan los conceptos de hablante lírico, testimonio, experiencia, poesía de circunstancia y subjetividad.

Se ha señalado que la creación literaria se basa en la experiencia vital y se parte del fundamento de que dicha creación no es un mero espejo de la realidad. Ya Aristóteles en la *Poética* consideraba evidente que la función del poeta no es contar lo sucedido sino lo que puede suceder, por verosimilitud o necesidad, suceder, elevándose por sobre los textos históricos, pues narra las *posibilidades*, cantándole a lo universal, aun cuando el poeta cree un tema a partir de “hechos históricos, pues nada se opone a que algunos de los hechos ocurridos realmente sean, por su naturaleza, necesarios o posibles, y es en virtud de ello por lo que él es su creador” (1451 b).

La lectura de la poesía de la época suscitó un cuestionamiento en torno a la lectura de la poesía como un discurso que se escribe en paralelo al discurso oficial, en un código propio, pero reflejando las condiciones contextuales de su escritura, no de modo testimonial, sino excediéndolo, a través de su carácter lingüístico evasivo, permeable y abierto, en donde yace la exigencia intrínseca a ser interpretado: “el estigma de su insuficiencia constitutiva” (Adorno 221). En algo que podría resumirse en estas líneas, radica una reflexión acerca de la lírica en situaciones de emergencia, abriendo el debate sobre conceptos como el hablante lírico, la

máscara, la constitución del lenguaje poético, el compromiso con sus contextos. Porque ¿qué sucede cuando la experiencia vital, el *Erlebnis* que menciona Goethe, es una experiencia situada en lo político, en lo grupal, en lo traumático?, ¿cómo analizar el *lyrisches Ich* (Susman, 1910) si ese “ego lírico” no es solo personal sino colectivo? En esos casos donde la poesía confluye con el testimonio de muchos, donde la experiencia vital no es propia, sino de otros, la autorreferencialidad con la que Jakobson abarca el tema de la poesía se fisura, ya no habla de sí -poema- ni de sí -poeta-, sino que entra en el escenario que inaugura Hölderlin al preguntarse “¿para qué poetas en tiempos de angustia?” (en Dobry 35).

1.1 El hablante lírico, sujeto, subjetividad

Parto de la base de la existencia de un vínculo entre sujeto empírico y hablante lírico: una relación retórica, en la que este figura a aquel, asimilándolo a un “desvío figurado” (Jenny en Ballard 316), sinécdoque o metonimia en la cual lo desviado es el sujeto autobiográfico y lo nombrado, el lírico. Ese desplazamiento universaliza lo singular, pasando de un Yo a un Nosotros que incluye al receptor, abriendo el espacio a la compleción de lo enunciado, un tipo de discurso a partir de la subjetividad, a la receptividad emotiva que, idealmente, caracteriza a la poesía lírica.

En este caso, analizando parte de la poesía chilena escrita bajo la dictadura pinochetista, específicamente las representaciones de la violencia política contra el cuerpo, martirios físicos que caracteriza algunos casos de terrorismo de Estado y que en esa dictadura se manifestaron principal, pero no exclusivamente, en el secuestro, tortura, muerte y desaparición de miles de personas, han surgido preguntas aledañas a mis objetivos, cuestiones que tienen que ver con el modo de leer, a qué está afectando ese “desvío figurado”, si es que ocurre; hacia dónde se dirige el desplazamiento; cómo se está universalizando la experiencia del horror y cómo determinar que no nos encontramos frente a un testimonio de este. Finalmente, si son constantes las alusiones al contexto de escritura, cómo se puede determinar ese tipo de “ficción subjetiva”, o incluso, cuál es la finalidad de estos textos poéticos.

Se puede decir que la captura de un momento y sus circunstancias a través de una óptica subjetiva sería lo que caracteriza a la poesía lírica. El ordenamiento de las percepciones y estados anímicos del poeta, la “subsunción de los objetos reales en una conciencia que les da sentido... la intimidad de la expresión lírica es aquello que hace posible, como en ningún otro género, que sujeto y objeto acaban por fundirse” (Ballard 150), es la mirada del poeta la que nos permite ver lo poetizado, la circunstancia, la emoción que determina el tema de un poema. Según esto, son la visión del poeta y las acciones lingüísticas características de la lírica las que generan el discurso poético, el punto en el cual recae esa mirada, filtrado por dicha subjetividad; ni la emocionalidad desnuda ni la circunstancia histórica ni la declaración o testimonio autobiográfico, sino un constructo en el que todo lo anterior se encuentra diluido, no eliminado: “el sujeto lírico superaría al empírico intemporalizándolo y universalizándolo” (Combe 152). Si asumimos que el Yo lírico se renueva, pero no existe fuera del texto, se crea en y por el discurso poético, llama la atención *Dawson* (1985), de Aristóteles España, escrito durante su detención en la prisión política de la isla que da nombre al libro. Si la voz del poema es una función del mismo, no a la inversa, cómo encarar estos versos: “Permanezco sentado / como un condenado a la Cámara de Gas. / (...) Hay disparos, / ruidos de máquinas de escribir, / me aplican corriente eléctrica en el cuerpo (...) / en la sala contigua golpean a una mujer embarazada” (España 39). Cómo enfrentarnos a un tipo de poesía que se acerca profundamente a lo testimonial, dejando borrosa la línea de circunscripción del contenido de verdad que debe ser revelado, según Adorno. El esteta señala: “Que en ellas no hubiera nada que interpretar, que simplemente existieran, borraría la línea de demarcación del arte” (Adorno 221), lo que nos enfrentaría, entonces no a un poemario sino a un testimonio. ¿Es posible considerar *Dawson* un testimonio del terrorismo de Estado durante la dictadura? O *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán, ¿es un testimonio del exiliado? Si bien es cierto que corresponden a un tipo de escritura circunstancial, no puede asegurarse que son discursos testimoniales, más bien, en ellos, como actos poéticos, el contenido del poema encuentra su fundamento en la experiencia del sujeto empírico y en el conjunto de ideas que el poeta ha formado de ellas, así, el significado último de la creación poética nace en la experiencia, y en ella yacen las claves para su desciframiento; la subjetividad poética no es una simple pertenencia del poeta, sino que su Yo es un hablante latente: la obra de arte está *llena* del sujeto (Adorno 84).

¿Cómo esa experiencia vital es transformada en una experiencia estética? ¿Es posible trasladar las impresiones producidas por la vivencia a palabras, si es que el lenguaje realmente puede permitirnos dicha *traducción*, o es más bien el pacto tácito entre poeta y escritura? Sin embargo, lo que nos trae aquí es el consentimiento de que el lenguaje es un medio capaz de *decir* la muerte, de describir el horror, las emociones en medio de tormentos físicos, el estado del cuerpo y de la mente frente a la amenaza real de morir en cautiverio, o incluso, sobrevivir a la prisión y la tortura política por medio de la referencia elusiva que permite el lenguaje poético, según sabemos, autotélico; pero, ¿es autotélico un poema escrito en contextos donde el horror lo llena todo? ¿Dónde quedaría la idea del arte como conciencia de la miseria, qué hacemos con el llamado “arte comprometido” y su aspiración a una conciencia social, el rescate de la memoria?

1.2 ¿Poesía como documento histórico? Poesía de circunstancia, poesía comprometida

Si seguimos esta última idea, se abre la pregunta que plantean los estudios literarios desde pasada la mitad del siglo XX, “para qué sirven los poetas o para qué poesía en tiempos de desasosiego” (Dobry 47), lo que mal entendido imputaría al trabajo poético de una carga que tendría que ver con una funcionalidad que responde a necesidades externas al texto, al individuo que escribe, y que se relaciona con la sociedad y su época. Esta, una buena noticia para la historiografía del último tiempo, que busca enriquecer y complejizar la dimensión de los documentos históricos, problematiza a la poesía hasta su definición por Aristóteles, conflictuando la frontera establecida por él en la *Poética* (335 A.C) tensando la relación entre verosimilitud y verdad o realidad y verdad. Para Adorno, sin embargo, el momento histórico es constitutivo de las obras de arte destacables pues “se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él. Estas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento” (306), lo que relaciono con la idea de Bourdieu sobre la relación de un autor y su obra, la afección de ambas por el sistema de relaciones sociales en las que fue creada y la posición del artista en determinado campo intelectual (1967).

Textos como *Cartas de prisionero* (1984) de Floridor Pérez, *Poemas urgentes* (1982) de Mauricio Redolés, o *Proyecto de Obras completas* (1984) de Rodrigo Lira, serían inestimables según esa lectura, pues responderían a distintos aspectos de la vida en la dictadura pinochetista: la prisión, la tortura y exilio, la asfixia del *insilio*, respectivamente. Pero no podríamos atribuir un mérito testimonial-histórico a estos textos sin considerar que pertenecen, antes y durante, al género literario, y que, en cuanto poesía “al igual que el drama, representa acciones y sucesos que son exclusivamente verbales” (Herrnstein Smith en Lanz y Vara 183) y, en cuanto tal, no son enunciados naturales sino la representación de algo¹. Para Juan José Lanz y Natalia Vara es esa la palabra clave y distintiva: la representación. Apoyándose en Paul Ricoeur subrayan la relación metafórica -y no de equivalencia- entre relato y curso de los acontecimientos, en que se trataría de establecer la metáfora de cada relato manteniendo la salvedad de que el pasado es muchas veces *legible* sólo en el discurso: “Una concepción de la poesía como «documento histórico» debe evitar todo automatismo historicista que contemple el texto poético como mero reflejo de una situación histórica y no como el resultado de una producción dentro de un sistema ideológico en constante transformación” (183), así, señalan, la comprensión del texto poético es un espacio en el que se negocian “movimientos simbólicos sociales, como un elemento de la estructura de campo cultural regida por la lógica del intercambio simbólico” (184), por lo cual es importante atender a los elementos que estructuran la cultura en que son producidos y las condiciones materiales, sin perder de vista el dinamismo y la posibilidad dialéctica que los constituye.

No es el objetivo de esta investigación plantear una Historia de Chile a través de los principales poemarios de la dictadura, sino reflexionar sobre ellos como discursividades y su inscripción en el discurso de la memoria colectiva, el establecimiento de una obra afectada por los sistemas de relaciones sociales o la “posición del creador en la estructura del campo intelectual” (Bourdieu 135). A lo largo de esta investigación me he encontrado con bastantes artículos que consideran la literatura como testimonios desde los cuales estudiar la cultura y la sociedad de una determinada época. En la narrativa de América Latina, y desde antes de las oleadas dictatoriales de las décadas de los setenta y ochenta, ya se consideraba la violencia de sus tramas como un

¹ Esto va totalmente en contra de los estudios líricos inmanentistas que Edgardo Dobry resume así: “[Para esos estudios] el poema no se refiere a nada, no capta nada, no significa nada más que sí mismo: es su propio objeto y su propio fin, está clausurado en su caja de palabras” (42).

aspecto que emergía de los contextos de escritura de las mismas, condición material imperante, según esto, en el continente (Dorfman 1972). La antología *Poesía social y revolucionaria del siglo XX* (2002) plantea la búsqueda de la reunión “tanto de las voces que se indignan ante diversas injusticias sociales como aquellas que toman además abierto partido por transformaciones revolucionarias” (5). En esa compilación se han reunido, justamente, poemas de la época dictatorial de Zurita, Hernández, Rojas y Millán; poesía “rebelde” o poesía “social” que por otros poetas o teóricos se ha señalado como agotada, insuficiente, en una “engañosa condición de documento histórico, (...) [que] rechaza cualquier complejidad metafísica e intrafísica y toma la realidad tal como se presenta, en su evidencia” (Muro 245). Esta poesía “comprometida”, en Chile contaba con connotados detractores, entre ellos Gonzalo Rojas, Enrique Lihn y el Colectivo de Acciones De Arte -CADA-, quienes apostaban por una poesía más atenta a los elementos constitutivos, intrínsecos, que posibilitaran un contradiscurso renovado. En 1980, Lihn señaló que “la juventud en general, vuelve a descubrir la pólvora de una literatura comprometida o de una *poesía al servicio* y se esmera en la ideología consciente y explícita del texto y en la caracterización ideológica del sujeto de los poemas (...) caracterizado como protagonista de una presunta redención histórica” (Poetas jóvenes 156), lo que sumaba a su anterior intervención en el Encuentro de Arte Joven en 1979: que los nuevos escritores “se comprometían con la realidad, pero no con la poesía” (en Valdés s/n), y Rojas, incluyendo su producción de la época, desdeñaba a la “poesía de circunstancia [porque] cuando la palabra poética se hace instrumento de combate y nada más, pierde en concentración expresiva, en iluminación del ser y la realidad, y hasta en veracidad del sentimiento. Se hace difusa, ingeniosa y sensiblera” (en Valdés s/n).

¿Es la “poesía comprometida” lo mismo que la “poesía de circunstancia”? No necesariamente. Los “Poemas de ocasión” o *Gelegenheitsgedichte* como los llamaba Goethe, es uno de los conceptos en los que se apoya Combe para su ensayo “La referencia desdoblada” (1996), donde sistematiza gran parte de la biografía sobre el sujeto lírico. Para él, el centro y el contenido de la poesía lírica es el sujeto poético, “el poeta”, porque este representa la universalidad, el arquetipo de la Humanidad: el Yo lírico “expresa al poeta en su autenticidad” (Combe 127). Dicha poesía, vinculada a lo autobiográfico, sin caer directamente en ello, alcanza una subjetividad permitida por el Yo fáctico y por su discurso contextual, histórico, geográfico, circunstancial, donde el

Sujeto lírico se enmarca en un espacio determinado -el del Yo referencial- y desde allí enuncia un discurso que está en función de dichas circunstancias, sin reducirse a un impulso mimético.

Y es que la mimesis desata lo expresado a través de un constructo que es, ante todo, lingüístico, pero que no expresa comunicacionalmente sino “donde vibran con la prehistoria de la subjetividad (...), donde las emociones son subjetivas, son al mismo tiempo impersonales, pasan a la integración del yo, no se agotan en ella” (Adorno 195). Esto lo permite la naturaleza intrínseca del texto poético, hecho de lenguaje; pienso en Lihn frente a lo más subjetivo, la instancia más privada y personal, de las pocas que no se pueden impersonalizar, la muerte: “Nada tiene que ver el dolor con el dolor / Nada tiene que ver la desesperación con la desesperación / Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas” (*Diario de muerte* 13); de manera similar, la experiencia del torturado, cuya expresión retumba en la subjetividad incluso de quienes no la hemos padecido: “Me engrillan nuevamente / Tengo náuseas / Empiezo a ver que todo gira / Se estrellan sus puños / en mis oídos. / Caigo. / Grito de dolor. / Voy a chocar contra una montaña. / Pero no es una montaña / Sino barro y puntapiés” (España 29-31).

Mientras la hacen desnudarse / (...) Mientras la marcan con cruces / de yodo en ambos pezones. / Mientras le pintan con yodo / los tobillos, el bajo vientre. / Mientras le aplican los electrodos / en los lugares pintados. / Mientras le descargan la corriente. / Mientras se convulsiona entre los cables. / (...) Mientras salta en la parrilla / (...) Mientras suben el voltaje / y enronquece de gritar. / Mientras destrozan sus vísceras. (...) / Usted se sobresalta y agita. / Una vaga pesadilla la despierta (...) (Millán en *Contramuro* 20-21).

En los poemas estudiados, el sentido cerrado, lleno, que el discurso mimético parece plantear, se quiebra, produciendo paisajes enrarecidos, con el sentido construido “a partir de un nuevo estatuto enunciativo que modela textos cuya referencia nada explícita respecto del contexto histórico de la dictadura; o bien textos donde sus síntomas y efectos residuales aparecen referidos de manera dislocada, recurrente, enumerativa y también inconclusa” (Battilana 46). Se puede decir el horror, pero no será el Horror, no será la prisión, ni el exilio, ni la tortura. De lo contrario, admitiendo el poema como la verdad, asistiríamos a una poesía que adelgaza la realidad, simplificándola en tópicos, enfocándose en algunos aspectos y abandonando otros.

Creo que no se puede omitir el contexto, la condición de escritura, ni se puede observar la experiencia detrás del poema lírico sin admitir que es uno de “varios posibles sentidos”

(Hamburger 172), pues el poema es el objeto de un proceso lingüístico construido sobre la base de la realidad que en ese proceso es transformada, felizmente, en *uno de varios posibles sentidos* que como lectoras queremos alcanzar. Si bien el poema moderno nace en la experiencia, aquello no tiene que ver con la racionalización sino con la intuición de “la «vida de las cosas», aquello que percibimos en los instantes de experiencia inmediata, sin ayuda del análisis” (Langbaum 78), elaborando y reelaborando un significado que no se nos otorga de modo explícito.

1.3 Lo colectivo en la poesía

Señala Langbaum: “El poema es el tiempo que el poeta precisa para descubrir la significación de una experiencia. Y, en ese sentido, también el poema es experiencia, avatar y círculo, método y camino, proceso y transcurso, curso y discurso. El poema le ocurre al poeta” (26). El poema, podemos decir, enseña algo sobre sí mismo al sujeto que enuncia.

En el caso de poesía escrita en contextos de urgencia, el poema enseña al colectivo algo sobre sí mismo, sobre su emergencia discursiva, a través de una construcción polisémica, cuya información no literal, cifrada, exige decodificación, permitiendo el arribo a otras compleciones. Aunque estemos de acuerdo en que lo social deja huella en la estructura del poema, lo político no es ni podría ser lo fundamental como tampoco la exigencia de un efecto de ese tipo. Señalo esto a la vez que tengo en mente la importancia que plantea Millán sobre la memoria, por ejemplo, o sabiendo que varios poetas sufrieron en Chile la prisión política (Raúl Zurita, Clemente Riedemann, Mauricio Redolés, Elvira Hernández, Jorge Montealegre, Floridor Pérez, Aristóteles España...), que muchos otros tuvieron que soportar el exilio, la separación geográfica y familiar, y que algunos no aguantaron la atmósfera de terror, la desvinculación social, generacional, la violencia, dejando una obra inconclusa: Víctor Fazio (*Esqueletos para un corazón*, 1974), Armando Rubio (*Ciudadano*, 1983), Rodrigo Lira (*Proyecto de Obras completas*, 1984). Sus obras no podrían ser consideradas como textos históricos, periciales, testimoniales o memorísticos, tampoco como autobiografías o memorias del trauma; el tratamiento lingüístico de esos y otros libros, el trabajo de la forma en conjunto con las temáticas que transitan, desborda lo personal, lo anecdótico, y, sin volverse herméticos, impiden que el discurso hable de manera

abierta sobre su individualidad o su circunstancia; son poemas que tienden a lo colectivo. En su mayoría, en estos textos colapsa tanto el espacio físico (ya sean pasajes urbanos o naturales, se extreman y dejan de corresponder a territorios transitables, reconocibles) como el subjetivo, el individuo. Son voces fragmentadas, múltiples. Constituyen un discurso coral, superpuesto, incómodo, mutilado, silenciado, con omisiones evidentes y anomalías que tensan un discurso “normal”. Aún en las obras más tradicionales la presencia del nosotros es notoria, una construcción colectiva que va configurando caleidoscópicamente una “identidad nacional” - mantengo la complejidad de este concepto-, subjetiva, ocupada en la memoria no como hecho concreto y tangible: no es importante el recuerdo sino el acto de recordar / no es importante si el poema sirve o no como “documento histórico”, sino el acto de escritura en esa articulación histórica, su inscripción en el “campo magnético” (Bourdieu 1967) intelectual, circunscrito a esas condiciones políticas y sociales que, en el caso que estudiamos, tienen estrecha relación también con los conceptos de “trauma histórico” y “lugar (simbólico) de duelo colectivo” (LaCapra 2005).

La pregunta es, finalmente, cómo podemos establecernos en la recepción de la poesía lírica frente a los Sujetos lírico e histórico de un acto de habla escurridizo, inaprensible y, sin embargo - tal vez por eso- conmovedor. Donde quiera que nos situemos, ya sea en la separación radical o en la fusión de ambos, surgirán problemáticas: la fictivización del Sujeto, el fingimiento de lo cantado, la deshumanización-abstracción del mundo que enuncia, etc. Tal vez lo más acertado no es establecer esa oposición, sino entender que la contraposición que existe es entre Sujeto lírico y Sujeto autobiográfico en el sentido estricto de la palabra, entendiéndolo como sujeto del enunciado, en el cual se confunden autor y personaje, y que, a través del “pacto autobiográfico”, nos impele a creer que habla “la persona misma”.

1.4 Poesía y ritual; espacio de la memoria

Antes he hablado de memoria; si consideramos el lenguaje poético en su concepción ritualística, asociando la perspectiva social e individual, incorporando el rito en la “crítica ética” de la poesía, esto es, “uniendo el rito social ilimitado con el pensamiento individual ilimitado” (Herrera Pardo 71), podemos arribar a lo señalado por Gonzalo Millán, quien resumía en tres los elementos con

los cuales construir poesía: “unos le ponen más memoria, otros más tiempo o más lenguaje, pero esos son los elementos primordiales” (La cultura 32). No es raro que así lo plantee considerando que de su obra se han extraído interpretaciones referidas tanto al detallado trabajo sobre el lenguaje, como a la importancia de la memoria, el rescate de “los lugares de la memoria” en el sentido que Pierre Nora (1984) propone, en tanto lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria colectiva, y que, para poetas exiliados, como Millán, Embry o Lara, fueron centrales. Pero para llegar a una conclusión que señalase algunos de los poemas como constitutivos de “lugares de la memoria” hace falta la interpretación, la interrogación sobre la “insuficiencia constitutiva” (Adorno 221) de la obra poética, pero también la consideración su aspiración a lo universal, lo colectivo: “la poesía es independiente de la noción de realidad factual, empírica, y también de la de verdad. Junto a ellas (o frente a ellas), la literatura pone en pie un mundo autónomo, autorreferencial, sustancial en sí mismo” (Muro 238). La poesía del periodo refleja emociones que suscita el contexto, emociones que vehiculan cierta atmósfera: la violencia, el miedo, el hartazgo, el horror, la parálisis. Un texto como el canto 25² de *La ciudad* (1979) aunque puedan rastrearse las circunstancias que lo inspiraron, no las imita, media el contenido de verdad, aproximándose al contexto por un estado anímico más que mimético.

El hablante lírico, según esto, es el “desvío figurado” del sujeto que ha establecido las relaciones entre las cosas de un modo poético, y que ha hecho con los sentimientos y pensamientos, una disposición discursiva que recibimos como palabra poética, que reposa en la repetición de la memoria y la transgresión de ella, en un movimiento que va más allá, en miras al futuro.

A lo largo de esta investigación he leído ensayos que demuestran cómo para el discurso post-dictatorial se ha considerado aledaño y complementario el discurso testimonial-literario, es decir textos escritos por las víctimas en géneros distintos al testimonial. Dentro de la narrativa, son

² Apareció.

Había desaparecido.

Meses después apareció.

La encontraron.

La encontraron con un alambre a1 cuello.

La encontraron en una playa con un alambre a1 cuello.

La encontraron en una playa.

Con la columna rota y con un alambre a1 cuello (*La ciudad* 47)

muchas las obras que en el Cono sur forman parte de una especie de canon de narrativas dictatoriales, la gran mayoría escritas por sobrevivientes de campos de prisioneros. En ellos, los estudios literarios tienen la misión de dilucidar la frontera entre autoficción y textos autorreferenciales, sin embargo, se sostienen en el carácter ficticio de las narraciones. En poesía, los estudios apelan en mayor medida a la complejidad de dichas manifestaciones, pero no siempre asientan las bases en el carácter no-testimonial de estos textos. Carlos Battilana realizó una investigación en torno a la poesía argentina de dictadura, subrayando la operación que esta significaba:

Uno de los problemas inmediatos que se presentan aquí consiste en analizar de qué modo la poesía pudo hablar de la represión política y del terrorismo de Estado, liquidando las formas de figuración mimética. Es decir, bajo qué nuevos presupuestos estéticos logró *decir* esa experiencia, sin volverse documental o testimonial (44)

En Chile como en Argentina, lo cierto es que, por la censura y la propia impotencia del lenguaje en estos contextos, el *mensaje se quebró*, extendiéndose esa ruptura a la forma: El mundo simbólico colapsó, agotándose, optando algunos de los autores por eludir el léxico referencial, para escapar a los mecanismos de control del Estado, pero no solo por eso, sino para experimentar otros modos de *decir* el Horror; había una preocupación de articular de un modo distinto esta realidad entonces inédita, era poesía que reflexionaba sobre sí misma, sus capacidades y accesibilidad, en todos los sentidos, y por lo tanto, se desarrollaba de manera imprecisa, elusiva, fragmentaria, desbordada, multívoca, con aspiraciones de ser, también, colectiva aunque eso significara ser mutilada, alcanzando así un alto nivel de coherencia para con sus condiciones materiales de escritura. Así lo hicieron los poetas del *insilio*, con poemas más herméticos, sujetos líricos fragmentarios, esquizoides, encerrados y con un lenguaje que parece insuficiente, trizado; los poetas del exilio y sus poemas escindidos del nuevo territorio, centrados en un lugar otro, en el allá idealizado, en el ayer imposible, suspendidos entre dos realidades, pero sin habitar ninguna, solo en la memoria.

La línea es delgada y se mueve entorno a una reflexión sobre la poesía y el contexto político de producción, analizando esa relación sin caer en una lectura documental, testimonial, sino en su desborde, la multiplicidad y universalidad que permite la poesía, situándonos el complejo discurso emocional o histórico que puede desarrollarse sobre la dictadura, incorporado en el proceso lingüístico, retórico, eufemístico, simbólico y emocional ese proceso de fragmentación

social, política y física: La escritura de esa vulnerabilidad, que a través de la poesía interviene socialmente al corroer el lenguaje tradicional, rompiendo el sentido fijo para provocar su ampliación. Nos situamos en la reflexión que ubica en la poesía un “terreno de disputa sobre los límites y posibilidades del método científico en las ciencias humanas” (Dobry 45), y, sin embargo, no es simplemente eso, sino la recepción de la poesía como una revelación, la sombra de periodos de desamparo y orfandad proyectada a través de ella. En ese sentido, no es lo que se dice sino cómo se dice, la articulación del lenguaje, su organización, caos o estructura a través de la cual el texto comunica, represión, tortura, silenciamiento, malestar, asfixia. Dichos aspectos líricos o formales son decisivos si pensamos en lo político que significa que el lenguaje poético se resista a ser meramente representativo de lo extratextual, corroyendo lo más social y transversal que tiene un Estado, su lengua. Esta tensión aparece en *Purgatorio* (1978), que a partir del primer poema roe el lenguaje correcto, formal, incluso el poético: “Me amanezco / Se ha roto una columna / Soy una Santa digo” (15); o en *La bandera de Chile* (1985) que alude a un dicho popular modificándolo para que hable desde la represión, el miedo y la precariedad: “Come moscas cuando tiene hambre La Bandera de Chile / en boca cerrada no entran balas” (14).

Estos y otros fueron los textos que en la época transformaron el modo de expresión tradicional en la poesía chilena, como un reflejo de esa rearticulación del contexto, de la necesidad de superación de un censo externo, político, que imposibilitaba o castigaba un lenguaje expresivo, volviendo a la escritura en sí misma un acto de resistencia, violentándola, empujándola a búsquedas de reordenamiento, re-semantización y re-traducción de los sujetos escindidos: “El mayor aporte y la máxima función que la poesía puede arrogarse: ampliar el campo del sentido, cuestionar el sentido impuesto cuando este se halla a punto de coagularse” (Battilana 42) o cuando está, como en esos casos, endurecido, atado, prisionero.

La pregunta es cómo la poesía escrita y publicada en la época manifestó esa incomodidad, esa atmósfera, superando las barreras de silenciamiento y opresión y que plantea, a fin de cuentas, una reformulación de sí misma, de su capacidad expresiva, de cómo refleja aquello que no puede enunciar, cómo enuncia lo irrepresentable, las zonas imprecisas de las que trata la brutalidad y la vulnerabilidad, proponiendo un discurso que dice la experiencia límite a la que estaba sujeta. Se puede decir que, para un acercamiento al poema, además de considerar su naturaleza lingüística,

es enriquecedor considerar el “recurso filológico” que plantea Eco, los elementos que reconstruyen su situación. En este caso, pensar que entre los aspectos de los que se ocupan los poemas que componen el corpus, se encuentra parte de la memoria histórica y social del Chile de la dictadura, y que en ellos está también la creación de un sentir colectivo, de una identidad nacional, a través o a partir de la experiencia del terrorismo de Estado y toda su represión. Me parecen precisas las palabras de Octavio Paz acerca del poema: “Es un objeto hecho del lenguaje, los ritmos, las creencias y las obsesiones de este o aquel poeta y de esta o aquella sociedad. Es el producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser histórico es contradictoria. Produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, antihistoria” (9).

Si el *objeto* que se escribe tiene referencia en el mundo real, el poema bien puede considerarse uno de los portavoces de dicha era, y al poeta, uno de los sujetos que, a través de su capacidad sensible e impresionable, de sus posibilidades lingüísticas, retóricas y figurativas establece en su discurso la cualidad de emisor del colectivo, pudiendo expresar las conmociones y dolencias de la comunidad, permitiéndonos ingresar en el espacio reflexivo que el texto abre para nosotras, y erigirse, quizá, como un espacio de duelo simbólico de las víctimas y sus sucesoras.

2. La muerte como tema literario

Durante el avance de la investigación el tema inicialmente propuesto se fue modificando. El objetivo principal pasó de ser “la representación de la muerte en la poesía chilena escrita en dictadura”, a “el reflejo de la violencia contra el cuerpo” durante ese periodo, ampliándose hacia la representación de la tortura y la desaparición, pero a la vez ajustándose: el mapa de representaciones mortuorias que a lo largo de la historia del arte y la literatura se ha establecido, poca relación tenía que ver con lo que en este caso interesaba, la muerte bajo terrorismo de Estado; aquí la palabra precisa no es “muerte” sino “asesinato”, y no cualquiera sino “político” lo cual se relaciona menos con el hecho biológico, filosófico o religioso, y más con la experiencia de represión extrema, desastre colectivo, escisión social e individual, fragmentación subjetiva que el lenguaje intenta decir. Se acomoda, por ende, más al tormento y al horror, que al fallecimiento. Este, que significó el primer hallazgo del estudio planteó la necesidad de levantar conceptos como los explicados en la Metodología, un desvío de los tópicos mortuorios tradicionales hacia nuevos modos de *hacer decir al poema la muerte circundante*. Dejaron de ser útiles representaciones como “la muerte amante”, “la danza de la muerte”, las metáforas que la vuelven nave, mar, u hogar final y verdadero, que hasta la generación literaria anterior sí eran utilizados, para dirigirse más bien a la “catástrofe”, de sentido, identidad y representación.

En resumen, si la experiencia de la muerte es la no-experiencia, para la que se han elaborado tópicos que abarcan desde el *Carpe diem* al *Memento mori*, del *Tempus fugit* al *Ubi sunt*, las escrituras del periodo reflejan que el trauma del horror -nacido de una experiencia individual y colectiva- es inexpresable. Para que nos hagamos una idea de estos cambios, veremos sucintamente el panorama poético anterior, perspectiva que permitirá contrarrestar estas representaciones, reflejo, también, de las preocupaciones y poéticas de los distintos periodos.

2.1 El tema de la muerte en la poesía chilena

La preocupación de la literatura por la muerte ha sido constante y ha dado profusas muestras. Solo dentro de la poesía escrita en castellano los ejemplos son innumerables. En España dentro de las manifestaciones más reconocidas encontramos las *Coplas por la muerte de su padre* de

Manrique (1476), el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de García Lorca (1935) y la “Elegía a Ramón Sijé” y la “Elegía primera”, dedicada a García Lorca (1936), de Miguel Hernández.

Dentro de la tradición chilena, existen poetas que han desarrollado una “física-poética de la muerte” (Triviños y Aldunate 63), pues han construido a su sujeto poético a partir de la relación que establece este con ella. Es el caso de Armando Uribe (1933) de la Generación literaria de 1950, quien obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 2004, justamente por el “compromiso existencial del hombre frente a la vida y la muerte, manifiesto en un estilo dramático (...)” (Ministerio de Educación s/n). En su caso, el “mapa del significante *muerte* no lo forma una única figuración de la *cosa* que «no es mujer ni hombre» sino varias y sucesivas figuraciones que constituyen la posibilidad misma del lenguaje poético y la capacidad de establecer relaciones con la muerte” (Triviños y Aldunate 65). Uribe es una inscripción no menor en el repertorio de escrituras chilenas en torno al tema. Su obra, como otras de esta tradición, versan *sobre* la muerte, aunque hay casos que, dentro de las posibilidades fisiológicas, lo han hecho *desde* la muerte, como ha ocurrido con Lihn y Millán en sus últimas escrituras. Así, se ha ido establecido una extensa historia figurativa de los encuentros entre poeta y Parca. La línea comienza con Carlos Pezoa Véliz (1879-1908) y su poema “Nada”, de 1912, que versa sobre un muerto anónimo, de quien nadie sabía nada, entre cuyos papeles “no encontraron nada” y en cuyo entierro “nadie dijo nada, nadie dijo nada” (Pezoa Véliz 77). Sin ir mucho más lejos y como ya se ha mencionado, en *Tala* (1938), Gabriela Mistral desarrolla la temática una y otra vez; su recorrido transita “Lápida filial”, “La muerte-niña”, “País de la ausencia”, “Canción de las muchachas muertas” a “Vieja”, por mencionar poemas en los que la voz poética enuncia la muerte. De este último rescatamos los siguientes versos:

Diciéndole la muerte lo mismo que una patria;
dándosela en la mano como una tabaquera;
contándole la muerte como se cuenta a Ulises,
hasta que me la oiga y me la aprenda.

“La Muerte”, le diré al alimentarla;
y “La Muerte”, también, cuando la duerma;
“La Muerte”, como el número y los números,
como una antífona y una secuencia.

Hasta que alargue su mano y la tome,
lúcida entera en vez de soñolienta,

abra los ojos, la mire y la acepte
y despliegue la boca y se la beba (174)

Por otro lado, están Vicente Huidobro, Óscar Hahn y Nicanor Parra, de quienes, entre variadas alusiones a la muerte, encontramos poemas en que esta es fémmina seductora que invariablemente se une al vate en un coito agresivo, mortal: “Yo he sentido a la muerte que ha entrado en mi cuarto”, escribe Huidobro en *La gruta del silencio* (1913); y, continúa Hahn, “La muerte está sentada a los pies de mi cama / Esta muerte empeñosa se calentó conmigo” (7), actualizando el tema de la muerte-amante y de la Danza de la muerte medieval, en *Arte de morir* (1977) cuyo nombre nos indica la primordial presencia que hilvana los textos, y que se manifestaba con fuerza incluso desde *Esta rosa negra* (1961), su primera publicación, donde el poema que da título a la serie no es sino una metáfora fatal, enunciada por una voz poética que además va entonando “Canción de los amantes muertos”, “Letanía para un poeta difunto” “Égloga fúnebre” y “Danza de la muerte”, entre otros poemas de igual temática. En la misma línea de actualización del medieval “Romance del enamorado y la muerte”, se encuentra Parra con “El poeta y la muerte”, donde, si bien mantiene los octosílabos y la rima consonante alternada, lo moderniza no solo temporalmente, sino que lo desacraliza utilizando la norma lingüística inculta-informal chilena, en la que se concreta, tras seis siglos de seducción, el acto sexual entre poeta y la Parca:

A la casa del poeta
llega la muerte borracha
(...)
Ábreme viejo cabrón
¿o vai a mohtrar l'hilacha?
por muy enfermo quehtí
teníh quiafilame l'hacha

Déjame morir tranquilo
te digo vieja vizcacha

Mira viejo dehgraciao
bigoteh e cucaracha
anteh de morir teníh
quechame tu güena cacha

La puerta se abrió de golpe
Ya – pasa, vieja cufufa
ella que se le empelota
y el viejo que se lo enchufa (*Hojas* 116)

La postura de Parra frente a la muerte será invariablemente lúdica. En *Obra gruesa* (1969) encontramos al hablante sonriente ante la imagen del cadáver –“Soy de los que saludan las carrozas” (226), “Hasta las calaveras me dan risa” (227); blasfemando sobre un dios que nos lanza a una vida finita –“Cuesta bastante trabajo creer/ en un dios/ que deja a sus creaturas/ abandonadas a su propia suerte /a merced de las olas de la vejez / y de las enfermedades / para no decir nada de la muerte” (225); declarando una postura materialista frente a la mortalidad –“Queda de manifiesto (...) que el espíritu muere con el cuerpo” (226), “Solo una cosa es clara: / que la carne se llena de gusanos” (108); e ironizando sobre su propio deceso:

háganme el favor de velarme como es debido
(...) Cuidadito CON velarme en el salón De honor De la universidad
o en la Caza del Ezcritor
(...) malditos sean si me velan ahí

Ahora bien -ahora mal- ahora
vélenme con los siguientes objetos:
un par de zapatos de fútbol
una bacinica floreada
mis gafas negras para manejar
un ejemplar de la Sagrada Biblia

(...) vélenme con el Gato Dominó.
la voluntad del muerto que se cumpla

Terminado el velorio
quedan en LIberTad de acciÓN
ríanse -lloren- hagan lo que quieran
eso sí que cuando choquen con una pizarra
guarden un mínimo de compostura:
en ese hueco negro vivo yo (*Obra* 190)

La lista puede extenderse por páginas. Se suman a los mencionados, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Jorge Teillier, Rosamel del Valle, Raúl Zurita, Stella Díaz Varín, Juan Luis Martínez, Tomás Harris, Claudio Bertoni y Gonzalo Rojas, entre otros. Rojas fue tal vez uno de los más constantes en su relación con la muerte. Ejemplos de esto son “Perdí mi juventud en los burdeles”, “Descenso a los infiernos”, “La fosa común” o “Coro de los ahorcados”, todos en *La miseria del hombre* (1948), publicación que refunda el reino de Eros y Tánatos, desde el cual

hablará siempre su poesía, espacio que sigue habitando la voz que pregunta “¿Qué se ama cuando se ama?” (*Contra la muerte*, 1964), y que se resignifica en “Cifrado en octubre” y “Desde abajo” (*Oscuro*, 1977), poemas en los que el reflejo dictatorial es evidente:

Entonces nos colgaron de los pies, nos sacaron
la sangre por los ojos,
con un cuchillo
nos fueron marcando en el lomo, yo soy el número
25.033,
nos pidieron
dulcemente,
casi al oído,
que gritáramos
viva no sé quién.
Lo demás
son estas piedras que nos tapan, el viento (19)

El mapa de la escritura chilena con temática fúnebre se fue desplegando con los autores mencionados y otros por mencionar, cartografía en la que surgen, como islas, Gonzalo Millán y Enrique Lihn, quienes escribieron no solo sobre la muerte sino, como se ha indicado, *desde ella*. El primero con su diario de vida *Veneno de escorpión azul* (2007), y el segundo con su poemario *Diario de muerte* (1989).

En el caso de Lihn fueron permanentes, incluso antes de su libro póstumo, las publicaciones de poemas de esta temática:

desde *Poesía de paso* (1966) y “Monólogo del poeta con su muerte”, donde la muerte adquiere voz y la vida es repasada como en una película retrospectiva que une en el presente todos los tiempos; la figuración de la muerte en la “viejecita” del poema “La risa abunda en la boca de los jóvenes”, de *Pena de extrañamiento* (1986) (Espinoza 152).

Resulta curioso: Millán escribía su último libro mientras batallaba contra el cáncer utilizando el veneno que le da título al mismo; Lihn lo hacía mientras se enfrentaba, también al cáncer, sin medicaciones, para mantenerse lúcido en sus últimas escrituras. Ambos autores se encontraban en el año anterior a cumplir sesenta años. Ninguno sobrevivió a su enfermedad, concluyendo su vida por causa natural. Ambos libros fulgulan como puntos *otros* en el mapa de escrituras figurativas de la muerte.

Como veremos en esta investigación, la configuración de escrituras poéticas sobre la muerte siguió ampliándose hacia nuevos espacios. A partir del golpe de Estado de 1973, tanto dentro como fuera del territorio nacional, poetas del exilio y del *insilio* desarrollaron el tema y lo ampliaron como la urgencia exigía (incorporando en esa representación la desaparición, los tormentos físicos, las figuras militares, los verdugos), bajo la luz de una atmósfera asfixiante y mortal, estableciendo una cantidad de procedimientos retóricos antes no vistos en el país, empujados por la coyuntura, por la persecución, la censura, el luto o el desarraigo, constituyéndose un hiato que es, justamente el espacio que esta tesis explora³.

2.2 Muerte política o a manos del Estado

La muerte se manifiesta no tanto como algo que *hacemos*, como algo que *nos pasa*. Frente a ella no *hacemos nada*, más bien *padecemos todo*. (...) Las expresiones *nascor* y *moreor* son en latín verbos deponentes, pasivos. Más que nacer o morir debiéramos decir *somos nacidos* y *somos muertos*. Aquí la muerte no es tanto algo *de* la vida, cuanto un agente extraño que la agrede desde fuera. Es la imagen de las furiosas parcas o la del horrendo esqueleto que con la hoz viene a cortar el delgado y tenue hilo de la vida. Todas metáforas que vienen a designar a la muerte como una especie de *ente* que asalta la vida desde otro lado (Cataldo 4)

En griego y en latín, morir es un verbo pasivo, viene desde fuera, señala Cataldo, pero, agrega, gran parte del pensamiento contemporáneo se dirige al encuentro de un modo de “interiorización de la muerte” que, sin negar su carácter foráneo, permita desprenderla del hecho de estar vivos. “Estar vivos” significa aquí valorizar la existencia incorporando sentidos y resonancias que la distinguirían como la “determinación fundamental de lo real (...) lo real mismo en su determinación esencial” (4). La muerte, así, no es antónimo de vida, sino su determinante interno; no como un agente exterior (como las Parcas) sino como un suceso intrínseco, la posibilidad

³ Se puede inferir la importancia de la dictadura en la poesía, en el referido *Diario de muerte*, por ejemplo, escrito y publicado meses antes de que Pinochet dejara el mandato. En él, el sujeto enfermo menciona al dictador utilizando, en un claro tono desencantado, el tópico de la muerte igualadora: “El yo de los demás / se reduce a dos o tres mujeres que me apoyan / como buenas samaritanas / me preocupa tanto el dictador como el dictador se preocupa de mí / Él está en su hospital y yo en el mío / cada uno en su propio y ajeno país / Ahora sé muy bien que nuestros nombres quedarán enterrados / en un mismo y vacío libro negro” (60). Aunque señala su desinterés en “el dictador”, el hecho de mencionarlo hace dudar del enunciado, sobre todo considerando que es un libro profundamente intimista, en el que el individuo, enfrentado a la muerte, no parece tener tiempo ni interés en referirse -al menos explícitamente- a las condiciones políticas de la nación.

siempre latente e ineludible del ente vivo. Pero entonces, ¿por qué ha ocupado y sigue ocupando en la mente de los artistas contemporáneos tan importante espacio?, ¿por qué sigue conmoviéndonos? Ferrater Mora advierte que al ser humano lo identifica una cualidad que no niega su constitución biológica, pero la modifica: “(...) mientras los seres vivientes en general *están viviendo*, el hombre, en cambio *está haciendo* su vida” (185) indica, repitiendo a los sabios griegos. Así entonces, se resignifica la palabra “vida”, pues no se referirá solo al hecho de estar viviendo –mantener procesos orgánicos- sino a su vez lo que *se hace* con la existencia en cuanto ser humano que, poseyéndose a sí mismo, posee –acepta, obra- su propia vida.

Ahora bien, entender la muerte como un fenómeno natural, que llegará a todos o, mejor dicho, que yace en cada uno de nosotros, seres finitos, es algo que, como sujetos contemporáneos no resulta difícil de plantear. Algo muy distinto es aceptar la inevitabilidad de la muerte cuando es un sujeto externo quien la ejerce. En un escalón más alto de esa dificultad se encuentra la extinción por causas bélicas o exterminios. Y uno por encima, la muerte fratricida, las guerras civiles o ejercidas por el propio Estado. En esa escalada ubico la muerte política como consecuencia de las violaciones a los derechos humanos. Se me escapan gradas a la comprensión: la tortura por diferencias ideológicas, la desaparición como castigo a los deudos sobrevivientes, la alevosía, el ensañamiento, la clandestinidad y sistematización de los métodos utilizados, el despliegue de artificios que garanticen el dolor de las víctimas y la impunidad de los asesinos. A esta muerte refiere el presente estudio, la muerte a mano ajena, dispensaba por el Estado.

Entonces, si es cierto que únicamente podemos formarnos la idea -no la comprensión cabal- de la muerte en el contexto de la comunidad, viendo morir a otros, resulta interesante observar cómo la poesía, representante de individuos de una sociedad acotada a circunstancias específicas, refleja esa determinada idea de muerte, en nuestro caso por causas no-naturales, cómo la extinción de los otros, que amenaza, prefigura y sugiere la idea de muerte propia, se vio manifestada en los textos poéticos del Chile de la dictadura pinochetista. O más aún, cómo la tortura, el asesinato y la desaparición de miles de personas ayudó a construir un relato nacional variopinto, heterogéneo, en que la muerte ya no era el suceso filosófico o biológico del fin de la existencia, sino parte del trauma histórico, colectivo, de modo que el duelo se volvió urgente, incluyendo en ese entramado la obra artística de los compatriotas.

3. Violencia política y terrorismo de Estado

Nos llevan a cortar leña por los bosques,
de sol a sol,
custodiados por patrullas
que apuntan directamente a la cabeza.
ordenan cantar y correr,
agujerean nuestra sensibilidad,
quieren destruirnos como guijarros
bajo la nieve,
humillarnos
(...) Sólo vemos galerías pintadas de insomnio,
postes amontonados,
manos que sangran,
(...) encerrados en un laberinto de crueldad y miseria
en el paralelo 53 sur de este mundo (España 21)

Como se ha señalado, esta tesis da cuenta de parte del discurso poético escrito bajo la última dictadura militar chilena, como su correlato lírico, particular modo de hacerse cargo del trauma histórico. Por lo mismo, fueron surgiendo conceptos necesarios para enmarcar esos discursos en un contexto determinado, el de terrorismo de Estado, su legitimización y las prácticas que engloba, entre otros conceptos con los que la poesía estudiada dialoga.

3.1 Violencia política, violencia ilegal y legitimización de la violencia

Junto con descubrir la diferencia entre el análisis de la representación de la muerte y el análisis de la representación del asesinato político, se fue develando la diferencia entre “violencia”, “violencia política” y “terrorismo de Estado”. Para la filosofía política, el término “violencia” es central y complejo. No hay un único sino muchos usos admisibles para nombrar a un comportamiento “violento”. La gran variedad de definiciones, propone en sí un problema, “una definición usual, estándar, la caracteriza como la utilización de fuerza desproporcionada; un acto violento es el que se realiza con extraordinaria brusquedad. Se define también como acción furiosa, intensa, o turbulenta” (Herranz 428), y ha sido estudiado con especial énfasis desde mediados del siglo XX, cuando como Humanidad fuimos testigos de una sofisticación y

sistematización de la violencia política ejercida no solo en guerras expansionistas, sino dentro de los propios Estados, con fines ideológicos y racistas, entre otros. A la par de esos estudios han existido poetas que han escrito al respecto, tomando la brutalidad y volviéndola discurso poético.

Hannah Arendt desarrolló el tema de la violencia en *Los orígenes del totalitarismo* (1951) y *Sobre la violencia* (1969), pero también en *La condición humana* (1958). Rescatamos de sus reflexiones que la violencia⁴, como algo instrumental, siempre necesita justificación, mientras que el poder no necesita ser justificado sino legitimado. La definición de violencia según la filosofía política que me parece más integral y útil en este caso es la que la describe como “la clase de acciones que resultan, o se pretende que resulten, en serio daño a la vida o a sus condiciones materiales” (Lawrence en Harranz 430). Lo que me interesa de todos estos conceptos es ver cómo la violencia política que se ejerció en Chile durante la dictadura pinochetista fue convertida en materia poética y qué siguen diciendo estos textos de aquello, cómo las distintas aristas que conformaban esos abusos se concretaron en la poesía.

He señalado las dificultades para hablar de violencia política por la intrínseca legitimidad estatal de las medidas de fuerza, que, a su vez, están dictadas por los organismos del gobierno que la aplican. En el caso de la dictadura chilena, los bandos militares, decretos, actas y finalmente la nueva Constitución política garantizaban el marco legal de su actuar, pero, en paralelo, también se desarrollaban actos que se relacionan con la definición de violencia que se estructura sobre las “violaciones a los derechos” (Wade 1971) y que tiene relación con la intención de dañar. El caso de Marta Ugarte aparecerá en otros capítulos, pues se entronca tanto con la complicidad de los medios de comunicación -que manipularon la información-, como con la persecución a civiles por causas políticas, su secuestro, tortura, muerte y desaparición, siendo este un caso emblemático pues fue el único en que un cuerpo “apareció” involuntariamente, constituyéndose su asesinato un tema habitual en canciones y poemas de la época, así como un eslabón fundamental que develó la maquinaria exterminadora en sus detalles más atroces.

⁴ La violencia política es un medio, y nunca un fin en sí mismo. Es ejercida en un contexto concreto, para acelerar la obtención de fines determinados (Harranz 431).

Marta Ugarte era una profesora de mediana edad, militante del Partido Comunista, que fue secuestrada en su domicilio el 12 de septiembre de 1976, llevada como prisionera a Villa Grimaldi donde fue torturada sistemáticamente; la autopsia realizada señalaba hígado y bazo reventados, luxaciones en hombros y cadera y fracturas a lo largo del cuerpo; por las señales de su cadáver se pudo establecer que

la dejaban colgando de sus extremidades superiores por horas, le fueron arrancadas las uñas de las manos, sufrió numerosas quemaduras y cortes en sus brazos y piernas. Fue lanzada a una jauría de perros que la atacó ferozmente y no se descarta que haya sido víctima de ataques sexuales, algo muy común en la mayoría de las detenidas. También recibió descargas eléctricas durante su cautiverio y se le amputó parte de la lengua (Mamani 703).

Al final de los tormentos, Osvaldo Pinchetti, médico que participaba en estos procedimientos, le administró la inyección letal y su cuerpo fue dispuesto en un helicóptero Puma de la Aviación para ser lanzado con otros al océano, en uno más de los Vuelos de la muerte. Sin embargo, antes de que eso ocurriera, los soldados que iban en la aeronave vieron que el saco en el que estaba su cuerpo se movía; al encontrarla aún con vida, la remataron estrangulándola con el alambre que inicialmente ataba su cuerpo a un trozo de riel que garantizaba que su cadáver, junto al resto, se hundiera en el fondo del mar. El procedimiento falló, su cuerpo se soltó del riel, llegando a la orilla de la playa La Ballena, y su familia pudo reconocerla, tras semanas de especulación y complicidad del Servicio Médico Legal y de la prensa, que catalogaba la noticia como un “crimen pasional”. Su hallazgo visibilizó lo que venía siendo un secreto a voces: los secuestros, las torturas, pero, sobre todo, la ausencia de cadáveres y la desaparición forzada de ellos. Todo lo señalado nos habla de daño, de ensañamiento y de garantías procesales inexistentes que no fueron exclusivos, sino que afectaron a 35.000 personas (Informe Rettig 1991; Informe Valech 2004); sin embargo, su caso fue único al hallarse el cuerpo, lo que dio paso a un segundo ciclo de violencia. En agosto de 1976 la familia Ugarte Román comenzó una lucha legal presentando recursos de amparo y demandas por secuestro que fueron objetadas sistemáticamente, negando ante cada procedimiento que Marta Ugarte hubiese estado detenida por las Fuerzas de seguridad o rechazando, directamente, recibir a sus familiares. La violencia contra Marta Ugarte, a manos de agentes del Estado, ocurrió debajo de la legalidad; la búsqueda de justicia de sus familiares ante los órganos que constituían el gobierno de la época, fue violencia amparada en lo legal: los juzgados, la Corte de apelaciones y la Corte Suprema actuaron respaldándose en una legislación

que vulneraba una y otra vez a las víctimas, en un ciclo de violencia ejercida clandestina y legítimamente, lo que redundaba en el total desamparo de los civiles. Quizá por eso su caso repercutió en gran número de canciones y actos que simbolizaban la memoria de Marta Ugarte. Bruno Vidal escribió un poema que simula la descripción del Instituto Médico Legal tras la autopsia, sin embargo, aunque utiliza el registro pseudo-forense, el texto no tiene ningún valor médico ni pericial, sino que destaca la atrocidad del cadáver y la individualización de la víctima⁵, lo que lo vuelve grotesco y crispante pues sin mediar ningún procedimiento retórico pone frente a nosotros una violencia basada en hechos reales, verificables, con individuos detrás:

EL CRANEO, LA BOCA, LA ESTRIA, LA ENAGUA, EL OMBLIGO,
LA VAGINA DESTROZADA, EL ALAMBRE DE PUA ENQUISTADO,
EN EL CUELLO, LA MUERTE DE LA MILITANTE COMUNISTA
MARTA UGARTE

(...) INSTITUTO MÉDICO LEGAL
AV. LA PAZ 1012 - TELÉFONO 370389
SANTIAGO – CHILE (en Calderón y Calderón 956)

Por otra parte, “Aparecida”, de *Seudónimos de la muerte* (Millán 1984) refleja este tema mostrándonos cómo a partir de una noticia se construye un texto que no busca informar, sino que plantea el tema desde una funcionalidad emotiva:

Apareció. Había desaparecido,
pero apareció. Meses después
la encontraron en una playa.
Apareció en una playa
meses después con la columna
rota y un alambre al cuello (en Brega 171)

Millán, exiliado en ese entonces -de hecho, este poema aparece originalmente en la primera edición de *La ciudad* (1979) y fue reeditado en 1984 con algunas variaciones- coincidió en voluntad con otros artistas exiliados, para quienes la “necesidad de no dejarse llevar por la inercia” (Mamani 710) estimulaba una actividad de oposición al menos simbólica a la dictadura y su horror; eso los llevaba a declarar la situación dentro del país, haciendo eco de las denuncias sobre las atrocidades que ni los medios de comunicación -censurados o intervenidos- ni los partidos políticos de oposición -proscritos- podían revelar. Testimoniar se volvió una tarea

⁵ Reiteraremos este poema en el capítulo VI atendiendo a su búsqueda testimonial.

fundamental para los exiliados, pues significaba sumarse a la resistencia, amplificar las voces que dentro del país se adelgazaban tras la represión o eran asesinadas. Por ello, el caso de Marta Ugarte fue tematizado no solo en poemas sino en canciones de exiliados, como “Marta Ugarte se queda” (1978) de Sergio Ortega, compositor del tema electoral de Allende y exiliado en 1973: “Marta, si se riega con tu sangre / no se secan los rosales / eres roja primavera, / verdadera (...) amaneces con tu pueblo / con tu amante perseguido, / no vencido (...) Marta, tu no mueres en la muerte / ni te vas como la nieve / por los ríos del silencio, / tú te quedas” (en Mamani 715-716).

En los tres poemas el hecho de que un cuerpo femenino brutalmente torturado apareciera, dio pie a discursividades que, de manera subjetiva rondaban sobre la importancia de su “aparición”, del “quedarse”; porque no apareció Marta en vida, sino su cadáver, restos que significaban la tortura, el terror, y que hacían aparecer, de ese modo, la verdad de manera concreta, en su amplia magnitud. Hacían posible, rebelándose, la aparición de lo que la dictadura, clandestinamente había intentado desaparecer, y por medios legítimos seguía intentando. El hallazgo del cuerpo se volvió, por lo tanto, algo simbólico: los torturada, la desaparición, la simbolización de ese vacío, es lo que la poesía de la época desarrollaba de manera literaria, vacíos que volvían de manera discursiva a llenarse, a aparecer; discursos truncados, fragmentarios, erráticos que hablaban así de ese silencio forzado, la perpetuación de la memoria que el terrorismo no podía acallar. Aún más, los poemas evasivos o con un lenguaje “errado, extraño, balbuceante” daban cuenta de lo que por fuerza se debía hacer desaparecer: la falta de rastro es el rastro, la falta de cuerpo -de muerto- es la herida irreparable -los deudos prohibidos-; la falta señala -lo que falta-.

Esto se puede relacionar con “Cadáveres” (1987) del argentino Néstor Perlongher, poema que a través de la acumulación de lugares y circunstancias y la repetición epifórica del verso “Hay cadáveres”, señala que a lo largo de la nación argentina, hay personas muertas y sepultadas que no se ven y por ello duelen aún más; esto, en el contexto de su dictadura, significaba, evidentemente, la denuncia de las entre 8.000 y 30.000 víctimas de secuestro, asesinato y desaparición forzada a manos de militares, y la aparición simbólica de sus cuerpos, denunciando “en lo preciso de esa ausencia (...) su divina presencia”⁶ y señalando:

⁶ Lo que hace recordar, de modo paródico, la canción “Hasta siempre” (1968), en homenaje al Che Guevara, específicamente los versos “Aquí se queda la clara / la entrañable transparencia / de tu querida presencia / comandante Che Guevara”, señalando en el caso de los desaparecidos, justamente, la ausencia de la presencia.

En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres

(...)

Precisamente ahí, y en esa richa
de la que deshilacha, y
en ese soslayo de la que no conviene que se diga, y
en el desdén de la que no se diga que no piensa, acaso
en la que no se dice que se sepa...
Hay Cadáveres (Perlongher 119-120)

Pero además de los crímenes clandestinos, fuera de lo legal y contra la voluntad de terceros para producir daño en estos, se encuentra el tema de la legitimidad, en que un Estado, tiene la capacidad de generar un marco legal para actuar dentro de sus propios criterios de justicia. Benjamin en “Para una crítica de la violencia” (1921) distingue entre violencia desde el punto de vista del derecho (positivo o natural) y su carácter instrumental (como medio para un fin), estableciendo dos formas de violencia: la fundadora de derecho y la conservadora de derecho, encarnándose ambas en el círculo que constituyen las policías de los Estados modernos. La policía, para Benjamin, es el organismo que concentra la violencia en cuanto funda y conserva el derecho -la legitimidad de la violencia por parte del Estado-, y que, en el estado de emergencia que se planteó en dictadura, justificaba desde su estructura vejaciones brutales. La aparición de militares y agentes policiales en medio de la población civil, los bandos militares y nuevos decretos de la época, armaron un escenario en el que la vulneración a los civiles, sobre todo a los que menos amparo legal poseían, era la norma: “Detienen a varios actores. / La policía tiene carta blanca” (29), leemos en *La ciudad*, reflejando la inseguridad, la indefensión y la violencia de los agentes del Estado contra los civiles, “carta blanca” que permitirá la violación de los Derechos, pero que, según Benjamin, es algo que se da en la misma constitución de derecho y la aplicación por parte de las policías, cuya violencia “está siempre presente en el orden social, invisible a veces, pero siempre eficaz en la conservación de la ley” (Ruiz 82). Otro ejemplo del abuso de las Fuerzas militares: “El Comandante comunicó que somos prisioneros de guerra, / que el Presidente ha muerto, / que seremos tratados de acuerdo / a los Convenios de Ginebra” (España

17) del que podemos extraer la voluntariedad de los militares por justificar sus actos, planteando un estado de guerra en una situación que no tenía dichas características.

Los informes demuestran que mientras Pinochet se encontraba en el poder, los militares, las policías secretas y las Fuerzas de Orden y Seguridad, intervinieron cualquier caso de vacío legal, ocupándolo *en nombre de la seguridad*, sin recursos legales, improvisando preceptos normativos, vigilando a la ciudadanía e infligiendo vejaciones dentro de un aparente Estado ordenado legalmente, que en realidad normalizaba el estado de sitio. Cito el poema “V” de Cristian Cottet, que grafica cómo el secuestro, la tortura y la muerte eran una posibilidad dentro de la cotidianeidad de la dictadura, un estado de guerra sin legitimidad real:

Vivir es cosa que puede pasarnos
salir de casa, caminar unas cuadras, tomar una micro (...)
Ser vigilado es cosa que puede pasarnos:
 una cuadra un auto
 dos cuadras un auto
Ser detenido es cosa que puede pasarnos (...)
la muerte también la muerte, cayendo rutinaria,
 solo ella,
pensamos,
en la venda todos los zapatos son negros:
A veces vivir, a veces descubrir nuestros derechos,
 ser vigilado detenido y
 con suerte resucitado.
Resultan ser cosas que pueden pasarnos
 en un día como hoy,
 con los dioses como están,
o como todos los días de guerra (145-147 en Muñoz)

La realidad es que se ejercía la violencia como medio para un fin externo que justificaba los procedimientos contra Marta Ugarte y otras 35.000 personas torturadas en una red de más de 1.132 lugares de prisión y martirio político, fundamentado en una persecución ideológica, contra los “enemigos de la patria”.

3.2 Delación, campos de concentración y tortura: fractura social y subjetiva

Arendt diferencia en *Los orígenes del totalitarismo* (1951) entre totalitarismo y dictadura, siendo el primero una organización que involucra *slogans* y un entramado teórico que la segunda no

precisa, sin embargo, ambas organizaciones gubernamentales justifican su accionar en torno a una ficción central con enemigos (judíos, trotskistas, comunistas...) de modo que los miembros de la sociedad “actúen y reaccionen según normas de un mundo ficticio” (532). Entre los elementos que ella menciona destacamos la conformación de policías secretas, que determinan un “enemigo objetivo” (632) contra el cual actuar sin titubeos; este es, para Arendt el “mejor organizado y el más eficiente” de todos los órganos estatales en el aparato del poder del régimen totalitario: “Constituye la verdadera rama ejecutiva del Gobierno a través de la cual son transmitidas todas las órdenes. A través de la red de agentes secretos, el gobernante totalitario ha creado para sí mismo una directa correa de transmisión ejecutiva [que] se halla completamente separada y aislada de todas las demás instituciones” (636); DINA y CNI, en el caso chileno, organizaciones secretas con una amplia red de informadores, que recibían órdenes directas de Pinochet y a las cuales se les atribuye la gran mayoría de asesinatos y desapariciones de la época, incluyendo los atentados a Orlando Letelier, Carlos Prats y Bernardo Leighton en Washington, Buenos Aires y Roma respectivamente-; la existencia de campos de concentración y encarcelamiento es otro de los puntos en que se fundamenta la dominación totalitaria -802 oficiales, en el caso de Chile-, en los que se pone a prueba la total posibilidad de acción que tienen los gobiernos totalitarios, degradando al mínimo a sus prisioneros: “Quieren destruirnos como guijarros / bajo la nieve, / humillarnos” (España 21). Se sabe de procedimientos que se permitían dentro de los centros de tortura que apuntaban a la degradación del individuo, la ruptura de su subjetividad e identidad como ser humano; “[Los animales adiestrados causaban pánico]”, se basa en hechos documentados en los *Informe Rettig* y *Valech* sobre la tortura con animales:

Los animales adiestrados causaban pánico
 en el perraje de esas jetonas sorprendidas infraganti
 confeccionando microfilms con las últimas consignas
 de sus líderes vapuleados Esas bestias tenían entrenamiento especial
 No me daba el cuero
 Como para asistir a esas cópulas carnales Presencí por curiosidad
 ese maltrato de obra Prefería apretar las clavijas
 de otro modo No tan degradante No tan bizarro No tan genital
 La lascivia de esos pastores alemanes Era demasiado humana

La Guatona Alfaro se encargaba
 DE ESAS COSAS (Vidal en *Antología poética de la Generación del ochenta* 250)

Este poema, en la voz de un verdugo señalando lo macabro de la tortura sexual con perros, se inspira en el caso de Ingrid Olderöck, una mayor de Carabineros que se dedicaba a torturar a prisioneros y prisioneras políticas con perros adiestrados para violarlas. Aunque es claro en el mensaje, dista de ser un discurso informativo; entendemos a qué se refiere por las palabras que utiliza, su función estética transmite el horror aún desde la voz de un victimario, que, evasivamente, permite decodificar el mensaje y la situación que refiere, y comprender cómo da cuenta de la atrocidad de un modo incompleto pero contundente, como si la barbaridad que se anuncia impidiera la expresión literal o incluso poética; notamos así, la falta signos de puntuación y explicitación del asunto, y la ausencia de figuras retóricas, respectivamente.

La salida de los centros de tortura, después de la brutalidad vivida, también significó un trauma. Sobrevivientes que, en palabras de Millán, “Nadie se explica cómo sobreviven / Son una herida / La herida es todo cuando tienen / Cuanto les queda. Cuanto les permiten tener (...) Por la herida se reconocen / La herida los une (...) La herida es una desgarrada bandera” (*La ciudad* 110). El resultado de los campos de prisioneros, cuando no es la muerte, es un sujeto inanimado que ha quedado fuera de la inteligibilidad humana, con una comunicación quebrada, sin capacidad de testimoniar por otros, por quienes no sobrevivieron, como planteó Celan. Según Arendt “Si es cierto que los campos de concentración son la institución más consecuente de la dominación totalitaria, la «vida en el horror» parecería indispensable para la comprensión del totalitarismo. Pero la reminiscencia no puede lograr más de lo que logra el incommunicativo relato de un testigo ocular” (*Los orígenes* 649). El control total, la impersonalización de la muerte y los martirios, establecen una lógica que permanece al margen de la vida y la muerte, sin paralelos fuera de los campos de prisioneros, es un horror irrepresentable, que nunca podrá ser abarcado del todo por la imaginación, ni descrito por la razón de un superviviente, para entenderlo habría que aceptar que se han establecido sitios en que personas “pueden ser torturadas y asesinadas y, sin embargo, ni los atormentadores ni los atormentados, y menos aún, los que se hallan fuera, pueden ser conscientes de que lo que está sucediendo es algo más que un cruel juego o un sueño absurdo” (*Los orígenes* 672). España lo describe de maneras metafóricas o estableciendo comparaciones con situaciones extremas: “La vida en Dawson es gris, / como el ruido de las metrallas / o el tic tac tic tac tic tac / de la muerte (...) como un gas venenoso lleno de burbujas (...)” (España 25).

Evidentemente el terror dentro y fuera de las cárceles era distinto. Dentro estaba la amenaza inminente de la muerte, fuera, la de la delación, el secuestro y el encarcelamiento. Para Arendt:

El terror no es lo mismo que la violencia; es, más bien, la forma de Gobierno que llega a existir cuando la violencia, tras haber destruido todo poder, no abdica, sino que, por el contrario, sigue ejerciendo un completo control. Se ha advertido a menudo que la eficacia del terror depende casi enteramente del grado de atomización social. Todo tipo de oposición organizada ha de desaparecer antes de que pueda desencadenarse con toda su fuerza el terror. Esta atomización es mantenida e intensificada merced a la ubicuidad del informador, que puede ser literalmente omnipresente porque ya no es simplemente un agente profesional a sueldo de la policía, sino potencialmente cualquier persona con la que uno establezca contacto (*Sobre* 76).

Esto concuerda con las primeras órdenes de la dictadura pinochetista, la proscripción de partidos políticos, juntas estudiantiles, sindicales y vecinales, la prohibición de reunión, la desestructuración, en definitiva, de cualquier intento asociativo, así como la constitución de una red de informantes informales, que corroyó instituciones íntimas, familiares, al incentivar y recompensar la existencia de “soplones”, una de las violencias más transversales por el desgaste social que significaba la posibilidad de estar siendo vigilado por personas cercanas, viviendo en la incertidumbre y el miedo: “Los soplones son ubicuos / El ascensorista es un soplón” (*La ciudad* 29); “Los civiles son gente uniformada / también” (*Chistes* [a] 162).

3.2 Legitimización de la dictadura / Legitimización del terror

Carl Schmitt, jurista y teórico nazi planteó que los estados de excepción son “el momento político por excelencia, porque sólo en ese momento y no durante la vigencia de la regularidad del orden, se pone de manifiesto quién es el verdadero soberano, puesto que es el momento en el cual es él y sólo él quien puede decidir” (en Martínez 50). Así, la dictadura puede estar justificada como una práctica política donde el poder se convierte en legítima violencia, deshumanizando al otro, transformándolo “en una cosa a disposición del poderoso” (Kohut 197), es una violencia que “convierte en cosa a quien está sujeto a ella” (Weil en Sontag 21). Dan cuenta los versos “nos botan en lo más hondo de la mierda, / vomitamos en el pozo, / ellos ríen como locos / y se van en el camión” (España 51); “Sobre el somier eléctrico / La prisionera dio el último alarido / Y su cuerpo desnudo de contrajo / Como potranca desollada en un salar” (Llanos en Rendón 131).

El modo de aplicar la violencia desde el Estado incluye acoso, discriminación y prohibiciones civiles, aplicación de condiciones económicas extremas, violencia policial, militar y paramilitar, migraciones forzosas, exilio, secuestro y encarcelamiento extrajudicial o por orden reservada, tortura, ejecuciones extrajudiciales y asesinatos políticos, genocidio, etc.⁷ En definitiva, violaciones sistemáticas de los derechos humanos por agentes de los poderes legislativo, ejecutivo, judicial o cualquier otro que involucre órganos del Estado, es decir, una represión violenta contra la población civil. Si la violencia se define como “El uso de la fuerza para conseguir un fin, especialmente para dominar a alguien o imponer algo” (*DRAE* s/n), el hecho de que esta se ejerza desde organismos del Estado hacia individuos o grupos minoritarios, implica que el gobierno respalda el acto, más aún si esto ocurre de manera sistemática. Este “monopolio de la violencia” (Weber 1919) del Estado es ejercida a través de procesos de legitimización. En el contexto en el que se escribió el corpus que analizamos, esto ocurrió desde la primera hora, junto al bombardeo de la Casa de Gobierno, con el dictado de bandos militares, disposiciones “dictadas por las autoridades militares en los supuestos en que han asumido legalmente la conservación y el orden en situaciones de emergencia” (*Diccionario panhispánico del español jurídico* s/n)⁸. A través de bandos se dispusieron los primeros días de toque de queda, la prohibición de reunión y la de apoyar cualquier acto o persona contraria a la Junta -so pena de castigo-, por nombrar algunos. Estos dieron paso a los Decretos leyes, entramando una red punitiva y legal que validaba el poder y justificaba la represión y eliminación de los disidentes. Fue así como la dictadura de Pinochet institucionalizó la violencia, creando e implementando dispositivos legales y jurídicos, una “determinada legalidad con el objetivo de detener, torturar y hacer desaparecer a miles de ciudadanos” (Monsálvez 186).

⁷ Las personas que pasaron por los Centros de detención y tortura en Brasil, Chile, Uruguay y Argentina durante las dictaduras fueron en su gran mayoría torturadas. En el Informe “Nunca Más” de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 1983) de Argentina se señala que “en casi la totalidad de las denuncias por esta Comisión se mencionan actos de tortura” (en *Modernidad* 344), así como se consignó en los *Informes Rettig* y *Valech* de Chile que el 94% de los sobrevivientes aseguró haber sido torturado, sin contabilizar todos los casos de torturas con resultado de muerte ni las víctimas que no prestaron testimonio.

⁸ Si bien algunos bandos militares fueron publicados por medios de prensa como *El Mercurio*, en general tenían eran de carácter secreto, encuadrándose en la política de guerra o Terror de Estado que, a pesar de la legitimación del poder, ejercía el régimen pinochetista. Los bandos eran secretos pues formaban parte de algo mayor, entre los que contamos las cárceles secretas, sesiones y actas secretas, policías y agentes secretos, asesinatos y entierros secretos, por nombrar algunos (Salazar 2011).

Distintos poetas hicieron eco de esos Bandos, los resignificaron, escribieron su propia legalidad, bandos simbólicos, paródicos, que querían transmitir utilizando la ironía, el ambiente psico-social, dando cuenta de lo enrarecido en esa atmósfera plagada de advenedizas legalidades de la injusticia. Efraín Barquero (1931-2020) escribió en extenso poemas-bandos en *Bandos Marciales* (1974):

Bando 331

Hay una serie de organismos internacionales
que están metiendo mucho ruido con algo tan abstracto
como los derechos humanos de gente que no conocen.

Bando 371

Se comunica a todos los buenos chilenos,
aquellos que se han quedado en el país,
a entregar sus libros, los propios y ajenos.
Los poseedores que traigan sus volúmenes
con notas al margen o frasecitas marcadas,
deberán explicar, ante nuestros calígrafos,
por qué lo hicieron e identificarse políticamente.
Se hará un censo de lectores en la población
atendido por cabos y damas del Rotary Club (en *Medio s/n*)

Ambos se posicionan desde la voz de los militares, el “Bando 331” parodia respecto de los derechos humanos de los detenidos desaparecidos, indicando que si lo están -utiliza como un sinónimo desconocido y desaparecido- no se puede “meter mucho ruido”, quejarse sobre algo tan intangible como los derechos de personas que no están. En “Bando 371” se hace alusión a las quemadas de libros “subversivos” perpetradas por la Junta militar: claramente, entregar esos volúmenes implicaba haberlos tenido, y sus marcas y lectura significarían su adhesión a ellos, es decir, su propia identificación dentro de la subversión. Teresa Calderón (1955) también utilizó el bando, en su caso para señalar “al Estado Mayor de mi conciencia” como su autoridad, y ante él dictaminar su lealtad a la nación, en contra del régimen: “Emite un bando que establece, de inmediato, / la situación de emergencia, / y a resguardar la ciudadanía me envía sus centurias / con estrictas órdenes de dar la vida si fuera necesario” (en *Medio s/n*), revirtiendo los bandos pinochetistas por uno de mayor autoridad, su conciencia.

La importancia de estos poemas radica en demostrarnos qué tan hondo caló el hecho de que en Chile existieran bandos, Decretos leyes y Actas de la Honorable Junta de Gobierno, “siendo este el espacio institucional y orgánico desde donde se estructuraron las medidas disciplinarias y punitivas” (Monsálvez 187). Los poetas recogían esos discursos cuya finalidad era el ejercicio del poder militar y disciplinario que, a través de estas medidas, estaba respaldado discursiva, institucional y legislativamente, para escribir su propia resistencia en esos mismos términos discursivos. Los bandos militares tenían una función normativa, informativa e ideológico-pragmática, ya que servían de efectivo marco legitimario y guía ideológica que respaldaba la persecución de “sublevados políticos”; en la práctica, eran la expresión de la voluntad inmediata del poder y se podían aplicar en tanto éste lo dispusiera: El país era un cuartel. La sociedad pasó a estar en estado de guerra, un clima emocional y psicosocial de total vulneración, en que los militares tomaron el control a la vez que dominaban la legalidad y criminalidad, “estableciendo leyes obligatorias para la población e imponiendo un marco legal que apuntaba a dominar psicológica y físicamente a personas, grupos o sectores que desafiaban las nuevas normas establecidas” (Monsálvez 197); pero que también se aplicaban a civiles de manera aleatoria, de modo que establecían vigilancia total⁹, transmitían la sensación de omnipotencia, control y una superioridad por encima de los propios Derechos Civiles y Humanos, definiéndose del todo como Terror de Estado: “un sistema político cuya regla de reconocimiento permite o impone la aplicación clandestina, impredecible y difusa, también a inocentes, de medidas coactivas prohibidas por el ordenamiento jurídico proclamado, obstaculiza o anula la actividad judicial y convierte al gobierno en agente activo de la lucha por el poder” (Garzón 35).

Finalmente, en 1976 se preparó un anteproyecto de Constitución política del Estado pues era necesario transformar la institucionalidad chilena, configurando una “nueva democracia, cuyos caracteres más importantes he sintetizado bajos los términos de autoritaria, protegida, integradora, tecnificada y de auténtica participación social” (Alaminos 7). Dicha “Nueva Democracia” culminaría en la Constitución de 1980, en la que figuran artículos como el siguiente:

⁹ En este caso es aplicable lo que señala Benjamin cuando vincula la violencia instauradora de derecho y la conservadora de derecho. En este ciclo, la distinción entre ambas se anula: “La violencia policial es instauradora de derecho, ya que su función característica no consiste en promulgar leyes, sino ya todo edicto que ella misma pueda publicar empleando el respaldo de la ley; y es violencia mantenedora de derecho porque se pone a disposiciones de tales fines” (Benjamin 192).

Todo acto de persona o grupo destinado a propagar doctrinas que atenten contra la familia, propugnen la violencia o una concepción de la sociedad, del Estado o del orden jurídico, de carácter totalitario o fundada en la lucha de clases, es ilícito y contrario al ordenamiento institucional de la República. Las organizaciones y los movimientos o partidos políticos que por sus fines o por la actividad de sus adherentes tiendan a esos objetivos, son inconstitucionales (Art. 8. Comisión de Estudios de la nueva *Constitución* 394).

Entre otras cosas, el documento establecía una presidencia de ocho años (ocupándose el primer periodo por Pinochet mismo), un Congreso casi sin poderes y con un tercio del Senado designado en lugar de electo, mecanismos que garantizaban la influencia militar en los gobiernos futuros, amplia cantidad de “artículos transitorios” que beneficiaban directamente a los ejecutores del Régimen y ampliaban su poder volviéndolo artificialmente legítimo (Collier y Sater 312).

3.3 Literatura escrita bajo el horror

Si pensamos en narrativa escrita bajo contextos represivos, el gran antecedente es *Si esto es un hombre* (1947) de Primo Levi, sobre sus experiencias en un campo de concentración nazi entre 1945 y 1946, donde relata aspectos de su vida en los Lager nazi, así como la persecución y vejaciones a las que fue sometido durante el periodo, siendo alguno de los momentos de mayor horror en el que, cuenta, nació el anhelo de la supervivencia para poder contar su experiencia: “No lo he escrito con la intención de formular nuevos cargos; sino más bien de proporcionar documentación para un estudio sereno de algunos aspectos del alma humana” (*Si esto* 9).

En el caso de las recientes dictaduras conosureñas, los casos de narrativas sobre las experiencias represivas son variados¹⁰. En mayor o menor medida, los escritos se valen de material testimonial

¹⁰ *La balada de Johnny Sosa* (Mario Delgado, 1987), *Trincheras de papel* (Antología de relatos carcelarios en Uruguay, 2007), *Las cartas que no llegaron* (Mauricio Rosencof, 2000), *Todo lo que ganamos cuando lo perdimos todo* (Eduardo Verdú, 2018), *2922 días: Memorias de un preso de la dictadura* (Eduardo Jozami, 2014), *El tigre y la nieve* (Fernando Butazzoni, 1986), *Recuerdo de la muerte* (Miguel Bonaso, 1984), *La escuelita* (Alicia Partnoy, 1986), *76* (Félix Bruzzzone, 2008), *Preso sin nombre, celda sin número* (Jacobó Timerman, 1981), *Estrella distante* (Roberto Bolaño, 1996), *Historias marginales* (Luis Sepúlveda, 2000), *La muerte y la doncella* (Ariel Dorfman, 1990; aunque corresponde a una obra dramática la incluimos por la importancia que tiene en el contexto chileno), *Viudas* (Ariel Dorfman, 1987), *No pasó nada y otros relatos* (Antonio Skármeta, 1985), *Frente a un hombre sentado armado* (Mauricio Wacquez, 1981), *Casa de campo* (José Donoso, 1978).

para construirse, ya sea del mismo autor o de terceras personas, insisten sus prólogos, sin embargo, aun si la búsqueda fuera ser portadores de la historia, su tránsito por el horror no podría ser equivalente al de un testimonio de sobrevivientes -aunque los autores mismos lo sean- porque los discursos se construyen, como señaló Sontag (2003) respecto de la fotografía, encuadrando una imagen, y encuadrar es excluir. Asimismo, si antes señalábamos que el testimonio era importante porque contribuía a volverlo social, a la vez que se oponía a discursos sobre el horror, homogenizantes e impersonales, la literatura jugará un rol tendiendo a la universalidad; lo colectivo no es ahí el acto de escritura o de compartir el texto, sino el que subyace en la escritura misma, en su lenguaje. Uno de los rasgos que diferencian poesía escrita bajo dictadura y testimonio -más allá de lo más obvio, las funciones de cada texto y exceptuando la producción de “poemas testimoniales” o “testimonio poético”- tiene que ver con la falta de sujeción a momentos específicos por parte de la poesía lírica: En ella no se señalan una determinada cronología ni momentos de agravio específicos; tampoco eventos significativos que delaten la experiencia, y rara vez aparecen nombres de compañeros a los que se les homenajea en el texto, como sí ocurre en los testimonios; son textos que tienden a la evasión directa del tema central, que, sin embargo, impregna el texto tanto formal como léxicamente, representándose con tópicos más o menos figurativos, o figuras más o menos simbólicas.

Así como en narrativa nombramos a Primo Levi, en poesía el gran antecedente es Paul Celan, quien en poemas como “Tubinga, enero” (1963) y “Fuga de la muerte” (1948) refleja el espanto en lo indecible, el balbuceo frente al horror. Asimismo, podemos mencionar, desde otros tipos de horror, pero siempre ligados al terrorismo de Estado, a Anna Ajmátova, Nelly Sachs, Irène Némirovsky y Juan Gelman. Los ejemplos de poesía escrita bajo dictaduras conosureñas son vastos, y aun teniendo características en común, igual de amplio es el abanico del cómo reflejan la experiencia desde la que emergen. Sólo en Chile podemos hacer las siguientes distinciones: I) Poesía desde el exilio: *La ciudad* (1979) y *Seudónimos de la muerte* (1984) de Gonzalo Millán; *Ínsulas flotantes* (1980), *Oh, buenas maneras* (1975) y *Fugar con juego* (1984) de Omar Lara; *Poemas urgentes* (1982), *Canciones y poemas* (1985), *Bello Barrio* (poema de 1983 que da título al disco de 1987) de Mauricio Redolés; *Huiros* (1979), *Astillas* (1982) y *Exilios* (en coautoría con Bruno Serrano, 1983) y *Título de dominio* (1986) de Jorge Montealegre; *Oscuro* (1978) de Gonzalo Rojas. II) Desde el *insilio* o exilio interior: *Purgatorio* (1978), *Anteparaíso* (1982) y

Canto a su amor desaparecido (1985) de Raúl Zurita; *Bandera de Chile* (1991) de Elvira Hernández; *Paseo Ahumada* (1983) y *La aparición de la Virgen* (1987) de Enrique Lihn; *Ciudadano* (1983) de Armando Rubio. III) Desde las prisiones políticas: *Dawson* (1985) de Aristóteles España; *Cartas de prisionero* (1984) de Floridor Pérez; *Chacabuco* (1974) de Jorge Montealegre.

3.4 Ruta de lectura

“La poesía siempre ha sido un vehículo privilegiado para nombrar los horrores de los regímenes totalitarios” (18) señala Laura Scarabelli en la presentación del libro *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile* (2017). Si la tesis que se plantea es que la literatura producida en torno a acontecimientos violentos posee características particulares, a la vez que estas características dependerán de la experiencia vital y voluntad estética-poética de quien las desarrolla. Utilizaré, para mi análisis, las siguientes categorías de representación, reiteradas en gran parte de la poesía revisada:

- Violencia como contexto de fondo: Represión, censura, prohibiciones civiles.
- Exilio e idealización del territorio nacional.
- Añoranza del pasado pre-dictatorial / Anhelos por un futuro post-dictatorial.
- Muerte expresa, literal / Muerte no dicha, figurada, eufemística.
- Muerte como amenaza / Técnicas de tortura y prisión política.
- Desaparición.
- Naturaleza como espacio violentado y/o conversión del paisaje natural en un “gran cementerio”.

Las categorías, insisto, se han dado *a posteriori* de la lectura de las antologías o poemarios, y representan el grueso de motivos a los que se refiere el discurso poético revisado. Permiten constatar cómo el Terror de Estado se puede ver reflejado en escritos de la época, o cómo, sin ser directamente mencionado, emerge en desvíos figurados que transmiten la experiencia subjetiva de sus autores.

CAPÍTULO II

Contexto de producción del corpus investigado

1. Contexto histórico-político

Atendiendo a que el corpus está situado en un contexto histórico de gran agitación, se vuelve importante presentar el panorama sociopolítico en el que se produjo el material poético, aun de modo compendiado. En este capítulo presentaremos un panorama histórico de los diecisiete años de dictadura chilena sostenida por el general en jefe del Ejército, Augusto Pinochet, quien había sido designado por el presidente Salvador Allende el 21 de agosto de 1973, solo algunas semanas antes de ejecutar el golpe de Estado del 11 de septiembre de ese año, iniciado con un bombardeo al Palacio de Gobierno, en el que moriría, entre otras víctimas, el propio Allende.

La década del setenta fue bélica y turbulenta para todo el continente americano. Mientras Estados Unidos estuvo involucrado en la Guerra de Vietnam hasta 1975, gran parte de América Latina era víctima de golpes de Estado y dictaduras. Así ocurrió en Bolivia con Hugo Banzer entre 1971 y 1978; en Uruguay con Bordaberry, Demicheli, Aparicio Méndez y Álvarez, entre 1973 y 1985; Alfredo Stroessner en Paraguay, de 1954 a 1989; las sucesivas Juntas militares del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional en Argentina, entre 1976 y 1983; y Brasil, que, entre Figueiredo, Geisel y Garrastazu se mantuvo en autocracia entre 1964 y 1985, entre otras. De ellas, varias se enmarcaban en el movimiento de Doctrina de Seguridad Nacional, impulsado por Estados Unidos, en su apasionada lucha contra la expansión del comunismo, que en las mencionadas latitudes se conformaría a través del Plan Cóndor, al que más adelante referiré.

La Doctrina de Seguridad Nacional tiene varias definiciones, pero la más difundida es la de 1976, del brasileño Amaral Gurgel: “La Seguridad Nacional es la garantía dada por el Estado para la conquista o la defensa de los objetivos nacionales a despecho de antagonismos y presiones existentes” (en Calvo 66). Los militares chilenos, indica Roberto Calvo, la definieron como “la estructuración de las potencialidades de un país, de manera que su desarrollo sea factible con el

completo dominio de su soberanía e independencia tanto interna como externa” (Calvo 68), extrayendo de ambas un fundamento notorio: la soberanía y el poder nacional. Tal doctrina se extendió por América Latina movilizandno solo los nacionalismos militares de los pueblos, sino el modelo capitalista, sostenido sobre dos ejes, el de Seguridad -acabar con el comunismo y todo aquello que pudiera considerarse afín a una revolución de interés social- y el de desarrollo -fundamentar la economía en la acción de transnacionales-.

1.1 El “roto amanecer” del 11 de septiembre

El golpe de Estado que dio paso a una dictadura militar “que se caracterizó por la instauración de un régimen de terror y crueles atentados a los derechos humanos” (Benavides 1), se dirigió al gobierno de Salvador Allende, quien presidió la nación entre 1970 y 1973. Su gobierno fue el primero declaradamente socialista que hubo en Chile, y el primer gobierno socialista electo democráticamente en el mundo y fue derrocado, como otros gobiernos vecinos, bajo el argumento de la “necesidad de restablecer el orden y modificar los sistemas políticos imperantes, recuperar las economías de situaciones críticas y hacer frente a las amenazas totalitarias [del] marxismo” (Sagredo 248), siendo subsidiado por el gobierno de Nixon y Kissinger, con ocho millones de dólares asignados a la CIA para este fin (Collier y Sater 1998). Así, en un clima de gran turbulencia, la última propuesta de Allende había sido llamar a plebiscito nacional, que probablemente habría llevado al gobierno a una Asamblea constitucional. Eso no llegó a suceder; diversos motines dentro de las distintas áreas de las Fuerzas Armadas culminaron en una reunión el 9 de septiembre, en la que, con el apoyo de carabineros y amparados en la frase de Napoleón “quien salva su Patria no viola ley alguna” (Collier y Sater 305), las distintas Fuerzas pactaron la rebelión para derrocar al gobierno.

Esto se tradujo en acciones realizadas desde la madrugada del 11 de septiembre. Los buques de guerra de la Armada tomaron Valparaíso, la Fuerza Aérea dirigió sus bombarderos al sur, los carabineros de guardia del palacio presidencial se habían retirado dando a Infantería vía libre a La Moneda. Desde allí, un atrincherado Allende, en compañía de un puñado de guardias personales, rechazó negociar su salida del país y transmitió por Radio Magallanes, la única no

intervenida por militares, un discurso recordado hasta el día de hoy. Aviones de la FACH, los Hawker Hunters, bombardearon la Casa de Gobierno minutos antes del mediodía, tras lo cual, tanques de guerra y militares invadieron el edificio, arrasando con quienes quedaran con vida.

Junto a los escombros del palacio, en gran parte destruido, yacía la democracia chilena, y del mismo atronador modo se abría paso la dictadura: Ya a las 8 de esa mañana, por radioemisoras opositoras al gobierno, la población se había enterado de la existencia de una Junta militar que asumiría la conducción del país. Dicha Junta militar, “conformada por los comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas, Augusto Pinochet (Ejército), José Toribio Merino (Armada) y Gustavo Leigh (Fuerza Aérea), más el general director de Carabineros, César Mendoza, asumió desde entonces la totalidad del poder, instaurando en Chile un férreo régimen militar” (Sagredo 251).

1.2 La dictadura pinochetista en cifras

Las primeras medidas dictatoriales fueron feroces:

Los activistas de los partidos de la UP fueron perseguidos hasta su captura; algunos fueron fusilados directamente; muchos otros (al menos 7.000) fueron conducidos al Estadio Nacional de Santiago, el principal centro donde comenzaban los interrogatorios. Varias decenas de destacados allendistas (incluidos los ministros del gabinete) fueron enviados a los desolados parajes de la isla Dawson en el Estrecho de Magallanes. A todo lo largo y ancho del país se abrían campos de concentración. Los arrestos se contaban en decenas de miles y decenas de miles también eran los chilenos que fueron simplemente desterrados. A mediados de 1978, tan solo los exiliados en Europa occidental sumaban casi 30.000 chilenos. Cientos de miles ya se habían exiliado a finales del decenio (Collier y Sater 308)

Se disolvió el Congreso Nacional, se proscribió toda actividad política y partidista, se silenció a los medios de comunicación no afines y se controló a través de censores toda la información que llegaba a la población, fue modificada la Constitución política y se dictaminaron medidas que quitaban total libertad a la sociedad civil (estado de excepción y toque de queda vigente por más de una década, disolución de cualquier organización grupal, ya fuese sindical, vecinal o estudiantil), se purgaron instituciones públicas y educativas, quedando en manos de los militares o civiles afines al nuevo Régimen, fueron encarcelados los funcionarios del gobierno anterior, y se comenzó una persecución a cualquier posible ciudadano que pareciera amenazante al régimen,

persecución que subsistiría a lo largo del gobierno de facto, pasando a la historia del país como la mayor violación a los derechos humanos de su época contemporánea, ejerciendo lo que Silvana Vetö llama “prácticas genocidas reorganizadoras”, en que “el grupo-víctima es definido en función de las modalidades de relación social que lo distinguen, y que es objetivo del genocidio transformar dichos modos de relación social, suplantándolas por unas nuevas, acordes al proyecto de sociedad que se busca instalar” (3).

En 2004, la Comisión especial formada por el presidente Lagos bajo el ala del Ministerio del Interior, dio a conocer el *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, conocido como *Informe Valech*, que venía a completar la información que en 1991 había entregado el *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, también referido como *Informe Rettig*. A continuación, algunas cifras:

- Se establecieron 802 recintos de prisión política en la que colaboraban todas las ramas de las Fuerzas militares y organizaciones afines (305):

36 recintos corresponden a locales de Carabineros; 27 del Ejército; 20 de la CNI; 17 de la DINA; 13 de la Armada; 10 de la Fuerza Aérea y 4 de Investigaciones, sin perjuicio de otros 56 inmuebles, estadios y cárceles no asignados en el listado, como Dawson, por ejemplo, isla magallánica. A ello deben sumarse los casos de prisión domiciliaria (en la que también se ejerció tortura y vejaciones) o en “ratoneras”, en las que se detenía a individuos por días, resultando un total de más de 1.132 inmuebles utilizados como centros de prisión, tortura y asesinato.

- El promedio de tiempo en que las personas estuvieron privadas de libertad fue de 180 días, considerando las 33.221 detenciones (73).
- Dado el contexto de las detenciones, particularmente en los primeros años del régimen, y a pesar de las declaraciones de ex prisioneros (94% de ellas aseguró haber sido torturada), no se pudo acreditar mediante informes médicos o constatación de lesiones. Además, la Comisión decidió no calificar las situaciones de tortura respecto de su gravedad, pues “luego de treinta años no es posible evaluar lo padecido por una persona de acuerdo a la calificación de su relato o escudriñar en sus recuerdos sin generar una nueva victimización” (74) por lo que se decidió reconocer el sufrimiento de los sujetos definiendo una categoría común de víctimas.
- 978 menores de edad fueron detenidos por sí mismos, no por la detención de sus padres.

- 120 menores de edad fueron detenidos junto a sus progenitores y 11 nacieron en prisión. Dentro de estos casos especiales se encuentran las personas que estaban en gestación mientras sus madres eran torturadas, y aquellas que fueron engendradas por las violaciones sufridas en su calidad de prisioneras (74).
- Se contabilizan más de 1.200 personas desaparecidas.
- Hay registradas alrededor de 200.000 personas exiliadas.
- De acuerdo al *Informe Valech*, al *Informe Rettig* y a la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, se considera a más de 35.000 víctimas de violencia directa, de las cuales 28.459 fueron torturadas y 3.227 ejecutadas.

Los datos de víctimas de la dictadura que se manejan tardaron catorce años desde el fin de esta en revelarse, y la propia Comisión es clara en señalar que no se puede asegurar que incluyan a la totalidad de los y las afectadas. Esto debido al fenómeno de silenciamiento de algunos sobrevivientes que, socavados en su fuero más interno, intentaron la superación de los hechos en la medida en que estos eran suprimidos.

1.3 El terror

El historiador Rafael Sagredo señaló que “la sensación de temor existente en la población fue uno de los signos más ilustrativos de esta política, sin que el poder judicial hiciera prácticamente nada por amparar a la ciudadanía” (253). A su vez, la idea original de rotar el mando entre los miembros de la Junta, desapareció rápidamente, pues a finales de 1974, Pinochet se atribuía el título de presidente de la República, con lo cual el poder y las medidas se personalizaron. En un discurso de 1981, el autócrata lanzó una de las frases más claras y significativas de su dictadura: “En este país no se mueve una hoja sin que yo lo sepa”, parafraseando -no se sabe si voluntaria o azarosamente- la famosa sentencia referida a la omnipresencia de Dios, “no cae una sola hoja del árbol sin que Él no lo sepa”, del Corán (traducción de Melara 113)¹¹. Lo cierto es que, para llevar a cabo dicha premisa, se desarrolló con presteza una política de control en la que el Estado

¹¹ También aparece en el Quijote como “no se mueve la hoja en el árbol sin la voluntad de Dios”, versión más extendida.

policial mantenía en calma, o más bien, arrinconaba a la sociedad, conservando la tensa atmósfera de un país sitiado. En paralelo, fueron formadas policías secretas; la primera nació en 1973, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), que en lo público era un “Organismo militar de carácter técnico profesional, dependiente directamente de la Junta de Gobierno y cuya misión será la de reunir toda la información a nivel nacional (...) para la formulación de políticas, y para la adopción de medidas que procuren el resguardo de la seguridad nacional y el desarrollo del país” (*Informe Rettig* 55). Estaba conformada por miembros del Ejército y comandada por el general Manuel Contreras. Hacia 1977 ya contaba con 10.000 hombres, además de “sapos o delatores”, informantes pagados que triplicaban el número de implicados. Esto, porque en la interpretación de la definición de la DINA, esta se ocupó de la desarticulación de “los enemigos internos al régimen”. Aquello se tradujo en “el asesinato de los dirigentes más relevantes de los partidos de la UP y junto con eso, al exterminio de casi toda la cúpula del Movimiento de Izquierda Revolucionaria” (Rubio y López 2).

Como se indicó, el primer objetivo de la DINA fue el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), organización político-militar marxista-leninista, y el Partido Comunista, contra los cuales se desarrolló una persecución sin tregua. A esta se sumó el acoso a otros grupos disidentes, al punto de que “a la DINA se pueden atribuir la mayoría de los horribles incidentes de tortura documentados por la Iglesia Católica (en Chile) y por organizaciones como Amnistía Internacional (en el extranjero)” (Collier y Sater 308).

Además, se desarrollaron operaciones independientes a dichas policías, de menor extensión en el tiempo, pero con objetivos muy claros. Una de ellas fue la Caravana de la muerte, encomendada al general Sergio Arellano Stark, para recorrer el país y uniformar criterios respecto del tratamiento a prisioneros políticos:

Arellano y un comando militar, a bordo de un helicóptero Puma, llegaban a las ciudades y elegían a un grupo de prisioneros políticos para masacrarlos a balazos y cortes de cuchillo. La mayoría de los detenidos se había entregado voluntariamente a las nuevas autoridades, al ser requeridos por bandos militares (Verdugo 8)

Las repercusiones sociales y humanas la volvieron emblema de la brutalidad dictatorial, principalmente por la violencia con la que se llevó a cabo y por el gran número de detenidos desaparecidos que significó, siendo algunos cadáveres aún no hallados. Los asesinatos se

justificaban con amotinamientos o intentos de fuga falsos, mientras que la desaparición de los cuerpos no tuvo ningún tipo de explicación para sus deudos, por el contrario, se les amenazaba con correr igual suerte en el caso de seguir insistiendo en la exigencia de respuestas. Así, el 4 de octubre de 1973, con la Caravana de la muerte entre otros sucesos, comenzó en Chile la pesadilla de los prisioneros políticos desaparecidos.

Paralelamente, a lo largo del país se abrieron campos de prisión política de conocimiento público: el entonces Estadio Chile -actual Estadio Víctor Jara, en homenaje al cantautor chileno torturado y asesinado allí el 16 de septiembre de 1973-; el Estadio Nacional -que acogió hasta veinte mil detenidos-; el campamento minero de Chacabuco -con 1.284 prisioneros-; el “Campamento Escuela” Tejas Verdes -donde los primeros integrantes de la DINA se formaban experimentando técnicas de tortura-; la cárcel de Pisagua; regimientos, cárceles, universidades, gimnasios municipales, etc. Cualquier recinto que les pareciera útil, fuese o no perteneciente a las Fuerzas Armadas o Carabineros, era tomado por los agentes del Estado y puesto a disposición para la represión. La ramificación de los campos de concentración servía para exterminar, pero también atemorizar a los sobrevivientes. La despolitización de exprisioneros repercutía en la sociedad, que en un comienzo se vio paralizada a la vista de individuos que otrora fueran militantes, y que ahora estaban anulados, “neutralizados”, tras haber sobrevivido a la humillación y el terror. Esto fue volviendo a la sociedad chilena una sociedad “sorda y muda”, sin representación política ni manifestación emocional frente a fenómenos que la atravesaban y que eran imposibles de obviar, el panorama de familias fragmentadas por el secuestro y la desaparición de algunos de sus miembros, la cotidianeidad represiva y la transversal violación de derechos civiles.

Dentro de esa desarticulación social a través del miedo, un arma poderosa se constituyó en el rapto, asesinato y desaparición de personas no militantes, pues contribuía a la sensación de desprotección basada en la arbitrariedad del régimen. La utilidad de esas muertes no era el desbaratamiento de redes ideológicas sino el fortalecimiento del control de la sociedad, pues nutrían la idea de que cualquiera podía desaparecer. La delación fue otra práctica que fracturó las relaciones sociales, familiares de modo brutal, pues no solo acabó con la vida de muchas víctimas sino con la confianza entre los ciudadanos. Dividió a la sociedad en dos, estableciendo la lógica bipolar de la dictadura, en la que solo se podía distinguir lo propio y lo enemigo, sin posibilidad

de coexistencia, sino basándose en la exclusión. De esta forma, la “instalación del aparato represor dentro del seno civil era completa” (Vetö 18) y le permitía funcionar más allá de sus límites, internalizándose en los individuos y trastornando la sociedad por dentro y por fuera.

Los campos de concentración se dividían en públicos y clandestinos: Campamentos de prisioneros y prisiones o casas particulares utilizadas para detener y torturar a personas. El Campamento de prisioneros de Pisagua es ejemplo de lo primero, albergando durante el pinochetismo a más de 2.500 prisioneros. Allí se descubrieron fosas comunes con hasta veinte cadáveres atados de manos, con vendas en los ojos y señales de haber sido torturados y baleados (*Memoriaviva*). Asimismo, los centros de tortura clandestinos se extendían a lo largo del país. Villa Grimaldi, Londres 38, José Domingo Cañas, Tres Álamos y “La Venda Sexy”, entre otros. De ellos, el más grande y conocido fue Villa Grimaldi, mansión ubicada en un barrio adinerado de Santiago, que entre 1974 y 1978 se convirtió en el Cuartel Terranova, cuartel general de la Brigada de Inteligencia Metropolitana (BIM). No obstante, sus funciones habían comenzado antes, en diciembre de 1973, con sus dos primeros prisioneros, Bautista van Schowen y Patricio Munita, miristas interrogados, torturados y asesinados por la DINA en el lugar.

Hay amplia documentación tanto en Chile como en el extranjero acerca de cómo eran los centros clandestinos de la DINA y la CNI, lugares hechos arquitectónica y funcionalmente para la tortura y el asesinato. En Villa Grimaldi, por ejemplo, llamada por los torturadores “el palacio de la risa”, había edificio llamado la Torre, con tres niveles de celdas muy pequeñas, destinado a los presos clasificados por la DINA como peligrosos; allí se les interrogaba, torturaba y ejecutaba:

It is known that very few were able to survive the tower. In fact, those who were sent to that place were usually because DINA had decided to end their lives. Prisoners had to listen to the laughs and drunken agents’ orgies in a pool [that the mansion has] that had been used for torturing prisoners with the “submarine”¹² technique during the day (Corral 269)

Por otro lado, Londres 38 es la dirección de una céntrica mansión capitalina, en que se asesinó a 96 personas. Este recinto, renombrado “Yucatán” recibía, principalmente a militantes del MIR,

¹² El submarino consistía en introducir la cabeza del prisionero dentro de un espacio cerrado con líquido para producir asfixia temporal. A veces, esto se combinaba con la administración de electricidad en el agua.

perseguidos al punto de contabilizarse a lo largo del país entre “1.500 y 2.000 miristas muertos, de una militancia total de unos 10.000 en el momento del Golpe” (Read 86). Un sobreviviente, el ex mirista Raimundo Elgueta Pinto recuerda que la principal tortura del lugar consistía en la aplicación de corriente eléctrica en el método de la “parrilla”, para lo cual desnudaban a la víctima, la ataban de manos y pies a un catre metálico, le conectaban cables a las extremidades y a las gónadas, y dejaban un cable “volante” que aplicaban en diversas partes del cuerpo (en Read 88). Otras víctimas señalan haberlo experimentado en la boca, las orejas, los pezones, y otras partes de alta sensibilidad. La mayoría de las veces, las sesiones de este tipo de tortura terminaban cuando el o la prisionera comenzaba a sangrar por uno o varios orificios de su cuerpo.

Mención aparte merece “La Venda Sexy”, un centro de tortura dedicado principalmente a la tortura sexual sistemática, en el que se encontraba gran cantidad de víctimas mujeres. Aunque su momento de mayor actividad fue en 1974, fue utilizada hasta 1981, indicándose que más de 80 personas pasaron por este recinto. Se ubicaba en un sector residencial, por lo que los gritos de las personas torturadas se acallaban mediante música constante y a altísimo volumen, recuerdan los prisioneros. Más adelante veremos cómo algunos poetas recogieron y trataron estos temas.

Es posible continuar por horas señalando lo que se recoge en los *Informes Rettig y Valech*; lo que determinan esos testimonios son las intenciones de los campos de prisioneros políticos. Si el objetivo inicial era exterminar a los disidentes, el camino que llevaba a ese fin incluía la desarticulación de las redes de ese grupo, desbaratando lealtades, desarmando los vínculos y eliminando cualquier germen de resistencia. Pero más allá del propósito, lo que se producía era el sometimiento a través de la humillación y del terror. Los prisioneros eran encapuchados con el fin de impedirles ver al torturador, y a su vez, se les quitaba el rostro, característica individualizadora sin la cual el verdugo facilitaba su trabajo. En casos como los que he referido, se pretende deshumanizar a la víctima, volverla una simple pieza de la lucha ideológica en la que los límites de la humanidad se rompen, empujando a los tortura¹³ fuera de ellos.

¹³ Zurita utiliza este concepto en *Canto a su amor desaparecido*, refiriéndose a la vez al torturado y al torturador.

1.4 Operación Cóndor

En Chile, según *Memoriaviva* (2015) -archivo digital que recoge y sistematiza los testimonios de violaciones a los derechos humanos perpetradas durante la dictadura pinochetista-, el número de detenidos desaparecidos asciende a 1.210 personas, de las cuales 54 eran menores de edad, aunque persisten muchas dudas sobre el real número de víctimas. Jorge Videla, uno de los comandantes de las sucesivas Juntas militares que mantuvieron a Argentina sumida en una dictadura de ocho años y en la que desaparecieron entre 8.000 y 30.000 personas (Cué, 2016), mantuvo un vínculo de colaboración con Pinochet, y otros dictadores, para la vigilancia, secuestros, detenciones ilegales, traslado entre países, tortura, desaparición y entrega de información sobre disidentes en el cono Sur, todo esto enmarcado en el tristemente célebre Plan u Operación Cóndor. Dicho plan, creado entre el 25 y el 28 de noviembre de 1975 en una reunión entre militares de Chile, Argentina, Brasil, Bolivia, Paraguay y Uruguay en Santiago de Chile, acordaba apoyo mutuo entre las cúpulas de las dictaduras conosureñas en el marco de la Doctrina de Seguridad Nacional, considerándose al norteamericano Kissinger -jefe del Departamento de Estado de Nixon y Ford- el ideólogo de dicha operación. Según el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) de Argentina, era un sistema de represión coordinada expresamente “para perseguir y eliminar a militantes políticos, sociales, sindicales y estudiantiles de nacionalidad argentina, uruguaya, chilena, paraguaya, boliviana y brasileña” (BBC Mundo s/n).

Dentro de ese plan se aplicaban -en los países mencionados y otras naciones Latinoamericanas- lo que algunos dirigentes militares habían aprendido en la Escuela de las Américas, o Western Hemisphere Institute for Security Cooperation, organización estadounidense de instrucción militar que, según fuentes y manuales desclasificados por el Pentágono en 1996, enseñaban técnicas anti-insurgentes, interrogatorios apoyados en la tortura, ejecución sumaria y eliminación de los cadáveres (*Memoriachilena* s/n). Uno de los modos de esa eliminación de cadáveres, ejecutado tanto en Chile como en Argentina y Uruguay, fueron los Vuelos de la muerte, para los cuales fueron utilizados helicópteros que trasladaban y lanzaban a los prisioneros, vivos o muertos, al océano; todos ellos atados a objetos muy pesados (rocas o rieles), lo que aseguraba que el cuerpo llegase al fondo marino sin posibilidad de que, por las corrientes oceánicas, apareciera en la orilla (Romero 2013). Pero las operaciones de desaparición también se

desarrollaban por cada país o campo de concentración de manera independiente: Islas, cadenas montañosas, ríos, lagos, océanos y desiertos, el cono sur y su ecosistema, se fue desplegando como un gran cementerio clandestino que alberga hasta el día de hoy la memoria de más de mil víctimas y sus familiares. Este es el tema central de poemas como “Cadáveres” de Perlongher y *Canto a su amor desaparecido*, de Zurita, solo por nombrar a dos de los más connotados.

La persecución de los disidentes, como se indicó, trascendía las fronteras; al funcionamiento del Plan Cóndor se le atribuyen los casos chilenos de asesinato en el extranjero, incluido el caso de Orlando Letelier, socialista asesinado en 1976 fuera de la embajada chilena en Washington D.C., con un coche bomba. En esto se vio implicado el FBI que, a partir la investigación que realizó -ya que el atentado fue en territorio norteamericano- llegó hasta Santiago de Chile, específicamente a un cuartel de la DINA. Fue este hecho, la conmoción internacional y las opiniones dentro del Ejército, las que obligaron a dismantlar la DINA. Sin embargo, en agosto de 1977, esta fue reemplazada con una policía secreta más reducida, la Central Nacional de Informaciones (CNI), vigente hasta 1990 y cuyas funciones eran bastante similares.

1.4.1 El caso argentino

Como es sabido, el fenómeno dictatorial ocupó casi completamente el territorio sudamericano. Es una herida que no ha cicatrizado en todos los países de igual modo, lo cual ha devenido en distintas secuelas a lo largo de la historia particular de estas naciones. A pesar de que mi estudio se centra en la dictadura chilena, ha resultado imprescindible acercarme a los otros casos, aun cuando por la envergadura del tema no ha sido posible presentarlos aquí. Sin embargo, por la hermandad geográfica y la colaboración entre los represores, quiero mencionar el caso argentino, cuyo tratamiento político y judicial post-dictatorial se diferencia con notoriedad del chileno.

Sucesivas Juntas militares mantuvieron a Argentina sometida a una dictadura de ocho años, entre el golpe de Estado al gobierno de María Estela Martínez el 24 de marzo de 1976, y la entrega del poder el 10 de diciembre de 1983. También allí el gobierno autócrata expuso su determinación declarando sus objetivos principales en el “Acta para el Proceso de Reorganización Nacional”:

Concretar la soberanía política basada en el accionar de instituciones que ubiquen el interés nacional por encima de cualquier sectarismo o tendencia; Vigencia de los valores cristianos, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino; Seguridad nacional, erradicando la subversión y las causas que la favorecen; Capacidad de decisión nacional, en donde el Estado mantenga el control sobre las áreas vitales y brinde a capitales privados, nacionales y extranjeros las condiciones necesarias para la explotación nacional de recursos; ubicación internacional en el mundo occidental y cristiano (Junta militar de la República argentina 7-8).

Alineado con la Doctrina de Seguridad Nacional y encuadrado dentro del Plan Cóndor, el “Proceso de Reorganización Nacional” era un eufemismo para referirse a su accionar, la eliminación de individuos y colectivos que se consideraran peligrosos para los objetivos enunciados, en sus palabras: populistas, zurdos, izquierdistas, subversivos (Lvovich 74). Esto se tradujo en prácticas genocidas que incluyeron persecución y represión de la ciudadanía, control/censura de los medios de comunicación, secuestro, violación, tortura, exilio forzoso, asesinato, desaparición y apropiación de menores.

Pilar Calveiro, sobreviviente de un campo de concentración argentino, politóloga y escritora de más de una decena de textos donde analiza el Terror de Estado, indica, apoyándose en el *Informe Nunca más*, que a lo largo de ese país se crearon 340 campos de concentración y exterminio. También sintetiza una de las grandes polémicas, la que gira en torno al número de víctimas desaparecidas:

Aunque existen alrededor de diez mil denuncias documentadas de personas desaparecidas, se estima que el número real se ubica entre veinte y treinta mil personas, de las cuales, aproximadamente el noventa por ciento fue asesinada. Sea cual sea la cifra, en todo caso se trata de miles de personas torturadas, asesinadas, desaparecidas, cuyo impacto no puede reducirse a una cuestión estadística o a un problema de registro (Memorias 113).

Dichas cifras, igual que en otros países, son inexactas, debido a la naturaleza de los hechos y a sus causantes, que han luchado por ocultarlas. Los desaparecidos, en Argentina, se cuentan entre 8.960 (CONADEP 49) hasta 30.000 personas; los menores apropiados y dados en adopción ilegal, entre 172 registrados por las Abuelas de la Plaza de Mayo (CONADEP 150) hasta 500 niños y niñas secuestrados junto a sus padres o nacidos en cautiverio, según el cálculo de la misma organización; alrededor de 500.000 exiliados; y entre 8.000 y más de 22.000 asesinados. Esta última cifra plantea la relación entre las policías secretas de los Estados dictatoriales vecinos

y de su estrecha colaboración, pues fue mencionado en un informe desclasificado, a partir del cálculo que en 1978 aportaron militares y agentes argentinos al chileno Enrique Arancibia, integrante de la DINA quien en Buenos Aires coordinaba secuestros con sus pares argentinos, paraguayos, uruguayos y brasileros, englobados en el Plan Cóndor (Alconada s/n).

Estos datos permiten comprender que el actuar de la dictadura argentina no distaba significativamente de la chilena, en cuanto procedimientos y sostén ideológico; sin embargo, el tratamiento que los gobiernos post-dictatoriales, democráticos, dieron a ambas coyunturas y, sobre todo, a los responsables de estas, fueron radicalmente distintos. Comenzando por el *Nunca más*, informe redactado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada en diciembre de 1983 por el presidente Alfonsín, y cuya finalidad era investigar los crímenes de Estado cometidos durante la dictadura argentina entre 1976 y 1983. Este documento, que en Chile tendría su paralelo con los *Informes Rettig y Valech*, presenta desde un inicio una diferencia: la fecha de formación de ambas comisiones, siendo en Argentina, 1983 -mismo año en que la dictadura llegó a su fin y solo 5 días después de que asumiera el presidente- y en Chile, en 1991 y 2004, respectivamente -dos y catorce años después de retomar la democracia-. Esto puede leerse como una prueba de la urgencia que se consideró para esclarecer los hechos que habían azotado a estas naciones y la prioridad que significaban las víctimas para cada gobierno. Y aún más importante, las medidas gubernamentales tomadas en paralelo a las comisiones; en Argentina, al mismo tiempo que se determinó formar la CONADEP se decretó el juzgamiento de las medidas de la Junta militar, con el fin de llevar ante la justicia a sus responsables. Esto se concretó con 114 represores procesados, incluyendo entre ellos a Videla, quien murió en prisión en 2013, habiéndose encontrado culpable en el Juicio a las Juntas, de 1985, como autor de 469 crímenes de lesa humanidad, lo que traduce la voluntad del Estado de no dejar impunes a los perpetradores de crímenes que, más allá de las cifras de víctimas directas, afectaron a toda la nación, a la vez que manifiestan el repudio al terrorismo de Estado y el espíritu de dicho país por atender y respetar la memoria histórica a través de acciones determinantes.

A nivel político el caso de Chile fue rotundamente distinto. Para capturar a Pinochet, no solo se necesitaron ocho años -durante los cuales el dictador mantuvo su cargo de comandante en Jefe del Ejército, para luego ser senador vitalicio de la República, a la vez que conservaba un

impecable estatus de vida en la capital-, sino el involucramiento del sistema judicial internacional -inglés, español, francés y suizo, entre otros- que, aun así, no lograron juzgarlo; Pinochet murió en libertad, en 2006, recibiendo un velatorio al que acudieron cincuenta mil personas (*El Mundo*, 2006).

1.5 Dos cómplices complejos: La Iglesia y los medios de comunicación

En reiteradas ocasiones, ya sea como vocero de la Junta militar o de sí mismo, Pinochet reforzaba la necesidad de su labor, amparándose en buenas intenciones cristianas cuyo propósito era restablecer la normalidad social, la paz y seguridad perdidas en el gobierno que lo precediera, “asumiendo el poder por el solo lapso en que las circunstancias lo exijan, apoyado en la evidencia del sentir de la gran mayoría nacional, lo cual de por sí, ante Dios y ante la historia, hace justo su actuar” (en Fernández 117), dejando descansar así el bien de la Nación en manos de la Junta. Ese concepto de nación se corresponderá con la de sociedad cristiana, opositora al marxismo y a cualquier organismo que socave los ideales occidentales y nacionales útiles para la burguesía criolla. De este modo, el régimen hará de la tradición católica chilena un arma poderosa, estableciéndose como nacional-catolicista, y recibiendo, por ejemplo, las bendiciones de Escrivá de Balaguer durante su visita a Chile en 1974: El fundador del Opus Dei calificó de “hijos desleales de la Iglesia” a los católicos que luchaban contra la represión de la Junta militar y llegó a afirmar: “Yo os digo que aquella sangre es necesaria” (en Fernández 153) al referirse a la sangre esparcida por todo el país, sangre que provenía, sobre todo, de los sectores populares.

Fue en las poblaciones humildes donde se vivió la crueldad de la dictadura sin velos. Los allanamientos resultaban en familiares secuestrados que volvían con signos de violencia física imposibles de constatarse ni tratarse en los Servicios de salud pública o en familiares secuestrados que jamás volvieron. Los cadáveres, si aparecían, lo hacían en sus calles recién amanecidas o flotando en el río Mapocho, que atraviesa la capital; darles entierro no era sencillo, por temor a las represalias, los cuerpos permanecían en la vía pública, a la vista de todos. Para los militares, aquello era mejor, porque servía para que la gente viera a dónde llevaba el marxismo (Fernández 122). También en esos sectores, y acorde a los “valores tradicionales”, la dictadura realizó una

“limpieza” del país, asesinando prostitutas, homosexuales, alcohólicos e indigentes. Según testimonios recogidos por David Fernández, se obligaba a los hombres a llevar el cabello corto, y a las mujeres que vestían pantalones, se las humillaba rajándoselos con navajas. Esta no era una simple política de Estado, era la materialización de la represión en las calles como modo de legitimar el poder gubernamental; eran ejemplos amenazantes de lo que se producía, aún como un secreto a voces, en la clandestinidad. En el auto de procesamiento que se llevó a cabo contra Pinochet en 1998, esto quedó brevemente planteado:

Junto con detener, exiliar, asesinar, acallar con la tortura, desaparecer a los dirigentes de los partidos políticos opositores, a los dirigentes de base, a los militantes, había que hacer lo suyo con familiares, rebeldes, estudiantes, homosexuales, indígenas, intelectuales. Sus muertes, sus desapariciones, sus torturas tenían en valor simbólico de la advertencia, la amenaza a todo aquel que se oponga o pudiera oponerse al “Nuevo Orden” (en Vetö 11).

Si bien, con los años, la dictadura fue disminuyendo su brutalidad, la cantidad de víctimas y la vigencia de las medidas de excepción, mantenía activo el terrorismo de Estado. En sus inicios la represión había sido indiscriminada, pero luego se fue canalizando: en 1974 persiguió al MIR; en 1975 y 1976 se centró en el Partido Socialista y Comunista respectivamente. Lejos de ablandarse, las medidas se fortalecían; muestra de ello es que, según los testimonios, todos los detenidos en 1976, más de un centenar de personas, fueron desaparecidas (Fernández 124).

Ya en la década del '80, y, como indican Rubio y López en un estudio sobre montajes policiales para legitimar la violencia de Estado, con los ojos internacionales puestos en la situación chilena, se comenzaron a utilizar nuevas maneras de acabar con los “traidores de la patria”, la *otredad*, que los militares representaban como comunistas ateos y violentos, cuyo fin era atentar contra la identidad nacional para imponer “el cáncer marxista” (Pinochet cit. en Vetö 15). Para ello, la policía secreta del momento (Central Nacional de Inteligencia) desarrolló una serie de montajes, en los que se inculpaba falazmente a ciertos perseguidos políticos. Con esa manipulación de pruebas y testimonios oficiales, se lograba, de un modo concordante con la línea del gobierno, ejecutar a civiles disidentes, generar sumisión en la oposición y terror en la población. La mayoría de las veces, los montajes terminaban en la muerte de los “subversivos”, ya que tenían lugar a partir de falsos enfrentamientos (tiroteos, emboscadas con resultado de muerte, allanamientos ilegales y hasta quemas de personas vivas) difundidos por medios de comunicación que

sustentaban el discurso de que los muertos eran “violentistas”. El *Informe Rettig* (1991) da a las muertes en falsos enfrentamientos, la categoría de “ejecuciones extrajudiciales efectuadas por personal de las fuerzas armadas o de orden, sin una orden judicial que la avale, sustentándose solo en la autoridad del Estado” (Rubio y López 6). Los enfrentamientos eran montajes para asesinar a determinadas personas con militancia política -por tanto, eran homicidios premeditados e ideológicos- principalmente del PC, FPMR y MIR. De este último grupo surgen los emblemáticos casos de los hermanos Vergara Toledo o la Lista de los 119 (llamada “Operación Colombo” por la policía), en la que a través de un montaje comunicacional regional se ocultaba la desaparición de 119 miristas¹⁴. Los montajes siempre estaban respaldados por diarios y noticieros, que manipulaban la información de diferentes formas, desde el titular -deshumanizando a los asesinados o culpándolos de su propia muerte- hasta la facilidad con la que los agentes policiales y ministros de Estado podían hacer uso de ella a través de declaraciones que, aunque parciales, incongruentes y distorsionadas, eran la única versión que la sociedad recibía, encontrando en la población civil una aprobación silenciosa. Así se engranaban los montajes con sus estrategias de legitimación, acciones cruciales que “sensibilizaban” a un sector de la población de modo que fueran aceptadas e incluso apoyadas: “La construcción del otro es aquí la clave, y la función de medios como *El Mercurio*, indispensable. Estas estrategias se desarrollan de acuerdo a ideologías específicas, binarias, excluyentes y autoritarias, que para el caso es la correspondiente a la Doctrina de Seguridad Nacional” (Vetö 4).

Dentro de toda la conmoción provocada por la dictadura, la Iglesia Católica, cuyo peso en Chile es de larga data, se mantuvo en una postura ambigua. En uno de los *Te Deum* celebrados durante

¹⁴ La Operación Colombo fue desarrollada por la CNI en complicidad con revistas argentinas y brasileñas de la época que tergiversaron la información. Los medios tenían por finalidad hacer creer que 119 miristas se encontraban en el extranjero y habían sido asesinados por fuerzas de seguridad de dichos países y por sus propios compañeros movidos por venganza. Los diarios chilenos *La Segunda* y *El Mercurio*, por su parte, replicaron la información a nivel local, justificando así la desaparición de esos 119 cuerpos que, hasta el día de hoy no han sido encontrados.

Asimismo, en 1976, el encubrimiento de la muerte de Marta Ugarte, una profesora de 42 años secuestrada, torturada y ejecutada por la DINA en Villa Grimaldi. El hallazgo de su cuerpo en el balneario de Los Molles fue la primera luz acerca de uno de los modos en que se hacían desaparecer los cuerpos, lanzándolos al océano Pacífico, por lo que ocultar esa información se volvió crucial para desaparecedores y cómplices. El diario *El Mercurio*, afín al régimen comunicó la noticia como el estrangulamiento de una hermosa joven de 23 años, dando cuenta de un profundo apoyo y lealtad a las persecuciones dictatoriales (Anexo 4).

la autocracia, el eufemismo con el que se refirieron a los asesinados, llamándolos “los caídos” o el agradecimiento público a la Junta por “llevar la enorme responsabilidad de rearmar el país”, hacían pensar a cierta parte de la población que el Comité Episcopal de algún modo avalaba, comprendía o -algunos de sus sectores- deseaban el Golpe (Fernández 134), sin embargo, si se detenía a un cura, la Iglesia no tardaba en exigirlo de vuelta de inmediato, ejerciendo una autoridad que reavivó el Chile colonial, en el cual el poder estaba dividido entre militares e Iglesia. Por un lado, en 1986 el *Diario La Época* recogía una curiosa declaración pública de Pinochet: “Yo obtengo mi fuerza de Dios” (en *The Clinic*) y por otro, la Iglesia veía los asesinatos como excesos de algunos individuos, sin aceptarlos como parte sistemática de la estrategia del Estado: “recién en 1975 se viene a tomar conciencia de que esto es una dictadura y antes había una cierta ceguera frente a eso” (Fernández 145). Finalmente, cuando reacciona, no lo hace contra el sistema sino contra los abusos que comete, pues arremete contra su propia jerarquía, provocando que el catolicismo social refloriera en defensa de los derechos humanos.

Según David Fernández, dos claves explican la respuesta de la Iglesia frente a los excesos de la Junta militar: el cuestionamiento de su rol de intermediaria entre Estado y pueblo y la experiencia en primera persona del sufrimiento que la represión estaba provocando. Esta lógica “jerarquicocéntrica” se vio muy clara cuando el poder eclesiástico se vio cuestionado, lo que provocó que deviniera alero protector de los perseguidos y del sector humilde de la población, que para entonces se empobrecía e invisibilizaba cada vez más: “ahí como que recobran la identidad, la Iglesia recobra su identidad perdida y se dedican a los derechos humanos, y pasa a tener otra vez un rol político, poder” (en Fernández 146). Esto provocó el aumento del prestigio de la Iglesia Católica, que, en un país con los partidos políticos proscritos, el Congreso disuelto, las Cortes de justicia inhabilitadas y la vigilancia policial extendida sobre toda la sociedad, se erigió como única institución con posibilidad de maniobrar, de modo más o menos independiente al régimen. La creación del Comité de la paz ecuménico, que debía socorrer legalmente a las víctimas y debía llevar un archivo de las violaciones cometidas, cerró en 1975 y pasó a formar parte, en 1976 de la Vicaría de la Solidaridad, dependiente del propio cardenal Raúl Silva Henríquez. En dicha institución, intocable a ojos de la dictadura (el propio Pinochet destituyó a un ministro que realizó comentarios inusitadamente críticos contra el mentado cardenal), se mantenían reportes sobre los detenidos y la suerte que corrían.

1.6 Fin de la dictadura

Hacia 1988, de la mano de un plebiscito nacional, se pudo en Chile retomar la tradición democrática. Habían pasado quince años desde su llegada al poder, quince años de “violaciones a los derechos humanos, enriquecimiento ilícito de sus jefes (...) y un ponderado desempeño económico que las incontrovertibles estadísticas muestran negativas en comparación con los gobiernos demócratas” (Sagredo 257). El gobierno de facto, para el cual “la represión formaba parte de una lógica” (Alaminos 1), no ciega sino sistemática, se sometió en octubre de 1988 a un plebiscito. Para él, a inicios de 1987 se abrieron los nuevos registros electorales, se les permitió a los partidos no marxistas reconstituirse siempre que reunieran 33.500 firmas de votantes registrados, con lo cual, socialistas y otros izquierdistas se agruparon bajo el oportuno y funcional Partido por la Democracia (PPD). Este formaba parte de la “Concertación de Partidos por el No”, formada en febrero de 1988, alianza opositora que reunía a más de quince partidos y movimientos, de modo que establecieron un esfuerzo conjunto por rechazar en las urnas ocho años más de dictadura pinochetista.

Solo durante la campaña política, la persecución de las autoridades se contabilizó en dos mil arrestos políticos. El acoso a los simpatizantes del No, el control y la complicidad de los medios de comunicación no fueron capaces de manejar las votaciones: el 5 de octubre de 1988, el 54% de los votos escrutados decían No a la continuidad de Pinochet en el poder, quien mantuvo el calendario previsto por la Constitución de 1980 -en vigor desde 1981-, llamando a elecciones en diciembre de 1989. De esta manera, se decidió en las urnas el fin de la dictadura pinochetista; sin embargo, las secuelas humanas y sociales, permanecerán como un legado para la sociedad chilena, que también a un nivel político seguirá sufriendo sus consecuencias, con una Constitución gestada bajo su cargo, que será un lastre para el país por más de cuatro décadas. El resumen que entrega uno de los *Informes Valech* es claro:

el estupor, el temor, la impotencia que genera la dignidad violada por agentes del Estado, de quienes se espera -o debería esperarse- respeto a las personas, protección a los débiles y un escrupuloso cumplimiento de la ley. Así nos hemos dado cuenta, en primera persona, de que la corrupción del poder es la peor de las corrupciones, pues termina minando las bases de la credibilidad esencial que todo ciudadano aguarda de las instituciones del Estado (17).

Como veremos en nuestro análisis, el trauma social y emocional no solo repercutió en el cotidiano de la nación, sino que impregnó el arte y la literatura de la época, en las que sus autores, interpelados de amplias maneras por el contexto sociopolítico, tuvieron acceso a reflejar la oscuridad, el pavor y la miseria de una época demasiado larga.

2. Panorama cultural

Las décadas del '70 y '80 implicaron una migración masiva desde el sur de América hacia el resto del mundo. Dispersos en al menos 50 países, los chilenos exiliados sumaban 200.000, 500.000 los argentinos y 380.000 los uruguayos (Schelotto s/n). Los exiliados que se dedicaban a las artes, debieron construir una obra que diera cuenta de la situación personal e histórica, y reconstruir una vida que se había detenido en su país natal, y se había reanudado más allá de sus confines¹⁵. La información era escasa fuera de las fronteras chilenas y dentro de ellas, con todos los medios de comunicación clausurados o intervenidos. Las radiodifusoras lo sufrieron desde el 11 de septiembre mismo, y la televisión cayó rápidamente en el control del contenido. Entre las revistas impresas, *Ercilla* y *Vea*, “medios amarillistas que distaban de cualquier peligro para la Junta” (Muñoz y Montgomery 1), fueron de las pocas permitidas. Los tres diarios del consorcio mediático de Agustín Edwards -*El Mercurio*, *La Segunda* y *Las Últimas Noticias*- recibieron y acataron órdenes directas de la Junta Militar para encubrir los crímenes de Estado, mientras *La Tercera* continuaba con la editorial anti-marxista que lo había caracterizado. Se impedía la difusión de la postura adoptada por el gobierno golpista: la imposición de una política de limpieza ideológica basada en la violencia y el terrorismo de Estado, medidas que lejos de apuntar solo a la esfera política, se extendieron a cualquier área en la que la “semilla marxista” pudiese crecer. Para ello, el control sobre la cultura y la comunicación fue brutal.

2.1 El ambiente universitario durante la dictadura: Agruparse con desconocidos como gesto de rebeldía

En *El fantasma Pinochet* (2005), Armando Uribe reflexiona sobre la identidad patria de un territorio en el que la sombra del dictador se proyecta sobre los millones que padecieron su yugo directa o indirectamente. Responde a este fenómeno -que no es exclusivo de Chile, pero tampoco

¹⁵ Por mencionar a algunas personalidades chilenas ligadas al arte que partieron al exilio en Europa: los grupos musicales Quilapayún e Illapu en Francia mientras Inti Illimani huía a Italia, Ángel Parra e Isabel Parra en Francia; los artistas visuales Roberto Matta en Italia, Guillermo Núñez y Guillermo Deisler en Francia; los cineastas Miguel Littín y Raúl Ruíz en España, Ernesto Malbrán en Noruega, Patricio Guzmán en Francia y España, los escritores Gonzalo Rojas en la RDA, Antonio Skármeta en la RFA, Jorge Edwards, José Donoso y Volodia Teitelboim en España, Mauricio Redolés y Carla Guelfenbein en Inglaterra, Omar Lara en Rumania, Armando Uribe, Jorge Montealegre, Soledad Bianchi, Waldo Rojas y Ariel Dorfman en Francia.

se repite en todos los países tiranizados- hurgando en la psiquis nacional, adjetivando al militar como *uncanny*, una oscura, ambiguamente incómoda y placentera percepción en el inconsciente de la masa, inconsciente que constituiría la existencia real de una nación: lo que los individuos recuerdan en común y -subraya- lo que olvidan colectivamente. La argumentación de Uribe avanza hasta la idea de que tal vez es la poesía la única capaz de explicar este tipo de asuntos. Señala que han sido justamente los poetas quienes han expuesto con mayor detalle la psicología de un territorio que nació y vivió en el terror y, concluye, lo revelado en las obras más importantes de esa época es la clara imagen de la violencia, la desesperación, la melancolía, la exaltación del duelo y el luto, una herida mal sanada que, al parecer, duele ya como parte identitaria.

Si eso es lo que puede extraerse de las obras en cuanto significado, lo que impulsaba a los artistas de la época era la irrupción “de las rutinas que normalizaban la cotidianidad” (Ábalos et al. 4), donde lo cotidiano era la censura y la persecución. Era una sociedad obligada a entrar en la lógica bipolar dictatorial que exigía una visión de mundo sin matices, donde todo era blanco o rojo, a favor de Chile (esto es, de la dictadura) o en contra de Chile (a favor del marxismo), del lado correcto y obediente o del subversivo y traidor, en la que los sujetos, para salvarse, debían individualizarse y posicionarse como enemigos entre ellos. Muchos creadores de la época respondieron intentado alterar esa rutina de miedo y docilidad, con una desobediencia activa, basada, como veremos, en la creación de espacios colectivos, en los cuales la escisión social parecía debilitarse.

Tal vez lo más llamativo del grupo Polifemo sea su relación con la calle, con lo sociopolítico en la urbe y en los espacios universitarios, abiertos a la deambulación, a la acción y al encuentro de personas. Polifemo estaba compuesto por Jaime Lizama, Patricio González, Tirso Troncoso y Alfonso Sanhueza, estudiantes de la facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Eran jóvenes que despreciaban el deseo de los poetas de ver sus libros impresos, rechazaban el culto a las publicaciones y al periodismo, aclamando el regreso de la poesía hablada; la voz, para ellos, era imprescindible. No lo hacían como algo estético, sino que veían en la exteriorización del acto poético el trasvase urgente de lo privado a lo colectivo, como señala el “Manifiesto polifémico” (1978):

La tradición poética de la letra seguirá cumpliendo su cometido obsoleto de alimentar bibliotecas y cursos de literatura didáctica para "entender la poesía". La necesidad de

conciencia y emoción de la poesía de la calle quiere quedar "impresa" en la mente para las transformaciones de la conciencia y de la emoción. El cometido público de la poesía será por fin realizado (...). Suponemos la misión de la poesía libre e incondicional como la más importante de todas (...). La calle desprecia la institucionalización de la poesía y su instrumentalización por la Academia. Chile es un niño de pantalones cortos que se hace caca (Grupo Polifemo et al. 10).

Esta ruptura rotunda con los poetas mayores y con sus propios coetáneos respondía al espíritu que rondaba los campus de humanidades de la Universidad de Chile, y que posiblemente tenía relación con la censura que rondaba a toda publicación impresa. En el campus de humanidades, cuenta Fabio Salas (2017), todo era clandestino, desde la acción política hasta las aventuras sexuales y las sustancias que aliviaban por unas horas el ambiente social. Lo explica con lo ocurrido en 1980, cuando una profesora de Lingüística y madre de un estudiante detenido desaparecido fue exonerada por causas políticas, lo que originó un movimiento de resistencia sin precedentes a nivel nacional, y con el cual, indica, comenzó la oleada que culminaría en el plebiscito. El movimiento no logró salvar a la profesora Malva Hernández de esa exoneración, pero los mitines y marchas en su lucha, hicieron posible que las lecturas del grupo Polifemo se transformaran en un requisito imprescindible en las manifestaciones de entonces:

Descubrimos el valor de la poesía oral. De la poesía como especie de mantra civil y pagano, que cobra vida cuando es leída en voz alta ante un auditorio, pudiendo liberar energías hasta allí latentes y escondidas en quién la escucha (...) y la coyuntura histórica de ese minuto hizo que esta propuesta cobrara un vuelo cada vez mayor. La poesía oral de Polifemo tenía la virtud de eludir toda gravedad y solemnidad heráldica (a la manera de Neruda) y de proponer la entrada a una vida nueva cuyos albores apenas alcanzábamos a vislumbrar, amarrados como estábamos en el mástil de la inmovilidad después de siete años de dictadura (Grupo Polifemo et al. 24)

El mismo grupo fundó el AKA (Acción Kultural de Avanzada), que establecía un contrapeso al ACU (Agrupación Cultural Universitaria), de las Juventudes Comunistas; la declamación poética fue tomando participación activa en la vida cultural del Pedagógico, organizando peñas más diversas y menos folklóricas, intentos por sacudirse el estupor y el terror de los primeros años postgolpe. En una época en que las reuniones estaban vetadas, las peñas eran un acto de resistencia en sí mismo. Se cantaba trova cubana y se invitaba a importantes políticos de oposición de la época, lo que les daba mayor peso a esos encuentros. El grupo Polifemo apostaba a los momentos catárticos, lúdicos, de encuentro entre individuos, anclado en un momento

histórico represivo que creía que “la revolución cultural y espiritual se centraba en la condición humana más que en los modelos económicos” (Grupo Polifemo et al. 26).

Marcos Aguirre rescata un momento que incluye a Rodrigo Lira, forcejeando para subir al escenario de una peña cultural en la que no estaba inscrito para leer. Tras unos momentos de tironeo, finalmente logra acomodarse y declamar uno de sus primeros poemas leídos en público, “Poemanuncio”¹⁶, dejando al público enmudecido. Ya antes, Lira había ganado fama por su participación en un homenaje a Neruda; leyó “Walking around” con “un sonsonete afeminado y efecto cómico que le quitaba todo el aire patético que los organizadores habían querido imprimirle el homenaje. No era tal vez muy justo con Neruda, pero era justo lo que necesitábamos, algo de frescura para enfrentar todo lo establecido, incluidos los poetas consagrados” (Grupo Polifemo et al. 42). A los poetas de Polifemo también se les recuerda citando “Y la muerte no tendrá señorío” de Dylan Thomas a los gritos, intentando poner un inodoro en el pedestal de un monumento vacío, pensando en una poesía activista que rechazara cualquier tipo de academicismo. Eran, según Carmen Berenguer (2017), representantes de la calle, del Santiago del dictador, que vivieron la fragmentación de las universidades y de la sociedad, asistiendo a clases en una institución intervenida, mientras se desmantelaba la escena cultural “profesional”, porque los artistas y los poetas estaban exiliados o encarcelados, si no

¹⁶ (...) CON SUMA URGENCIA

para todo servicio

se necesita

niña de mano

o de dedo

o de uña -de uñas limpias, de ser posible-,

de labios de senos de nalgas de muslos de pantorrillas

y otros-as, niña de mano de pie o sentada

en posición supina o de cúbito dorsal,

boca arriba o boca abajo o -preferentemente- a horcajadas.

En otras palabras

Un bueno bello verdadero bípedo implume

-e imberbe: de sexo femenino tricerebrado

Id est (es un decir) una mujer que disponga de tres cerebros:

-uno para ideas y pensamientos: abstracciones / lemas / e imágenes/

-otro para emociones: intuiciones/ afectos/ y pasiones y

-otro cerebro para acciones y movimientos

posibles de entrar a funcionar en forma armónica y no-contradictoria

en el menor plazo que posible le resulte (...) (Lira 28)

desaparecidos o muertos, donde el gobierno controlaba la circulación del arte, mantenía reprimidos y censurados a los medios, luchando de cualquier forma por provocar un “apagón cultural”. En ese contexto, los gritos eran de las pocas manifestaciones posibles, gritar por un sentimiento de rabia e impotencia, no por vanguardistas: “dejemos a los poetas escribir la poesía que un día nuestros hijos leerán / Quizás ellos no tengan que mendigar pan ni temblar en la oscuridad. (...) Escribamos escribamos / compañera perdida / lo que no es poesía / lo que es pura rebeldía” (Grupo Polifemo et al. 85).

Estas formas variadas de organización social sumada a la fragmentariedad de otros grupos intentaban posicionar una contrahegemonía, desafiando al poder represivo. Los colectivos que presento en este capítulo intentaron resistir al poder militar, estableciendo esa fuerza contrahegemónica desde sitios culturales clandestinos, empobrecidos y tremendamente golpeados. La polarización a la que obligó la dictadura, “separando entre un «nosotros» y un «ellos» irreconciliables, determina y contextualiza la rearticulación de los discursos de oposición a la dictadura” (Alegria et al. 16), que, enunciados desde diversas disciplinas, permiten pensar un collage en el que cada título, pieza dramática, cada performance o acción artística, diluye la individualización, construyendo una obra colectiva de resistencia.

2.2 La “Generación diaspórica” y otras denominaciones

En 1980, Soledad Bianchi compiló una antología de jóvenes poetas chilenos titulada *Entre la lluvia y el arcoíris*, publicada en Rotterdam en 1983. En el prólogo menciona el concepto de “generación dispersa” refiriéndose al “disgregado quehacer literario chileno debido a la dispersión de los autores y a las lejanías y distancias geográficas que van de uno a otro, tanto dentro de Chile como desde el país hasta el exilio” (5), siendo la publicación en los países de acogida de los exiliados la manera menos peligrosa de seguir la producción bibliográfica. Muchísimos libros de poetas chilenos vivos en la época vieron la luz entre 1973 y 1990, la mayoría de ellos tenían relación temática con el régimen. A la antología mencionada, sumamos *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo* (Ed. Sergio Masías. 1977, Berlín), *Chile, poesía de la resistencia y el exilio* (Ed. Omar Lara. 1978. Barcelona), *Chile, poesía de las cárceles y el*

destierro (Ed. Aurora de Albornoz. 1978, Madrid) y *La libertad no es un sueño. Antología de la poesía chilena de resistencia* (Ed. Raúl Silva-Cáceres. 1980, Estocolmo); aunque, por cierto, dentro del país la edición de antologías poéticas también se mantenía constante. Por nombrar algunas, *Poetas chilenos de hoy* (Ed. Daisy Bennett y Ariel Fernández. 1977, Santiago), *Poesía para el camino* (Unión de Escritores Jóvenes. 1977, Santiago), *Poesía chilena de hoy* (Ed. Erwin Díaz. 1988, Santiago), *Las plumas del colibrí* (Alonso et al. 1989, Santiago). Algunas, incluso, establecían ya desde la selección del contenido, una clara distinción: lo escrito antes o después del Golpe, como es el caso de *La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973* (Javier Campos. 1987, Concepción), dando cuenta de un cambio histórico que afectaba al arte. Así, las antologías poéticas postgolpe, hacen en su mayoría eco de “escritores que no podían dar a conocer sus nombres porque generalmente testimoniaban situaciones de violencia desde la prisión de la cárcel o desde la prisión de la ciudad que vivía una máxima censura” (Bianchi, Prólogo 6).

Jorge Montealegre, poeta chileno de 19 años cuando se inició la dictadura, y que fue prisionero, entre otras, en la cárcel de Chacabuco, lo explicó en una entrevista recién finalizada la dictadura: “Cambió el valor de la palabra, en la medida que cambió el valor de la persona humana. Heredamos palabras que nos quemaban las manos, que había que enterrar o quemar o comérselas (...). Escritores del estado de emergencia, no de la «sociedad emergente» publicitada por el régimen” (en Montanaro 71). No solo los escritores aún jóvenes en los setenta se encontraban -vital y nominalmente- en ese limbo. Su grupo predecesor, el de los sesenta, encontró taxativo término con la llegada de la Junta militar. La Generación del '60 comenzó su quehacer poético influenciada por acontecimientos históricos inusualmente esperanzadores: la Revolución cubana, el advenimiento del hippismo a Sudamérica y la ascensión democrática de un gobierno socialista a la presidencia, era un ambiente en el que, de pronto, las utopías parecían realizables. Esta generación tras el Golpe, sin embargo, se vio marcada rápidamente por la caída del trabajo colectivo, el acoso, la represión, el exilio y la censura. Recibieron entonces el nombre de “Veteranos de 1970”, aunque la mayoría de sus representantes no llegaban a los 40 años. Esta generación, la diezmada, vio el ocaso de un tiempo y sufrió la aparición de otro. La conforman autores como Floridor Pérez, Manuel Silva Acevedo, Omar Lara, Óscar Hahn, Gonzalo Millán, Jaime Quezada, Javier Campos, Claudio Bertoni, Juan Cameron, José Ángel Cuevas, Astrid Fugellie, Walter Hoefler, Naín Nómez, Waldo Rojas, Cecilia Vicuña y Javier Campos, cuya obra

Era una poesía relacionada con la precariedad de quien escribe, un sujeto que transita “de lo solitario a lo solidario (...) [y que ve la poesía como] plataforma de los sueños de todos, fundado en la solidaridad” (Montealegre, “Poesía” s/n). La idea de colectividad era un elemento que se reiteraba dentro de ese imaginario. Y es que a la par de la disolución de espacios culturales, por considerarlos favorables para el levantamiento del “enemigo interno”, se encontraba el restablecimiento clandestino de estos mismos espacios. A la quema masiva de libros y la persecución de actores culturales y editoriales, se respondía con organización subrepticia, en casas transformadas en micro editoriales¹⁷, refinando el lenguaje para que traspasara las vallas de la censura. Raúl Zurita ha asegurado que el apagón cultural que intentó la dictadura no ocurrió: “fue un proceso de creación prolífica, ya que era lo único que se podía hacer” (en Escobar s/n); se escribía, dice Montealegre pensando en “las dos caras de la poesía, que es personal y comunitaria o como una hostia que se comparte y que, en ese mismo acto, nos envía a un viaje solitario al interior de nosotros” (Poesía s/n). En ese interior se encontraba la orfandad. Orfandad nacional, generacional, estética, compartida por estos escritores nacidos en su mayoría en la década del '50; huérfanos desarraigados, heridos. Referimos lo mencionado por Montealegre cuando decimos que esas muchas orfandades se han alojado en los poemas que fueron escritos en el Chile de la época, a medio camino entre la nostalgia, los ideales y la violencia, “suspendidos entre la ilusión y el desencanto, intentamos defender la memoria y la utopía como un objetivo más ético que estético, con una poesía que nació como un desgarramiento testimonial, desde las llamas y la oscuridad de 1973” (Montealegre, “Poesía” s/n). Y es que el fin del proyecto socialista en Chile había terminado con el bombardeo al palacio de gobierno y había continuado con la violación sistemática de los derechos civiles y humanos. Los trazos que comenzaban a dejar huellas en la memoria nacional, hicieron eco rápidamente en la producción poética, transformándola en un documento de la época, emotivo y anímico.

El quiebre que ocurrió en la cotidianeidad del país, la violación a la democracia, no fue solo política, fue del colectivo, social, humana, artística, y comenzó a la fuerza otra historia y otra

¹⁷ Aún existen copias de boletines clandestinos en los que incluso se enseña Cómo hacer un Mimeógrafo casero (MIR 20), pues la divulgación no solo de revistas culturales sino de prensa clandestina, para los grupos opositores al régimen era crucial. Desde 1977 la Junta de Gobierno permitió que cualquier persona fundara medios de comunicación siempre y cuando contara con la autorización del Gobierno y se supeditara a las leyes de este, es decir, sujeto a la constante censura.

memoria que los reunía en su fragmentariedad. Allí emergió la Generación NN, aprisionada en todas las acepciones de la palabra, “atrapada entre el pasado y el futuro, porque los autoritarismos niegan el presente” (Montealegre, “Poesía” s/n), NN - *non nomine*- como referencia a esa y otras dobles negaciones, la del presente, la de la libertad, la de ser Alguien, la de ser un Grupo, la falta de nación, de un proyecto en común, la falta de nombres para identificar un cadáver hallado alguna madrugada en la calle de una población, la negación total que significa un cuerpo que ha sido desaparecido. También, indica Montealegre, como juego lingüístico: “Nada es totalmente nada, nadie es nadie, nunca nunca” (en Muñoz 20).

2.2.1 Líneas temáticas de una generación dispar

Mencionar autores de la Generación diaspórica, de septiembre, NN, empuja a caer fácilmente en errores, pues no hay un acuerdo en cómo gestionar el tema de la nominación de el o los grupos que publicaban por entonces. Andrés Morales se refiere a ellos de un modo amplio, indicando: que reúne a los nacidos entre 1950 y 1964; que la “disparidad de criterios a la hora de nominarla, lo único que ha logrado es desplazar los parámetros auténticamente literarios por otros que más tienen que ver con la contingencia política de esos días - léase dictadura militar - que con aquellos estrictos que estudien la producción” (La poesía s/n); es decir, sin tener en cuenta la estética de la producción literaria, que iba desde tímidas manifestaciones -autores muy renombrados no hicieron, directamente, referencias a la situación sociohistórica- hasta expresiones muy contestatarias. A partir de dicha diversidad, el académico y poeta hace referencia a un ensayo que desarrolló Iván Carrasco en 1989. Carrasco determina cuatro líneas temáticas que se fueron constituyendo en la época: a) poesía neovanguardista -de experimentación y reedición de las vanguardias tradicionales- entre los que menciona a Gonzalo Muñoz, Rodrigo Lira, Eduardo Llanos, Tomás Harris, Eugenia Brito, Diego Maquieira, Roberto Merino y Carlos Cociña-; b) poesía religiosa apocalíptica -que une religiosidad y crítica social, atendiendo al equilibrio medioambiental y la sobrevivencia de nuestra especie- que incluye a José María Memet, Rosabetty Muñoz, Andrés Morales, Mauricio Electorat y Carlos Alberto Trujillo; c) poesía testimonial de la contingencia –“comprometida, ideologizada, contestataria a la dictadura u orientada a una preocupación de corte social. Con seguridad, el material correspondiente a esta

tendencia no es el que posee un mayor contenido literario, pero resume de forma vívida los tristes años de un momento histórico” (La poesía s/n)- donde se encontraban Elvira Hernández -a quien Morales también sitúa en el neovanguardismo-, Jorge Montealegre, José María Memet, Mauricio Redolés, Teresa Calderón y Sergio Parra; por último, d) poesía etnocultural -desarrollada por autores con orígenes indígenas pero también mestizos o de ascendencia europea, y que trataba el tema del encuentro de las visiones de mundo del conquistador y el pueblo vernáculo o la pérdida de tradiciones del último- entre los que menciona a Elicura Chihuailaf, Clemente Riedemann y Tomás Harris.

A estas líneas, Morales agrega tres: a) poesía metapoética -que, como indica su nombre, está centrada en el propio discurso, en la lengua y la tensión de tópicos literarios tradicionales, siendo vista en su momento, indica, como poesía “escapista”, pues evitaba el compromiso político en pos del esteticismo- incluye a Mauricio Electorat, Mauricio Barrientos, Gonzalo Contreras, Andrés Morales, Eduardo Correa y Eduardo Llanos; b) poesía urbana -muy influenciada por Lihn, donde la ciudad y las experiencias que provee son el tópico- con Armando Rubio, Rodrigo Lira, Mauricio Redolés y Carlos Decap como sus principales exponentes; y c) poesía de las minorías sexuales -en las que incluye poéticas feministas y homosexuales, ambas desde un tono desafiante- mencionando a Carmen Berenguer, Heddy Navarro, Teresa Calderón, Carmen Gloria Berríos, Lila Calderón, Bárbara Délano y Verónica Zondek en el primer grupo y a Las Yeguas del Apocalipsis, con Pedro Lemebel y Francisco Casas en el segundo.

Todo lo mencionado parece confirmar lo que Yurkievich escribió para aludir a la primera vanguardia latinoamericana: “Una nueva realidad engendra una nueva poesía, una poesía acorde con la vida y el mundo modernos. Contemporaneidad en poesía: explícita (nombrar lo nuevo) e implícita (vivir lo nuevo)” (en Bianchi, Prólogo 11). Quizá por eso, mengua la impresión de caer en un oxímoron al decir que la escritura que se produjo entonces “floreció” en medio de la represión. Muchos comenzaron a escribir privados de libertad, reclusos en el Estadio Nacional, en el campo de prisioneros de isla Dawson, la prisión de Chacabuco o la de Valparaíso. Otros, como se indicó, escribieron desde el exilio o desde la vulnerabilidad que significaba andar “libre” por las calles sitiadas, es decir en el exilio interior, intra-exilio o *insilio*. Por último, estaba la

escritura de des-exilio, como llamó Grinor Rojo a aquella nacida después del regreso de algunos autores al país. Es interesante lo que indica Javier Campos en *La joven poesía chilena*, de 1987:

No se había publicado tanto libro de poesía por promociones jóvenes como ha ocurrido a partir del 11 de septiembre de 1973 en Chile. Desde 1974 hasta solo 1986 se señalan como 120 libros de poesía publicados entre los de fuera y los de dentro del país. Lo anterior, sin embargo, queda minimizado por lo que señala la revista *El Espíritu del Valle* (1985): solo en el año 1985 se publicaron casi 140 obras de poesía (libros, antologías, separatas, manuscritos fotocopiados, cassettes) (11)

Esto apoya la sensación de otros autores y compiladores, que vivían en primera persona el intento de la Junta por borrar el pasado, pero que participaban en paralelo a él, volviéndolo estéril:

Esta falacia [el apagón cultural] pretendió extenderse a la actividad cultural y artística: la muerte o ausencia del país de escritores, pintores, músicos, críticos, cantantes; la imposibilidad de mencionar ciertos nombres; la censura y la autocensura; la prohibición de muchas obras artísticas a las que se les impide el ingreso al país (...) son situaciones aprovechadas para difundir este error. Para remediarlo debe intentarse, por todos los medios, llenar ese vacío creado artificial y violentamente, y producido y puesto en práctica por la política e ideología de la Junta (Bianchi, Prólogo 13)

Ocurrió entonces, que las condiciones represivas empujaron a la producción literaria y los movimientos culturales y artísticos soterrados, hermanando en la precariedad, el dolor y la clandestinidad a las personas que ya no veían posible la libre expresión dentro del país, pero también a las que estaban obligadas a hablar otro idioma, en el caso de exiliados en países no castellanoparlantes. En sí misma, la experiencia del exilio obliga al sujeto a verse desde fuera, generando una producción artística distinta, nutrida por ese descubrimiento de lo ajeno, lo propio y de lo propio en lo ajeno, de las raíces que persisten, las tradiciones..., el pensarse como otredad y el repensar aquello que llamamos patria, reformulando en conjunto una identidad caleidoscópica. Sumado a esto, las dificultades sociales y económicas del grupo mayoritario del país, formaron una necesidad de comunicación que se expresó en las distintas artes, y que muchas veces, por el menor costo de los medios de producción y la posibilidad de permanecer en un lapsus más extendido y llegar a más personas, se expresó por escrito, en publicaciones individuales o colaborativas.

2.3 Revistas literarias y mundo editorial en Chile bajo la dictadura

A las pocas horas del Golpe, a partir del Bando N.º 1, se ordenó a los medios afines a la Unidad popular cesar sus actividades informativas, a lo que se sumó la clausura de sus oficinas, confiscación de bienes, detención y exilio de sus funcionarios. Medios como *El siglo*, *El Clarín*, *Puro Chile*, *El Rebelde* sufrieron esta orden, y vieron ahí sus últimas publicaciones fuera de circuitos clandestinos. El resto de la prensa fue intervenida, manipulada o era afín a la dictadura. Asimismo, con el Decreto N.º 1281 se dio facultad a los jefes de Plaza de “suspender la impresión, distribución y venta” de cualquier medio que emitiese opiniones noticias o comunicaciones “tendientes a crear alarma o disgusto en la población, desfiguren la verdadera dimensión de los hechos o contravengan las instrucciones que se les impartiera por razones de orden interno” (*Memoriachilena* s/n). Para ello fue creada la Dirección Nacional de Informaciones (DINACO), organismo encargado de censurar y regular los medios de comunicación. Estaban facultados para revisar e intervenir contenidos escritos y radiales, estando determinado por ellos qué llegaba a la población, qué se leía, qué se escuchaba, lo que prontamente logró la autocensura de los propios medios y autores.

El refugio en el lenguaje impreso era acaso una huella menos indeleble, o un acto que concretaba -en el sentido estricto de la palabra- la resistencia que significaba escribir a pesar de la represión y la censura. La fundación de revistas y editoriales autogestionadas, cuyos libros circulaban en papel roneo (circunstancia que también gestó otro de los nombres para agruparles, la Generación del roneo) escondían la precariedad o ayudaban a un cambio de peso que se hacía urgente: convertir la miseria en dignidad, y la fractura social volverla unidad.

Casi todas las revistas que mencionaremos han desaparecido. Algunas lo hicieron durante los largos diecisiete años de la autarquía de Pinochet, otras alcanzaron a llegar a la esperada democracia, y con el inicio de ella o, mejor dicho, con la desilusión que eso significó para muchos actores culturales, perecieron. Podemos nombrar *Pájaro de cuentas* (1986) editada por Patricio Rueda y Cristina González, en la cual se debatía sobre la urgencia del arte y de la importancia de una colectividad, pudiendo leerse en primera página, como un manifiesto: “No basta derribar una dictadura, es necesario derrotar las prácticas sociales que la engendran” (1); *Luz verde para el*

arte, publicada entre 1976 y 1977 por parte del Grupo literario Estravagario de la carrera de Ciencias políticas de la Universidad de Chile, y que aunque solo tuvo cuatro números, contaba entre sus editores a los escritores Guillermo Riedemann y Ramón Díaz Eterovic entre otros; *Barco de Papel*, de Jorge Montealegre, que tuvo seis números entre 1978 y 1979 en París y tres números más entre 1980 y 1982, en la clandestinidad de Chile. Montealegre menciona “*La Castaña, El 100piés, La Gota Pura, El Organillo, Poesía Diaria, Poesía Escrita...* tantas, a lo largo de todo Chile. No se trata de hacer una arqueología, pero en esos papeles se podrán rastrear algunas astillas de un puente colectivo que mantuvo la continuidad que se quiso romper de golpe” (en Montanaro 72).

Esa continuidad que no se rompió, se transformó más bien en un puente frágil pero persistente, que permitió el paso de los poetas chilenos a través de la tempestad. Muchos de ellos retomaron, como se ha indicado, las tradiciones poéticas previas, y cruzaron trayendo esa literatura; otros acarrearón consigo a poetas de la Generación española de 1927, lecturas que los acompañaron en prisión, y que por las contingencias sociales retumbaban en ellos; otros necesitaron establecer un paradigma inédito, que reflejara una etapa nueva y horrenda, y que no encontraba en las tradiciones anteriores un referente claro. Hablamos siempre de poetas que tenían entre 15 y 25 años, esa convergencia cronológica contrastante con la divergencia estilística, marca y revela un contexto histórico común:

Debimos asistir a grandes cambios, a veces como espectadores impotentes y otras veces como participantes críticos y activos. Durante los años del terror dictatorial, por ejemplo, resultaba notorio que entre nosotros predominaban las posiciones de izquierda y rebeldía anárquica o, al menos, independencia respecto de los poderes fácticos -o más bien putrefácticos- (...). Sabíamos, por un lado, que no podíamos callar, y por otro, que tampoco debíamos hacer alardes de heroísmo ni limitarnos a entonar el martirologio. Sentíamos con dolor y dolores propios (Llanos 14).

La primera propuesta escrito-visual fue la revista *Manuscritos* (1975), dirigida por Cristian Huneeus dentro del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, que, aun bajo el alero de una casa de estudio, y pensada desde la crítica y la teoría, no cumplía ningún estándar formal de impresión académica, más bien se encumbró como pionera en la documentación de la escena cultural de la dictadura, además, “inaugura una propuesta artística que se reconoce como germinal de lo que más tarde se conocerá como Escena de Avanzada” (Zamorano 275). Era una revista híbrida que, en alrededor de 140 páginas hacía eco de diferentes

disciplinas artísticas y de pensamiento: desde la fotografía y la plástica, hasta la poesía y la filosofía, llegando a presentar fragmentos de libros inéditos en la época o recogiendo textos que, a la luz de la contingencia, cobraban un robusto significado. Ejemplo de esto fue el rescate de las intervenciones poéticas que en 1952 desarrollaron Parra, Lihn y Jodorowsky bajo el nombre de *Quebrantahuesos*, y que permitían articular un mecanismo crítico a partir de lo estético.

Ya en 1976 pudieron emerger revistas como *Agencia de Prensa de Servicio Internacionales (APSI)*, *HOY* y *Solidaridad*, con la labor de denunciar las violaciones a los Derechos Humanos a manos de las fuerzas militares: lo mismo hizo la revista *Análisis*, bajo el alero de la Academia del Humanismo Cristiano. Es en 1977 cuando nacen las revistas alternativas sobre cultura y arte, definidas por Catalina Urtubia como “publicaciones que no se enmarcan en el círculo de medios oficiales (...) y que, por lo tanto, en la mayoría de los casos se reconocen como publicaciones opositoras a la dictadura” (en Muñoz y Montgomery 2), revistas que fueron precursoras para que en 1978 comience la circulación de medios exclusivamente ocupados del quehacer artístico de resistencia política. Entonces nace *La Bicicleta* (1978-1987), revista famosa por el concurso de poesía que en marzo de 1980 publicó los tres primeros premios, en orden: Rodrigo Lira, Omar Lara y Claudio Bertoni. Dicha publicación es un claro ejemplo de las medidas que debían tomarse por entonces, pues omitieron durante años la identidad de los redactores.

En 1979 nace la revista de la galería *CAL: Coordinación Artística Latinoamericana*, dirigida por Luz Pereira, y cuya publicación era editada por Nelly Richard. Fueron cuatro números que dan cuenta de la relación simbiótica entre el arte y las editoriales periódicas, pues, al igual que *APSI* u *HOY*, funcionaban codo a codo con las prácticas artísticas y la reflexión de sus actores, “incluyendo obras que instaban a la acción social, es decir, al llamamiento político directo” (Muñoz y Montgomery 4). Siguiendo esa línea podemos mencionar *Pluma & Pincel* que en 1982 aparece en Chile, pero databa de 1976-1978 en Argentina, y *Cauce* (1983-1985).

Al igual que con las antologías u otras publicaciones, los chilenos exiliados veían en el extranjero la posibilidad de ejercer su libertad de expresión, y lo hacían en revistas como *Araucaria de Chile* (1978-1989), que, dirigida por Volodia Teitelboim, criticaba la violencia política y el autoritarismo pinochetista en la voz de chilenos expatriados en España. El tratamiento de la

información, al publicarse fuera del país, posibilitaba mayor explicitud, a la vez que incluía textos con diversos enfoques, como el sociológico, el histórico y la crítica cultural, siempre atendiendo al arte y la literatura. En sus primeros números, por ejemplo, se analizó el llamado “apagón cultural” postgolpe, haciendo hincapié en la resistencia cultural y visual sistemática que los creadores mantuvieron dentro de las fronteras (Muñoz y Montgomery 6).

Con la refundación de *Fortín Mapocho* (1984) y *La Época* (1987), la prensa diaria comenzó por fin a abrirse camino entre la desinformación y el control mediático del gobierno, siendo actores importantes para el cambio que, con el permiso de reconstitución de los partidos políticos (1987), terminaría por concretarse en el plebiscito, la posibilidad de la franja televisiva del NO (1988) y el consiguiente final de la dictadura.

2.4 Acciones y performances artísticas de resistencia

2.4.1 CADA (Colectivo Acciones de Arte) y la Épica de avanzada

El CADA (1979-1985) marcó la escena cultural del Chile en dictadura. Si hasta ese momento las manifestaciones se enfrentaban al régimen intentado crear prácticas subversivas y discursos en los que “el elemento predominante era la funcionalidad en el contexto de las políticas opositoras” (*Memoriachilena* s/n) -lo cual en algunos casos disminuía la calidad artística sumiéndola en la lógica panfletaria de carga sumamente política-, el CADA buscaba romper ese tipo de resistencia, pulsando hacia la fusión de obra y artista, de vida y arte¹⁸. Lo conformaban Nelly Richard, Fernando Balcells, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, quienes permitieron la confluencia de dos ejes: el pensamiento auto-crítico de su quehacer, lo que les impulsó a vincularse teórica y artísticamente con las neovanguardias; y la búsqueda de fusionar el arte y la vida como parte fundamental de su programa, lo que se expresaba en las acciones que

¹⁸ De acuerdo a la definición del Diccionario crítico de política cultural de Cohelo la acción que lleva a cabo este colectivo de arte en la sociedad se define de acuerdo al concepto de acción cultural, la cual busca crear un puente o nexo entre las personas y la obra artística para que, desde esa obra, las personas puedan retomar aquello que les permita participar del universo cultural como un todo y aproximarse unas a otras por medio de la creación de objetivos comunes (Neira 39)

llevaban a cabo. De ese modo, el Colectivo se rebelaba en dos sentidos, tanto al levantarse como una disidencia al interior del discurso artístico nacional, así como al manifestarse opositor al oficialismo político, rechazando abiertamente la institucionalidad del régimen militar pero no a través de la simple lógica de resistencia sino como reivindicación político-pragmática de las vanguardias y del interés de estas por entrelazar vida ética y quehacer estético.

Su actividad se inauguró en 1979 con las acciones “Para no morir de hambre en el arte”, que abordaba el tema de la pobreza y el hambre significándolo en la leche, e “Inversión de escena” en la que se cubrió con un lienzo blanco la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, mientras ocho camiones de una empresa láctea se encontraban estacionados fuera de él. Lo que buscaban era denunciar la censura del régimen -el museo estaba bajo el control de la Junta- y la miseria económica y social del pueblo, indicando que el arte no estaba dentro del museo, sino que se encontraba clandestino y disperso en la sociedad, que no tenía acceso ni al museo ni a los alimentos mínimos. En el video que preserva esta acción, CADA incluyó el texto "El arte es la ciudad y el cuerpo de los ciudadanos desnutridos" (*Hemispheric Institute s/n*). En “Ay Sudamérica” (1981), avionetas sobrevolaron Santiago “bombardeando” con 400.000 volantes en los que se defendía el derecho del pueblo a una vida decente, proponiendo además reconstruir el concepto de arte, uno que superara el elitismo y pasara a formar parte de la vida pública, accesible para todos; en los volantes se leía:

Nosotros somos artistas. Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista. El trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido / La única exposición / La única obra de arte que vive (*Memoriachilena s/n*).

En 1985, con “Viuda” -que reflexionaba entorno a las cientos de mujeres que quedaron solas a cargo de sus familias, pues sus compañeros habían sido asesinados por el régimen pinochetista- se da por finalizado el CADA; para entonces solo quedaban Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld. Considerada su acción más importante “No +” de 1983, consistió -en conjunto con otros artistas chilenos- en grafitear este mensaje por las calles de Santiago, con la idea de que fuese completado con las demandas de los ciudadanos; la trascendencia de “No +” llegó al ser utilizada por variados colectivos a lo largo del país, como lema de resistencia política e inconformidad con el régimen. A lo mencionado debo sumar las acciones de Zurita, quien, recogió de los *happenings* que Lihn y Jodorowsky habían desarrollado en los 50’s y 60’s elementos extralingüísticos altamente

simbólicos para introducirlos en acciones que apuntaban a algo más allá de lo racional y se enmarcaban dentro de la poética del CADA. Estas, aunque no hayan sido acciones performáticas sino actos individuales estrictamente separados de la poesía, fueron realizadas por el sujeto que a partir de las mismas emociones concibe y comienza a desarrollar su obra; me refiero a la aplicación de amoníaco puro en sus ojos (1980), a la acción de quemar su mejilla con un fierro caliente después de la detención y humillación que sufrió a manos de una patrulla policial (1975) o las fotografías masturbándose que formaban parte de una muestra de similar contenido expuesta por Juan Domingo Dávila en una galería de arte (Zurita: *Ácido* s/n).

La Escuela de Arte neoyorkina *Hemispheric Institute* señala en su página institucional que el carácter rupturista del CADA, que siempre hilvanó la crítica social, el rechazo a la dictadura y la propuesta de replantear el arte, “fue fundamental para el desarrollo de un campo de resistencia política y pensamiento crítico entre intelectuales apostando como un camino abierto para futuras generaciones de artistas y ciudadanos” (s/n), englobándose en lo que Nelly Richard y otros estetas han llamado *Épica de avanzada*: “hecha de arte, -de poesía y literatura, de escrituras críticas- se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura” (en Neira 38), reformulando el nexo entre arte y política.

Fue un nicho surgido en dictadura y ocupado por artistas que veían en ese trabajo un espacio de emancipación social, de comunicación y de batalla contra un sistema de constante censura, represión, asfixia y violencia, y al cual reaccionaban no con un lenguaje explícito sino tensando el propio soporte de la obra de arte. La incomodidad del sujeto en la herida social de la dictadura, la incomodidad de que el arte se mostrara abiertamente en contra, devaluando, a veces, la propia estética o permitiendo que esta quedara rezagada en pos del mensaje político fueron parte de esas preocupaciones, y lo único patente que las unificaba era la fuerte carga subversiva de ellas. La “*Épica de avanzada*” surgida según Bianchi de “*tiempos guerreros*” (Prólogo 10), se planteaba a sí misma como urgente; así como el golpe de Estado había irrumpido de modo violento, la *Avanzada* veía necesario su actuar del mismo modo, con acciones extremas, “compromiso de los artistas fervoroso y genuino, pero “silenciando” -casi totalmente- otros lenguajes y formas de

expresión menos experimentales” (Soto 220). Lo que les sirvió en términos prácticos e inmediatos para no ser un blanco principal para la censura que aquejaba a la producción artística del país. Lo que se acaba de mencionar, será crucial para la “vida” de los artistas, ya que la resistencia al gobierno era penada con prisión política, tortura o la muerte, y también para la sobrevivencia de la obra, en un contexto en el que la quema de libros era practicada por el Estado, y en que los medios de producción y movilidad -hacia el país o desde él- no eran fáciles. Por último, pero quizá más importante, la autocensura derivada de la maquinaria de control y represión, es lo que permitió nuevos modos de expresión en todas las disciplinas, nutriendo con esa intensidad a gran parte de los artistas y poetas chilenos, quienes tomaron conciencia de “la riesgosa materialidad del lenguaje al sentirse bajo constante vigilancia cuando experimentaban sus usos y fabricaban sus códigos de elaboración del sentido” (Richard 35).

Por otro lado, uno de los puntos interesantes de la Avanzada fue la vinculación de la performance con medios tradicionales, ya fuera al ser mencionadas las Acciones de arte por revistas culturales, o al intervenir esas revistas con trabajo poético, visual y de resistencia, logrando que las acciones y performances (por su propia naturaleza, breves y temporal-espacialmente disruptivas) se preservaban. La revista *APSI* (1976-1995) publicó en varias oportunidades entrevistas al CADA, así como la inclusión de sus trabajos. Lo mismo la revista *HOY*, que en 1981 incluyó un artículo firmado por el Colectivo e imágenes de la acción “Ay Sudamérica”. Asimismo, en 1982, la agrupación Al Margen, formada por Ximena Prieto y Juan Castillo, intervino la revista *APSI*, con un inserto de sus intervenciones bajo el título “Interacciones sobre el paisaje chileno”, además de promocionar en el mismo número la acción que desarrollarían en la Villa Frei, población santiaguina conocida por su espíritu de resistencia a Pinochet (Muñoz y Montgomery 6).

El dolor que generaba la violencia en la sociedad civil principalmente de clase media y baja, se transformaba en una energía fecunda para el ambiente artístico, que veía en su actividad la manera de salir al encuentro de la represión, transformando el discurso totalitario que los vulneraba, en uno de lucha y rebeldía.

2.4.2 Las Yeguas del Apocalipsis

Como se señaló en capítulos anteriores, la violencia de Estado tenía blancos delimitados o prioridades dentro de la persecución que volcaba en las calles. Los miristas, socialistas, comunistas, allendistas, y otros militantes de izquierda encabezaban la lista, que continuaba con aquellos que no representaran la “tradicional chilenidad” que, a vista de los militares, eran personas ateas, disidentes sexuales o con “desórdenes morales” (Alaminos 4), es decir, la otredad que no se acomodaba en los discursos conservadores y patriarcales que la dictadura quiso instalar a la fuerza. El historiador Gabriel Salazar ha señalado cómo el gobierno militar fortalecía los conceptos de hombría y feminidad, invisibilizando otros géneros, al igual que otro modelo relacional que no fuese el heterosexual. La mujer, dentro de ese relato debía relegarse al ámbito privado, casero y de crianza, mientras que al hombre le correspondían las características de liderazgo, fuerza y virilidad (Desrués 8). En el Chile de la época, conservador y católico, estas medidas no parecían particularmente excesivas. Meses antes del Golpe, en abril de 1973, se había desarrollado la primera protesta por los derechos de las personas homosexuales. Esto, que podría llevar a la confusa idea de que por entonces la sociedad experimentaba una apertura hacia esta minoría, queda más bien representado en cómo el periódico *El Clarín* (1954-1973) presentaba la noticia bajo el título “Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en la Plaza de Armas: Repugnante espectáculo”

Las yeguas sueltas, locas perdidas, ansiosas de publicidad, lanzadas de frentón, se reunieron para exigir que las autoridades les den cancha, tiro y lado para sus desviaciones (...) Entre otras cosas, los homosexuales quieren que se legisle para que puedan casarse y hacer las mil y una sin persecución policial. La que se armaría. Con razón un viejo propuso rociarlos con parafina y tirarles un fósforo encendido (en Robles, 2009)

La homofobia y la transfobia se recrudeció después del Golpe; en 1975 tiene lugar el primer asesinato y desaparición de una persona debido a su orientación sexual. Ese caso no fue aislado; si bien la persecución no fue sistemática, la represión ha sido testimoniada por varios autores. Uno de ellos es Víctor Hugo Robles, quien, en el libro *Bandera Hueca* (2008), recoge testimonios de travestis golpeadas y asesinadas en los primeros días de la dictadura, así como de las redadas constantes a locales de encuentro de travestis -en los que muchas veces se ejercía la prostitución-, y los propios prisioneros han declarado que quienes pertenecían a una disidencia sexual recibían

el doble de represión. En *La Manzana de Adán* (con textos de Claudia Donoso y fotografías de Paz Errázuriz, 1989), también se recopilaban fotografías y relatos de las represalias al interior de dichos prostíbulos.

Al chico Lucho se lo llevaron y no aparece hasta hoy. Era dueño de una casa en la calle San Pablo. Los milicos se la incendiaron. Para el Golpe estábamos con la Leila en Valparaíso y nos llevaron a todas a un barco que había en el puerto. Nos llevaron con los ojos vendados en una camioneta. Seis días estuve ahí amontonado, con los otros en un hoyo. Lo primero que hicieron los milicos fue cortarnos el pelo, que nos arrancaban de raíz y después nos orinaban encima. Nos pegaron tanto. A la Tamara y a la Tila las colgaron. Nos amenazaban con tirarnos al mar. Éramos como treinta homosexuales arriba del barco (...) Mataron a varias para el Golpe. A la Mariluz la mataron. Fue para navidad. Su cuerpo apareció en el río Mapocho, entero clavado con bayonetas. No eran cortaplumas porque en el Instituto Médico Legal nos dijeron “estas no son cortaplumas. Son bayonetas” (en Desrues 16)

En ese contexto surge el colectivo Yeguas del Apocalipsis, que entre 1987 y 1997 realizó performances artísticas e intervenciones políticas, siendo el más claro movimiento activista LGTBI de la dictadura chilena. Estaba conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, quienes en 1988 desarrollaron su primera acción pública, irrumpiendo en el museo La Chascona durante el acto en que se distinguía a Zurita con el premio Pablo Neruda. Las Yeguas galardonaron a Zurita simbólicamente, con una corona de espinas. Tras ese debut, el colectivo se volvió amenazador en el mundo literario y artístico, su aparición en los eventos culturales generaba estupor, pues eran impredecibles. Tras una veintena de intervenciones de las que se guardan pocos registros, el colectivo comenzó a menguar en su actividad. Algunas de las fotografías las realizó Paz Errázuriz, documentalista de varios submundos chilenos, gracias a quien se preserva “La conquista de América” (1989), en la que Casas y Lemebel bailan la cueca sola sobre un mapa de Sudamérica cubierto con vidrios quebrados, y cuyo objetivo era denunciar las matanzas que en los pueblos del sur habían desarrollado primero los conquistadores y luego los dictadores con el soporte estadounidense. La cueca -danza de parejas- al ser cueca sola, evoca y representa a la mujer que ha quedado sin marido, sin padre, sin hermano o hijo, porque este ha sido asesinado o desaparecido. Es un potente gesto de luto y de resistencia que las mujeres que sobrevivieron a la dictadura utilizan hasta la actualidad para referirse a la pérdida y a la memoria. Otro registro es el de “A media asta” (1988) en el lanzamiento del libro homónimo de Carmen Berenguer, en el cual las Yeguas formaron con sus cuerpos y su vestimenta la bandera de Chile, arrastrando un velo negro en señal de luto, y las manos tomadas en señal de compañerismo. En

la “Refundación de la Universidad de Chile” (1988), ingresaron al campus Juan Gómez Milla desnudos y montados a una yegua, parodiando la idea del conquistador viril y resignificándola a través de la homosexualidad, reclamando el ingreso de dicha minoría en esa universidad. “Bajo el puente” (1988), “De qué se ríe presidente” (1989), “Que no muera el sexo bajo los puentes” (1989) y “Estrellada San Camilo” (1989), por nombrar solo algunas, fueron acciones en que ambos artistas denunciaban la discriminación de homosexuales por los agentes de Estado y por los partidos tanto de izquierda como de derecha (López s/n).

Casi todas sus performances se caracterizaron por la irrupción en el espacio público de un país que veía a los homosexuales con una mezcla de terror y repulsión; eran provocadoras e irrepetibles, en ellas no había más obra que el uso de los cuerpos y la entrega de estos a actos efímeros y muchas veces arriesgados tanto física como ideológicamente.

2.5 La Generación del Contragolpe

Eduardo Llanos bautizó al grupo de poetas que comenzaron a publicar desde la llegada de Pinochet al gobierno la “Generación del Contragolpe”. Parece una nominación justa, aunque los propios poetas señalan que el nombre de la generación no es importante, sino lo que los unía: “Siempre nos sentimos parte de los oprimidos de Chile, de la mayoría; no fuimos un corral de minorías iluminadas” (Montealegre cit. en Montanaro 72). El arte de *ese* Chile era emergente en todos los sentidos de la palabra, manifestaba una emergencia, hablaba de ella y era urgente; respondía a una realidad desconocida para sus creadores, más allá de que no fuera, por supuesto, la primera poesía escrita bajo contextos de violencia gubernamental: el dolor propio es siempre nuevo, no bastan los referentes, por mucho que los haya. El horror siempre aterriza, no importa lo preparados que estemos para recibirlo. No hay manera de disponerse ante la violencia.

Todos los antologadores y autores de la época que aquí se han citado coinciden en que el dictador nunca imaginó que el Golpe, el bombardeo al Palacio de Gobierno y con él a la democracia, la toma a punta de armas de centros de estudio y reunión sindical, la conversión de centros deportivos en prisiones políticas y de centros de reunión en casas de tortura y desaparición, en

fin, que todo el engranaje represivo, daría vida a un grupo literario cuya unidad radicaría en su dispersión, y que así generaría otro doble movimiento: hacer perdurar la memoria de la dictadura y su horror, no triunfando este, sino aquella, la memoria de las víctimas, de las silenciadas. La poesía producida bajo la dictadura chilena terminó traspasando las paredes de las prisiones donde fueron escritas y las fronteras del país que durante muchos años estuvo velado para los compatriotas obligados a permanecer dentro o expulsados de él, y sigue explicando o intentando decir la atrocidad, mientras que de los terroristas de Estado queda solo el espanto que sus prácticas infundieron.

A través de los siguientes capítulos revisaré algunas conceptos que he mencionado y otros que han surgido en la lectura: trauma histórico, fragmentariedad subjetiva, polifonía, problemática testimonial y catástrofe del sujeto en poemas-testimonio, [des]ubicación del exiliado, violencia contra la mujer y el espacio natural en la poesía de dictadura, entre otras, siempre dentro de la temática central de esta tesis, la representación del asesinato político, la tortura y la desaparición en algunos de los principales poemarios chilenos escritos entre 1973 y 1989, a los que se suman otras series poéticas que dialogan con estos.

CAPÍTULO III

Canto a su amor desaparecido de Raúl Zurita:

Tortura, desaparición, esperanza y amor

1. ¿Por qué un canto?

El título del libro que Raúl Zurita publicó en 1985, incita, en primer lugar, a inscribirlo en el paradigma lírico de los cantos, subgénero que suele tratar temas elevados o solemnes. Dentro del repertorio literario, las palabras “canto” y “cantar” tienen diversos usos. La épica cuenta con los cantares de gesta; la Biblia, con el *Cantar de los Cantares*, que, a su vez se divide en cantos; los cantos hacen referencia a divisiones internas en poemas largos, sin un formato, métrica o estilo específico. A su vez, por la difusión tradicional que adquiría la lírica clásica y medieval, el vínculo musical que ya en su etimología se advierte, el verbo cantar es cercano a varias composiciones poéticas como los himnos o la canción provenzal. Alrededor de 1593 llegó el “canto” a Chile; no el amoroso sino el Canto a lo divino, introducido por misioneros jesuitas enviados por Felipe II (Inostroza y Briebea s/n). Estos se versificaban en décima y la temática era exclusivamente religiosa, pues cumplían la función de difundir la fe cristiana. En paralelo, con igual antigüedad y estructura métrica, se desarrollaba el Canto a lo humano, entonado en fiestas no religiosas y ocupado de la naturaleza, el amor hortelano y otros asuntos cotidianos que ocupaban, mayoritariamente, a la población colonial campesina. En Chile la tradición lírica que incluye a ambos se conoce como Canto a lo poeta, y se reconoce su inicio en la trovadoresca medieval. Se compone y se recita utilizando guitarra o guitarrón, y se escribe aún hoy en día en décima espinela, quarteta o copla. A pesar de ser una composición popular e improvisada, muchas veces la temática es seria o épica. Violeta Parra incluyó en sus *Composiciones para guitarra* de 1957, su “Canto a lo divino”, haciendo uso de la tradición mencionada, en métrica y materia:

Dicen que Dios en verdad
dicen que Dios en verdad
es hecho de tres personas
y que tiene una corona
con zafiros adorná (...) (Track 15)

En el mismo panorama chileno y aun sin guardar la relación métrica señalada, el *Canto General* (1950) de Neruda fue concebido como un “proyecto poético monumental” (*Memoriachilena* s/n) y utilizó como antecedentes los antiguos cantos épicos para abordar la historia de Latinoamérica:

Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica (...) (*Canto General* 7)

La tradición hispanoamericana de los cantos incluye a Rubén Darío con *El canto errante* (1907), el *Canto a la Argentina* (1910) -su poema más extenso, 1001 versos en los que despliega la imagen de una tierra vasta y próspera, “abierto a los inmigrantes y erigiéndose ya por entonces como nación del porvenir” (Arellano 210)- y *Cantos de vida y esperanza* (1905), en los cuales el nicaragüense manifiesta su americanidad e hispanofilia, abordando temas como el amor, el tiempo y el placer, atravesándolos, en la mayoría de los casos, con vitalidad y optimismo. Un talante similar se encuentra en el *Canto a mí mismo* (1855) de Whitman, el extenso poema en el que celebra el “yo” no como individualidad sino como representante de toda la Humanidad. *Song of Myself* es leído hasta el día de hoy como una alabanza a la vida, a la naturaleza y a la libertad, además de ser un claro representante de la naturaleza celebratoria de los cantos, siendo sin duda un referente contemporáneo de este género. Tanto por él como por la larga tradición indicada, mi pregunta vuelve al *Canto* de Zurita: ¿a qué se le canta? ¿por qué se canta? ¿qué se celebra?

2. “Alguien ha sido desaparecido”

En toda Sudamérica, y a raíz de las dictaduras que azotaron a sus países, pero particularmente por el Plan Cóndor y los modos con que sistematizaron la persecución a las víctimas, la palabra “desaparecido” no se refiere a ninguna de las tres primeras acepciones que el *Diccionario de la Real Academia* indica para “desaparecer”, verbo del que se deriva. “Desaparecido” o “desaparecida”, no es la persona que “dejó de estar a la vista” como lo estaría un objeto, ni simplemente “dejó de existir”, como los animales extintos; tampoco es, aunque se acerca más al significado que se utiliza en el Cono sur, aquel que “está en un lugar que se desconoce”, pues la

persona desaparecida en dictadura incluye un detalle de suma importancia: se sospecha que ya no *está* sino su cuerpo muerto. Es, en los usos de América, el adjetivo que acompaña a la persona que “ha sido desaparecida”. *DRAE* incluye una cuarta y última acepción para el verbo: “Hacer desaparecer. [Ejemplo] *Am.* Desaparecieron a su hermano”. Referencia, por lo tanto, al verbo transitivo: “Alguien ha sido desaparecido”. Y, como también lo indica el *Diccionario*, puede utilizarse como elemento pronominal. En América el desaparecido se ha vuelto sustantivo. Si en lugar de indagar por esta palabra como participio a raíz de desaparecer, lo hacemos como adjetivo, se nos indican dos acepciones que pueden ser utilizadas para referir al sujeto: “1. Dicho de una persona: Que se halla en paradero desconocido, sin que se sepa si vive. 2. (eufemismo) muerto (|| que está sin vida)” (*DRAE* s/n)

En Chile, Argentina y Uruguay de la década del setenta y ochenta, “desaparecido” era la persona que había sido detenida previamente por las policías de estos países o, con mayor frecuencia, por militares o equipos de inteligencia secreta del Estado. Podían ser hombres, mujeres o niños acompañando a sus progenitores, podían pertenecer a cualquier estrato socioeconómico, lo que los unificaba -aunque hubo muchas excepciones- era su filiación a alguna organización política de izquierda. Su muerte servía al Estado autárquico para limpiar ideológicamente una nación apropiada por la fuerza, para indicar la severidad con que obrarían las Fuerzas Armadas, y para mostrar a los disidentes que se haría caso omiso a cualquier Ley chilena o tratado internacional que pudiera protegerlos. La suerte que corría un desaparecido era - y en muchos casos sigue siendo- ocultada a sus familias, imposibilitando sepultura o despedida física y emocional, ya que, sin cuerpo, podía producirse la agonía de la esperanza, volviéndolos a nivel psíquico, personas vivas pero ausentes en una dimensión real, transformando a los sobrevivientes en víctimas directas, condenadas a la búsqueda de su amor desaparecido.

Esto, que parece un castigo no solo para la víctima sino para toda su familia, permite, interpretando las palabras del dictador argentino Jorge Videla en 1979, la evasión del problema para los verdugos, ya que, sin cadáver no hay muerte: “Es una incógnita el desaparecido, si el hombre apareciera, tendrá un tratamiento equis (...) pero mientras sea desaparecido no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, está desaparecido. Frente a eso no podemos hacer nada” (en Salvi 103). Para Patricia Verdugo, sin embargo, un detenido desaparecido no es una incógnita

facilitadora sino al contrario, es aquel que “fue arrestado, muerto y enterrado su cadáver en tumba clandestina, provocando un sufrimiento sin fin a sus seres amados” (7). Como señaló Sola Sierra, presidenta desde 1977 y hasta su muerte en 1999 de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile:

Todo eso racionalmente le hace suponer que está muerto. Pero emocionalmente mientras uno se enfrenta a esa situación, así ciento por ciento uno no puede asumirlo. A menudo se da el caso de que hay personas que cuando recién aparecen restos, por ejemplo, en Pisagua o Colina, que uno inmediatamente empieza a asumir la posibilidad de que la persona que uno buscó durante tantos años que pueda estar muerta, y cuando se identifica y no le corresponde, a uno le viene como un alivio, ah, no era él (en Ensalaco160).

Por su parte, Marguerite Feitlowitz indica: “desaparecido es una palabra atípica que se resiste a la traducción; nunca se había usado como sustantivo y el verbo desaparecer tampoco existía en modo transitivo (desaparecer a una persona), por lo cual se la ha incorporado a otras lenguas en castellano” (en Strejilevich 64). A esta acepción, a quienes fueron asesinados y que, sin embargo, no están ni vivos ni muertos sino en un estado misterioso, como de tránsito, desconcertante y doloroso, se refiere *Canto a su amor desaparecido*.

Ahora Zurita –me largó– ya que de puro verso
y desgarro pudiste entrar aquí, en nuestras
pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo? (*Canto s/n*)

La primera entrada al texto, situada antes de la dedicatoria, establece algunas marcas que nos disponen al mismo de un modo ineludible, inmediato: El deíctico de persona y la aparición del apellido del autor estableciendo la primera persona singular. Luego, la pregunta directa, que establece el interlocutor a quien Zurita, el del poema, refiere: “¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?”. De ese modo, la zambullida es en realidad la inmersión inquisidora: ¿será Zurita quien hable? ¿será Zurita a quien le hablen? ¿quién habla a quién? ¿podrá responder el poeta al padre o a la madre que pregunta por el paradero del hijo?

Como se indicó en el Capítulo 2, el desaparecido en el contexto de dictaduras conosureñas, integra un aspecto que amplifica su significado: el desaparecido es el cuerpo muerto de alguien que fue apresado, torturado -según el *Informe Valech*, de los detenidos que pudieron testificar, un 94% de ellos aseguró haber sido torturado (74)- y asesinado en circunstancias violentas, y

cuyo cuerpo fue ocultado a los deudos, sin posibilidad de sepultura. Reitero pues, las personas desaparecidas poseen la extensión emocional de las familias que siguen buscándolas. La pregunta aquí enunciada, actualiza así el tópico del *ubi sunt* más allá de la pregunta retórica, más allá de la añoranza, sino en la real búsqueda de respuesta. Este aspecto será frecuente a lo largo de la poesía escrita durante la dictadura y será una constante en la sociedad a la que estos poetas pertenecían. “¿Dónde está(n)?” fue la pregunta que marcó esa época. Fue, también, lo que reunía a un país forzosamente fragmentado, cuando diluidas sus instancias colectivas y prohibidas sus asociaciones, el dolor les hacía uno, volviéndose la interrogante del destino de esos prisioneros un icono de la situación nacional. Ese acto se transformó en uno de los emblemas de las víctimas de la dictadura haciendo uso de la *Fotopresencia*, en la que una persona con vida sostiene el retrato de otra, muerta. Esta práctica tiene como finalidad hacer visible la ausencia, y la voluntad de concretar el recuerdo y es un mecanismo de reunión simbólica entre el vivo y el fallecido o el vivo y el desaparecido, factible en la fotografía (Morcate y Pardo 140); además fue utilizada en las dictaduras sudamericanas adquiriendo otro significado: la súplica o exigencia de respuestas para encontrar los restos mortales, en pos de satisfacer una necesidad humana extendida por milenios: poder despedir a los caídos, dotando de descanso a vivos y a muertos. La encarnación de la pregunta en los deudos era un desafío a la autoridad: personas organizadas que portaban carteles con retratos en blanco y negro de sus familiares desaparecidos, personas que resistían en abierta búsqueda de una verdad que se adivinaba como la más triste. Los casos más emblemáticos, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en Chile y las Abuela de Mayo en Argentina, fueron, a su vez, mencionados en la dedicatoria de *Canto...*, que se ubica después de los tres versos citados.

Volviendo a ellos, el interlocutor de Zurita utiliza la expresión “de puro” -a fuerza de - típica en Chile para la norma coloquial, presentando a una persona de estrato medio o humilde que, tras la pérdida de su hijo y la aparición del poeta, ha terminado depositando esperanzas en este, transfiriéndole, en el deseo, capacidades de vidente porque ¿cómo si no podrá decirle dónde está su hijo? “De puro verso”, permitiéndole “ingresar a las pesadillas” de los deudos, haciendo eco de ese desgarramiento ajeno como si se tratase de una vivencia personal: fingiendo ese dolor. En este caso, la capacidad del poeta de adquirir voz ajena y hacerla propia, puede justificarse en la medida en que “este dolor” afectó a gran parte de la población civil, siendo una amenaza para su totalidad:

la inminencia del secuestro, de la muerte, de la incógnita, el rapto de la seguridad por quienes, en vez de proteger a la ciudadanía, están aterrorizándola.

Posiblemente por eso la dedicatoria, además de las agrupaciones de víctimas directas, es dirigida a la totalidad del país, a “la Paise” -vocablo coloquial que suele indicar a un grupo de personas que provienen del mismo pueblo o región-, incluyendo también explícitamente a los “asesinos” y a “los tortura” palabra inexistente si es utilizada para referirse a personas, pero que, al ser usarse de este modo, incluye intencionadamente a torturados y torturadores:

- A la Paise
- A las Madres de la Plaza de Mayo
- A la Agrupación de Familiares de los que no aparecen
- A todos los tortura, palomos de amor, países chilenos y asesinos (*Canto* s/n)

El *Canto*..., nos invita desde el inicio a leerlo no solo como un discurso del dolor de las víctimas directas de la dictadura, sino a entender que todo el país fue un cuerpo torturado, lacerado. La muerte, como advertiremos más adelante, no se instala solo en el asesinado, sino en la lengua que habla, en la naturaleza que forma el país -y los países que sufrieron distintas dictaduras y atrocidades políticas-, en los sobrevivientes y en quienes perdieron a alguien y siguen llorándolo.

3. El cuerpo enmudece en la muerte. El cuerpo se quiebra ante el dolor: El lenguaje también

Si el lenguaje puede tensarse y volverse incómodo, una de sus primeras alteraciones será el estilo. Sabemos que *Canto a su amor desaparecido* es un libro de poesía por su contenido y por la aparición de figuras retóricas, por la autorreferencialidad del mensaje y porque, básicamente, no podría corresponder a otra modalidad comunicativa. Sin embargo, la disposición del discurso adquiere variadas formas, no siendo todas comunes dentro de la poesía tradicional. Una estructura variada, fracturada, se repetirá más o menos uniformemente durante la primera parte del libro¹⁹.

¹⁹ El libro comienza con prosa poética, anunciando, podría decirse, el asunto del *Canto*, para continuar con nueve versos alineados a la derecha de la página, sin corresponder ninguno de ellos al corte usual de versificación, ni por contenido ni por ritmo -el primero, sin ir más lejos, es cortado a media palabra por un

La segunda se tratará de treinta “nichos” – pequeñas estrofas que otra vez se asemejan a notas necrológicas o caligramas con forma de nicho, de doce versos alineados en dos columnas-. A continuación, vendrán dos mapas para, por último, dar paso al “Canto de amor a los países”, estructurado como un diálogo anafórico que terminará dando paso a la fragmentación total del lenguaje, en fonemas y vocales. En su totalidad, el *Canto...* luce, pues, como se indica en el Anexo 1. Esta distribución es significativa, porque sitúa en la incomodidad de una lectura fragmentaria, con cambios de estilo, ritmo, voz poética y léxico, además de lo estrictamente visual, que incita hacia la idea de estar -en la segunda parte- frente a un gran columbario, potencialidad que se corresponde con la poética experimental de la Escena de Avanzada, a la que Zurita pertenecía, cuyas estrategias audiovisuales, altamente interesadas en el valor simbólico, se caracterizaban por entrelazar el arte visual, el literario y la escritura crítica autorreflexiva, reformulando el arte en su interacción política de resistencia. Así, entonces, *Canto a su amor desaparecido* puede ser visto como “un texto de poesía visual, donde la materialidad del significante ocupa un papel fundamental” (Barros 204).

No es menor la herencia caligramática que se puede ver reflejada en ese mapa y los columbarios, en los que resuenan “Paysage” y “Moulin” de Huidobro, que el poeta señalaba en su manifiesto “La creación pura” (1921) como creación “de su propio mundo, paralelo e independiente de la naturaleza” (en Schwartz 110), y que en *Canto...* invierten completamente la función del procedimiento, dejando atrás la pretensión de sacar de la realidad para dar testimonio de ella: “Si el caligrama de Zurita es «creación» lo es en el sentido de ofrecer un espacio textual, a falta de uno real, donde la sociedad pueda realizar el luto por los desaparecidos, no un «mundo propio»” (Relectura s/n)

Así, la estrofa con que inicia el libro es un poema en prosa en el que se enuncia con insistencia el canto. La voz pertenece a una persona enamorada que, inmediatamente después de situarse rodeada de muertos, se representa a sí misma, torturada hasta el destroce/la muerte:

guión, lo que se repetirá a lo largo de todo el libro-, tras los cuales se inicia una nueva disposición gráfica, en la que cada enunciado comienza por guión; esto, a su vez, dará paso a otras estrofas alineadas a la derecha de la página. Luego, nuevamente versos largos encabezados por guiones, dando la impresión de enumerar ideas sueltas que no siempre son consecutivas, estructura que será interrumpida por cuatro textos de once versos ubicados en dos columnas, como breves notas necrológicas de periódico.

Canté, canté de amor, con la cara toda bañada canté de amor y los muchachos me sonrieron. Más fuerte canté, la pasión puse, el sueño, la lágrima. Canté la canción de los viejos galpones de concreto. Unos sobre otros decenas de nichos los llenaban. En cada uno hay un país, son como niños, están muertos. Todos yacen allí, países negros, áfrica y sudacas. Yo les canté así de amor la pena a los países. Miles de cruces llenaban hasta el fin el campo. Entera su enamorada canté así. Canté el amor:

**Fue el tormento, los golpes y en pedazos nos rompimos. Yo alcancé a oírte pero la luz se iba.
Te busqué entre los destrozados, hablé contigo. Tus restos me miraron y yo te abracé. Todo acabó.
No queda nada. Pero muerta te amo y nos amamos, aunque esto nadie pueda entenderlo (11)²⁰**

La persona enamorada canta aún después de muerta, como Orfeo, fundador mítico del género lírico, quien siguió entonando su canto a pesar de la mutilación a manos de las ménades y quien bajó al Hades en busca de Eurídice, igual que el hablante de *Canto...*, esperando hallar a su amor: “Recorrí muchas partes / Mis amigos sollozaban dentro de los viejos galpones de concreto” (13), mismos “viejos galpones de concreto” que, como ya vimos están “unos sobre otros / decenas de nichos (...) En cada uno hay un país, son como niños, están muertos” (11).

María José Barros realiza un análisis del *Canto...* situando la violencia en el centro del discurso, indicando que, si bien en otros textos y performances Zurita aborda el tema -desde lacerarse el rostro hasta considerar la geografía del país como una víctima de esa violencia-, es en este libro donde el horror alcanza al lenguaje. Para explorar la posibilidad de, “aunque la tradición adorniana ha planteado que una atrocidad como Auschwitz no se puede traducir verbalmente” (Barros 200), decir el horror, a través de elementos que aparecen desde un comienzo del libro. Versos sintagmática y morfológicamente incorrectos, discontinuidad temática, cambios de la voz poética, caos del lenguaje que pone en evidencia la incomodidad y la violencia de el o los cuerpos que enuncian:

– Rey un perverso de la cintura quiso tomarme, pero aymara el número de

²⁰ En este capítulo, salvo cuando se indique, las citas corresponden a *Canto a su amor desaparecido*. Asimismo, negritas y cursivas, a menos que se indique, corresponden al formato utilizado por el autor.

- mi guardián puse sobre el pasto y huyó (12)
- Ay, grandes glaciares se acercan, grandes glaciares sobre los techos de
- de nuestro amor.
- Eh, ronca, gritó mi lindo chico, los dinosaurios se levantan. Los helicópteros
- bajan y bajan (14)

Barros se refiere a lo que Elaine Scarry señala en *The Body in pain* (1985) respecto de los cuerpos torturados y su relación con el lenguaje: “Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state prior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned” (en Barros 200) lo que se aplica al lenguaje que utiliza *Canto a su amor desaparecido*, pues en él se establecen diferentes voces, que, a su vez, fragmentan o transgreden el modo de expresar, haciendo que nos preguntemos si es la voz o voces de diversas personas torturadas y desaparecidas que, volviendo del dolor y de la muerte, hubiesen recuperado un lenguaje que aún no logran reaprender del todo. Pero es que acaso, ¿se puede referir el dolor sino es a través de la fragmentariedad, de la evasión del mismo, de la pérdida de lo que nos humaniza distinguiéndonos de otros animales? No se encuentran referencias inmediatas a una bestialización en las voces, sin embargo, marcas en el discurso permiten inferir a sujetos descentrados, que han perdido racionalidad o cordura, despegándose de la civilización:

- Vi gente desgreñada, hombres picoteados de viruela y miles de cruces en la nevera,
- oh sí, oh sí (12)
- Mis amigos sollozaban dentro de los viejos galpones de concreto.
- Los muchachos aullaban (...)
- Fumo y pongo con los chicos. Solo un poco del viejo pone y saca.
- Es bueno para ver colores (13)

Por otro lado, las alusiones al espacio físico donde la voz poética se sitúa comienzan en el párrafo 1, ni bien inicia *Canto...*:

Canté la canción de los viejos galpones de concreto. Unos sobre otros
 decenas de nichos los llenaban. Unos sobre otros, son como niños,
 están muertos (...) Miles de cruces llenaban hasta el fin el campo (11)

De ese modo, el poema nos sitúa en el ambivalente territorio de los “galpones de concreto”, que pueden ser prisión, campo de concentración, centro de tortura o columbarios. Cabe resaltar que ninguna de las acepciones se anula ante la otra.

Respecto de la primera, reitero lo mencionado en el Capítulo 2, los 802 lugares de detención que el *Informe Valech* (305) consideró como centros oficiales utilizados para estos fines, considerando cualquier espacio público o privado que fuera de utilidad para ser ocupado por las policías secretas DINA y CNI. A estos, se suman 330 lugares en los que se practicó la detención y tortura de un número menor de víctimas y que no figuran individualizados en las 239 páginas de listas del mencionado informe. Tanto en los campos de concentración como en las prisiones clandestinas, el método era claro: someter, humillar y aterrorizar sin miramientos al prisionero o la prisionera. Para ello se les encapuchaba, insegurizándolos, desubicándolos y facilitando el castigo, pues, al ser cuerpos sin rostro, los torturadores violentan a enemigos, no a personas. Esta negación a la dignidad de la víctima forma parte de las “fases del proceso de deshumanización, [que comienza por inducir] a un comportamiento que aparezca como «animal»” (Todorov en Vetö 20); después, a conciencia, se les trata como animales o peor. Indica Silvana Vetö que esta práctica, además, funciona bilateralmente: a la vez que el verdugo ve a un “animal”, la víctima ha perdido su identidad y aquello que lo identificaba como parte de la Humanidad.

El maltrato que deviene animalización, si bien se ocupa del cuerpo, comienza y termina en el lenguaje. La búsqueda del verdugo era casi siempre la búsqueda de la palabra: la delación de los prisioneros, en jerga de *los tortura*, “hacerlos cantar”:

El sometimiento del secuestrado a vejaciones por tiempo ilimitado, el hecho de que su cuerpo estuviera a disposición de quienes podían decidir sobre su vida y su muerte, lograba a menudo doblegarlo –lo que no equivale a afirmar que, si el detenido “cantaba” una vez, no pudiera resistir otras torturas (Strejilevich 43)

Queda claro por los textos que se analizan en el libro *El lugar del testigo: Escritura y memoria* (2019), escritos por exprisioneros políticos de las dictaduras chilena, argentina y uruguaya, y recopilados por Nora Strejilevich -quien a su vez fue detenida, desaparecida y reaparecida durante la dictadura argentina- es la similitud del tratamiento hacia las víctimas: capuchas o vendas que eliminaban nombres y rostros -individualidad- o, al menos, miradas.

- Después me vendaron la vista. Vi a la virgen, vi a Jesús, vi a mi madre
- despellejándome a golpes.
- En la oscuridad te busqué, pero nada pueden ver los chicos lindos bajo la
- venda de los ojos. (12)

Todo, insisto, cumplía una doble función: la víctima no podía identificar a su torturador, y este no sentía sobre sí los ojos del torturado ni accedía al rostro, centro principal de nuestra expresividad. Strejilevich agrega una cita de Mesnard:

Si la violencia que atentó contra el lenguaje al atentar contra la humanidad misma del hombre no permanece en el exterior del lenguaje, si este puede acogerla, es posible restablecer el vínculo entre los muertos y los vivos. De lo contrario, los muertos seguirán poblando el afuera para siempre. Allí se encuentran el testimonio y la literatura (27)

Esa violencia física es la que enuncia el *Canto...* a través de un lenguaje quebradizo pero legible, la representación del “colossal body with no voice” (Scarry en Barros 200) en que se convierte un torturado cuando no puede enunciar, ciñendo su capacidad comunicativa a gemidos y llanto. Tras esto, continúa Scarry, lo único posible es recuperar la voz, “the passage of pain into speech” (201), momento en el que se instala *Canto a su amor desaparecido*.

Fue el tormento, los golpes y en pedazos nos rompimos. (...)
Te busqué entre los destrozados, (...)
Tus restos me miraron y yo te abracé. Todo acabó.
No queda nada (...) (11)

Barros se inclina a pensar que *Canto...* es un “intento desde el registro poético por superar el enmudecimiento traumático, es decir, por volver comunicable el dolor y denunciar la violencia ejercida sobre los cuerpos disidentes” (200). Esto se relaciona con lo que plantea la Comisión Valech (2004) respecto de los sobrevivientes, el fenómeno de silenciamiento que hizo muy difícil un censo estricto. Muchas de las personas afectadas, se indica en el Informe, guardaron el secreto durante décadas, y algunas fallecieron antes de revelar el horror que vivieron. La Comisión, que tenía por objetivo recibir antecedentes que se presentaran de manera voluntaria desde personas que consideraban haber sufrido prisión o tortura por motivos políticos lo explica así:

Es humano también querer mostrarse altivo y no humillado. Pero descorrer el velo de la tortura, de la humillación, de la violación física y psicológica, es algo muy difícil de hacer. Incluso ante los propios cónyuges. Y ese mismo silencio comprensible fue

ahondando el daño de los sufrimientos no compartidos, de las confidencias ahogadas, de aquello que preferimos poner en la estantería de las pesadillas y arrancar de los archivos de la historia (17).

A su vez, a partir de la lectura de textos escritos en contextos de violencia política, Strejilevich, señala:

Primo Levi se propone relatar con la transparencia de un reporte técnico. Jorge Semprún novela con visos filosóficos. Susana Romano-Sued quiebra el lenguaje. Hernán Valdés crea un diario de la derrota. Alicia Partnoy entrelaza trama poética y humor negro. Hay infinidad de matices, porque cada testimonio se niega al anonimato de la muerte en serie y busca cómo “nombrar lo innombrable” (18)

Lo inefable comienza en el terror, avanza hacia la expectación enfrentada a lo desconocido, lo que no se puede ver, lo que se siente, pero no se puede ver, el dolor, la imposibilidad de escapatoria, el espanto, el miedo a la muerte propia y cercana; el mutismo arriba al cuerpo, cuando cuerpo es la persona y la nación. Puede ser un silencio físico, catatónico o selectivo, impulsado por el terror con que todo inicia, en este caso histórico, a la maquinaria represiva del gobierno de facto.

El descreimiento en el lenguaje fue una marca característica no solo del *Canto a su amor desaparecido* ni de la escritura zuritiana, sino de la gran mayoría de la escritura de sus coterráneos. Zurita lo explicó así: “en una sociedad altamente represora el lenguaje pasa a ser visto como otra instancia represora más” (Literatura 15), lo que movilizó a autores como Juan Luis Martínez, Enrique Lihn, Rodrigo Lira, Diego Maquieira o al CADA a realizar un trabajo de deconstrucción lingüística, que a la vez que resistiera y se enfrentara a la tiranía, no se volviera ni panfletario ni detractor explícito. La invitación era a desconfiar del orden establecido, ya fuera político, artístico o lingüístico, siendo preciso su alteración “y la confianza de que es posible intentar ese cambio o transformación a través de los lenguajes y sistemas existentes” (Literatura 19). Puede decirse que dicha desconfianza en el lenguaje se sitúa en el escenario de la inestabilidad de lo que ha conformado la seguridad para una persona dedicada al oficio de la palabra. Al tambalearse la sociedad, la idea de nación o los ideales que la construyen, al tambalearse la salud y con ello la vida, el o la poeta, sufre esa susceptibilidad respecto de su propio material de trabajo, respecto de “las limitaciones del lenguaje” (*Diario de muerte* 28). Se genera el vaivén de todo un sistema de creencias fundamentado en el lenguaje cuando se cae en

cuenta de que “las palabras que usamos para designar esas cosas [dolor, desesperación] están viciadas (...) todas nuestras maneras de referirnos a las cosas están viciadas / y este no es más que otro modo de viciarlas” (*Diario de muerte* 14).

En *Canto...*, es posible identificar la zozobra de lenguaje desde la heterogeneidad de los textos, con diferentes tipografías y disposiciones no convencionales, los espacios y recursos visuales, hasta la voz que enuncia, la amante que canta y que posee un lenguaje roto, errático, equiparado con el arreglo de su discurso; la ternura y la pasión dan paso a la sangre, la mutilación y la violencia. “Canté de amor” (11) puede indicar motivo, materia, asunto o punto de partida, no el modo, como sería la construcción más común, cantar “con” o “del” amor, enfatizando así, inmediatamente, ese aspecto. Por otro lado, el canto se ha conjugado de modo pretérito, se está señalando un acontecimiento finalizado, lo que enfrenta a la duda sobre si esa voz sobrevivió o no al canto, a la muerte, o al menos hace preguntarse cuándo cantó, yendo hacia su muerte, durante o después de esta. Situamos la muerte como posibilidad pues el canto es “la canción de los viejos galpones de concreto” (11), refiriéndose a los galpones de tortura o nichos sepulcrales. El canto, a su vez, toma en reiteradas ocasiones la forma de lamento, género que Alexander Sánchez define como “canto fúnebre ritual y comunitario, entonado con ocasión de calamidades públicas” (en Barros, 204). Ante las primeras dudas que mencionamos, queda la interrogante de si esas voces entonan el responso para sus amados, “los muchachos”, “los países negros, África y Sudaca”, “los chicos lindos”, “mis padres”, “mi chico, mi chica” o para sí mismas, presentes entre los “cuerpos derrumbados”.

Las anomalías del lenguaje también indican desmembramiento. Faltan nexos, conjunciones, además de la constante presencia de construcciones agramaticales o no convencionales “Canté de amor (...) Yo les canté así de amor la pena (...) Canté el amor” (11). Por la yuxtaposición en el discurso, pareciera ser un diálogo consigo misma -que no monólogo, pues inquiera más que reflexiona- en que las respuestas nunca llegan. El inicio citado lo explicita; cuando la voz indica que cantó el amor, sus primeros versos son de violencia y destrozo, lo que da paso a la voz renovada, explicando el cómo o el dónde -permite pensar, de hecho, en un interrogatorio a posteriori de la muerte, un discurso que responde, a ratos, a ciertas preguntas formuladas por nadie:

(...) Canté el amor:

Fue el tormento, los golpes y en pedazos nos rompimos. (...)

- Sí, sí miles de cruces llenaban hasta el fin el campo.
- Llegué desde los sitios más lejanos, con toneladas de cerveza adentro y ganas de desaguar.
- Así llegué a los viejos galpones de concreto.
- De cerca eran cuarteles rectangulares, con sus vidrios rotos y olor a pichí,
- semen, sangre y moco hendían. (11)

Como si el *Canto...* debiese explicarse, corresponder a un testimonio más que a una canción, lo cantado es fragmentario e imposible de articular sino a través de la diversidad de ese horror: física-corporal, amorosa, familiar, lingüística. “Llegué desde los sitios más lejanos” plantea una incoherencia de número en la persona. La singularidad del sujeto, el yo, se tensa en el plural del complemento de lugar: “desde los sitios más lejanos”, haciendo pensar bien en una larga travesía, bien en una multitud contenida enunciada como primera persona generalizada, las víctimas venidas desde “los [numerosos] sitios más lejanos”. Más adelante reiterará “yo vengo de muchos lugares” (13), impulsando una lectura en la que estamos en presencia del canto de las víctimas, los vencidos, todo el país. Ese país sacrificado, las voces del *Canto...*, los familiares de esas víctimas, a su vez victimizadas, dentro del texto son testimonios fragmentarios, una organicidad desmembrada -hago extensible esta palabra al poemario pero también a la nación como entidad democrática y humana- que es representada, reitero, a través de todas las características textuales que permite un poema: el lenguaje, la distribución visual, las interrupciones, silencios, espacios en la página, vacíos oracionales y encabalgamientos, fortaleciendo la imagen de amputación del cuerpo y mutilación ideológico-social de la ciudadanía.

Por otro lado, parece ser que el lenguaje de *Canto...* como indica ya desde el título, por más que se inserte en el horror, referencia al amor, canta *el* amor. En un momento de odio, violencia y tormento como la dictadura, este y otros títulos de Zurita manifiestan la irrupción del amor. Aquí está la impronta de Dante, quizá, en que el amor va más allá de la muerte, y el sentimiento amoroso whitmaniano, que no refiere solo a lo erótico sino al amor como fraternidad y fuerza cósmica, que recorre el paisaje, lo impregna y lo trasciende. El testimonio que se lee es el del

sobreviviente que no sobrevivió; lo único que subsiste es la voz, que habla del tormento, pero desde el amor, el amor que, según comentó Zurita en una entrevista “es más grande que la palabra amor”, como también “el dolor es más grande que la palabra dolor” (Viaje 15’). Esto es visible en el *Canto...*, cuando, tras las descripciones de atrocidades, suele venir un cambio de representación del discurso o directamente espacios vacíos en el texto, como si el extremo del horror y la mutilación pudiera ser representado a nivel discursivo solo con silencio. Sin embargo, el verso que más reitera, como un estribillo, es “Desiertos de amor”. Como vemos, esta idea se refuerza con la descripción geográfica que se desarrolla en el poema, asunto que se tratará a continuación.

4. Los viejos galpones de concreto: Cuarteles de tortura y degradación / nichos y cruces cubren el campo[santo]

Uno de los aspectos que se reitera desde el inicio del libro son los espacios físicos, “los viejos galpones de concreto” desde donde habla el sujeto poético, y desde donde ve “campos llenos de cruces” y “decenas de nichos”, “piedras”, “alambradas”, “restos”, “Nada”: devastación emocional manifestada en el espacio ruinoso y desolado. De esos nichos -y a través de ellos - habla la segunda parte del poemario. Como si toda la fragmentariedad que se menciona se unificara en los galpones, los nichos, el sufrimiento y la muerte. Los viejos galpones de concreto adonde la enamorada llega buscando a su “chico”, son “cuarteles rectangulares, con sus vidrios rotos y olor a pichí, / semen, sangre y moco hendían” (11), en los que ve “gente desgredada, hombres picoteados de viruela” (12), y donde la vendan. Allí, cuenta:

- El teniente dijo "vamos", pero yo busco y lloré por mi muchacho.
- Ay amor
- Maldición, dijo el teniente, vamos a colorear un poco.
- Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos

Desiertos de amor (12).

La aparición del teniente que, estando ella vendada le ordena ir, para luego maldecir y decretar “vamos a colorear un poco”, seguido inmediatamente por el verso “Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos”, insinúa el modo en que interactúa el militar dentro del discurso.

“Colorear” en norma coloquial chilena puede significar exagerar (“dar color”) pero también puede referirse a golpear hasta hacer sangrar. Los dos versos que le siguen y que cierran la estrofa se repetirán a lo largo de la primera parte siempre en la misma ubicación: “Desiertos de amor”; estas dos repeticiones permiten recordar el célebre poema de Celan, “Fuga de muerte” (1947), que también reitera “Leche negra del alba (...) bebemos bebemos (...) vive un hombre en la casa (...)”, como en un trance en que el hablante redundara mentalmente en el horror, cual balbuceo traumático que insiste sobre esas imágenes sin lograr salir de ellas.

En la misma estrofa se lee: “Todo se había borrado menos los malditos galpones (12)”, potenciando la idea de que todo el territorio, “los campos” se había vuelto campamentos de tortura y de muertos o bien que, para ella, prisionera, era imposible ver más que eso; la dislocación del sujeto es la dislocación de la nación, la destrucción se percibe en la descripción del espacio físico, regado de flujos corporales y gente que padece:

- Cuando despierto solo hay heridos en un largo patio y cueros cabelludos
- colgando de las antenas.
- Oigan amigos —les grité— esas épocas ya pasaron. Solo se rieron de mí.
- Marcaron a los muchachos y a bayonetazos les cortaron el pelo (15)

La violencia política no es explicitada en referencia directa a la dictadura, pero tampoco se entregan los motivos que han devenido en ese tormento o por qué las personas violentadas han llegado a esa situación. Los heridos, las burlas, son muestras del abuso injustificado y la degradación; el corte de pelo a bayonetazos alude al disciplinamiento que se veía en las calles del Chile bajo dictadura, y que, según testigos de la época, incluía el corte de cabello de los varones a manos de la policía, ejemplo de la pérdida de individualidad y libertad incluso sobre el propio cuerpo o cualquier detalle que relacionara al sujeto con la Unidad Popular, el marxismo. Todo en el ambiente descrito se muestra hostil y abusivo, el despertar es el despertar al horror sin salida, donde lo único palpable es el daño aplicado a los cuerpos, sin muchos detalles que singularicen la experiencia, sino la dislocación discursiva, una alegoría de la mutilación y el tormento físico. La ausencia de motor de los acontecimientos de los que se atestigua, así como la ausencia de lógica en el texto, establece un caos paralelo que realza una única y compleja realidad: la violencia, el drama de la muerte a manos de otros, “los tortura”, víctimas y victimarios aislados en su interacción, abandonados en los cuarteles, solitarios en el desierto, que,

paradójicamente, es inmensidad clausurada. La isotopía es la que reciben los cuerpos; hacia ellos hacen referencia las palabras “pedazos”, “rompimos”, “golpes”, “restos”, “reventada”, “hoyos negros”, “gritos”, etc. Un extenso vocabulario del dolor físico previo a la muerte. La primera persona generalizada es clara al incluir el colectivo en esto, habla más allá y desde la amada. Así lo muestra en el siguiente fragmento, donde se incluye otra vez a un agente del orden:

- Pero nos están rajando, te digo.
- Oh sí lindo chico.
- **Claro —dijo el guardia, hay que arrancarlo de raíz.**
- Oh sí, oh, sí.
- El hombro cortado me sangraba y era olor raro la sangre (13) [las negritas son nuestras].

El enunciado “arrancarlo de raíz” puede referir a una frase que dijo Gustavo Leigh, comandante en Jefe de la Fuerza Aérea el 11 de septiembre de 1973, mismo día en el que dirigió el bombardeo a La Moneda y a seis radioemisoras de la capital, describiendo los planes que tenía la Junta -de la que él formaba parte- para la nación: la “necesidad de extirpar el cáncer marxista” (en *Diario U. Chile* s/n), que se traduciría en la persecución de civiles, “el enemigo interno subversivo”, mutilando a la sociedad. Pinochet, a su vez, diría en una entrevista a *Revista Hoy*, en 1988, mientras aún retenía el poder del país: “Prácticamente limpiamos de marxistas la nación” (en *The Clinic* s/n), expresando con claridad y sin eufemismos su consideración: el marxismo era una suciedad que debía limpiarse a través de la purgación de las personas marxistas. En *Canto...*, esa mirada se indica en una de las voces que interroga: “¿Qué mierda fumas rojo asqueroso?” (15). Otra metáfora sobre esa necesaria amputación, a ojos del dictador: “Roma cortaba las cabezas de los cristianos y estos reaparecían una y otra vez. Es algo parecido lo que pasa con los marxistas” (Pinochet a *Diario Clarín* de Buenos Aires, en *The Clinic* s/n); esto, en el *Canto* se presenta con variadas imágenes:

- Goteando de la cara me acompañaban los Sres.
- Pero a nadie encontré para decirles "buenos días", solo unos brujos con
- máuser ordenándome una bien sangrienta.
- Yo dije —están locos, ellos dijeron —no lo creas.
- Solo las cruces se veían y los dos viejos galpones cubiertos de algo.
- De un bayonetazo me cercenaron el hombro y sentí mi brazo al caer al pasto.
- Y luego con él golpearon a mis amigos.
- Siguieron y siguieron pero cuando les empezaron a dar a mis padres
- corrí al urinario a vomitar (13)

El hombro cortado de la enamorada explicita la imagen de mutilación física, que también fue la mutilación de la sociedad, individual y colectiva, y esos miembros cortados sirven para maltratar a los compañeros, de igual manera que, en el contexto histórico, cercenar a un individuo del colectivo, haciéndolo, por ejemplo, hablar y delatar, provocaba el daño directo en su círculo amistoso-político. Eso sin mencionar casos como el de la Caravana de la Muerte, en que además de realizar 75 ejecuciones extrajudiciales y hacer desaparecer los cuerpos, se sabe por testimonios y hallazgos de osamentas (cráneos y costillas rotas, esqueletos sin extremidades e incluso sin cráneo) que los prisioneros fueron descuartizados y acribillados por arma blanca (Verdugo 2001).

Lo que se indica con violencia explícita e indefensión de la víctima, la alusión al máuser y a la bayoneta, armas que ponen en presencia de efectivos armados, “los Sres”, sugieren crímenes a manos de militares. Asimismo, el interrogatorio y tortura del “rojo asqueroso” (15) y de la chica:

- Después me vendaron la vista. Vi a la virgen, vi a Jesús, vi a mi madre
- despellejándome a golpes
- En la oscuridad te busqué, pero nada pueden ver los chicos lindos bajo la
- venda de los ojos.
- Yo vi a la virgen, a Satán y al señor K. (12)

En la siguiente estrofa, la amada menciona la continuación del vejamen, en una situación de violencia de género de la que no entrega más detalles:

- Mira tiene un buen cul. Cómo te llamas buen culo bastarda chica, me preguntaron (13)

El abuso de poder parece ir siempre de la mano con la violencia del texto. No hay ninguna marca que indique un impulso de insurrección o resistencia por parte de las víctimas. Incluso cuando la muerte es inminente y ya no hay nada que perder, no se entregan pensamientos de rebeldía o ira de los torturados, por el contrario, el sentimiento amoroso se vigoriza. En la unión de los amantes durante el tormento leemos:

**Ay amor, quebrados caímos y en la caída
lloré mirándote. Fue golpe tras golpe,
pero los últimos ya no eran necesarios (12)**

Una vez pasado el horror, ya encontrados en la muerte leemos: “Tus restos me miraron / y yo te abracé” (11). Esa violencia, que no se dirige solo a los amantes, incluye a “los amigos”, “los padres”, “los muchachos”, todos son víctimas:

- Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.

Desiertos de amor (12)

A la idea de un poder al cual no pueden oponerse y que incluye a los amados y al colectivo, sumamos la aparición de elementos distintivos de la situación que vivía el país en la época de escritura y publicación de *Canto...*, y que permite inferir una alusión al contexto histórico. En múltiples oportunidades ha sido explicitada la relación entre la dictadura chilena y las bayonetas. Igual que desde 1973 en Chile, los Hawker Hunters tiene un significado adherido al bombardeo a La Moneda por haber sido los aviones utilizados para ello, las bayonetas han pasado a significar represión policial en la era de Pinochet. Así lo podemos ver en los medios de prensa que, ya en 1985 en España se referían al “Liberalismo con bayonetas” (en Estefanía s/n) que los Chicago Boys imponían, e incluso en informes de diplomáticos a días del Golpe, donde señalaban: “La situación está absolutamente controlada por la Junta de Gobierno; pero a punta de bayonetas y metralletas” (en Torrús s/n). Por otro lado, es la carabina la que da nombre a la policía chilena, los carabineros, autorizados a portar armas, como el modelo máuser para el uso de oficiales de gendarmería a partir de 1895, siendo desde 1919 el emblema institucional: una estrella y dos carabinas cruzadas (*Oficina de Doctrina* s/n). Por lo mismo, no parece aventurado relacionar estas palabras del *Canto* con la represión policial chilena. Asimismo, con los “galpones de concreto” que se reiteran en la primera parte, y en los que se hayan las voces que dialogan con los militares. Estos se describen como un infierno contemporáneo, con “olor a pichí, semen, sangre y moco” (11) para luego reaparecer como “dos enormes galpones. / Marcas de T.N.T., guardías y gruesas alambradas cubren sus vidrios rotos” (13), sugiriendo los campos de prisioneros que cubrían el largo del país en la dictadura.

Silvana Vetö relaciona directamente las “prácticas genocidas” chilenas con la idea de anulación de las víctimas, su imposibilidad de respuesta ante el horror. Para ella, estas prisiones tenían como función, además del exterminio, atemorizar a cualquier opositor al régimen que lograra salir vivo de ahí. Esto contribuía, desde las bases, a la tarea de despolitizar la sociedad,

inmovilizando a individuos cuya participación hubiese sido activa, y haciendo de ellos ejemplos vivientes del poder y brutalidad de los castigos del Estado: “El sentimiento de que hay un poder arbitrario, inapelable y ubicuo genera terror y, con ello, desconfianza, silenciamiento de toda crítica u oposición y fragmentación de la resistencia” (Vetö 16). En *Canto...* leemos sobre el espectáculo del terror: “Cuando despierto solo hay heridos en un largo patio y cueros cabelludos / colgando de las antenas”, cuando la voz interviene, “Oigan amigos —les grité— esas épocas ya pasaron” (15), los verdugos se ríen de ella y continúan maltratando a sus amigos. De igual modo, los sobrevivientes han testimoniado la sensación de “neutralización” que experimentaban después de subsistir a las humillaciones y el terror, y la propia sociedad se mostraba como “sorda y muda” frente al secreto a voces que significaba saber que dichos campos existían. Lo mismo se puede decir de los entierros en fosas clandestinas en las pampas nortinas, donde la intemperie árida se encargaba de desaparecer los cuerpos. Puede leerse como una referencia a ello el verso reiterativo “Desiertos de amor”, así como las muchas referencias a lo desértico y árido, el verso “Todo estaba seco frente a los nichos de concreto” (12) y los siguientes:

Nos descargaron cal y piedras encima	(...)
(...)	El pasto estará creciendo me imagino.
Sentí las piedras aplastándote	En verdad me gustan más las piedras
y yo creí que gritarías, pero no.	creí, no, el pasto. (14)

Sin ser detalladas sino más bien insistentes, las alusiones al espacio físico apuntan a una geografía desolada y ruinoso, en la que falta vitalidad en el sentido más estricto de la palabra. Además, la distribución del poema y el lenguaje que utiliza y sobre el cual redundo, permite leer y ver esa desolación social, humana, familiar, corporal: las ruinas desde las que se enuncia. La naturaleza se encuentra en ruinas, solitaria y reseca, y acoge al torturado, que también es una ruina. El hallazgo de un detenido desaparecido en el desierto también plantea esa imagen, la del descubrimiento humano y emotivo, pero también arqueológico e histórico, y que, como tal, dice de sí y de su contexto.

5. La naturaleza como espacio de redención

Las referencias al espacio físico van más allá de los galpones de concreto, los nichos y los mapas, punto cúlmine de la analogía entre columbarios y países violentados, y que pertenecen a un paradigma de geografía creada por el hombre. Aparecen también referencias a la geografía del país, a la naturaleza, como representante de la nación, también torturada y herida, aunque sobreviviente. Además de las “cruces que llenaban hasta el fin el campo” (11) y que leemos de doble modo, como camposantos y como la imagen de un país cargado de muertos en sus espacios naturales -fuera del camposanto-, hay otras, “Desiertos de amor”, “las rocas al mar y a las montañas” y los “grandes glaciares”. Esta característica, transversal a gran parte de la obra zuritiana, nos hace pensar en una adscripción -sea por voluntad, sea por las circunstancias históricas y la real necesidad de tematizar el paisaje violentado- dentro de la “visión ecológica del mundo [pues] rompe dramáticamente con la idea moderna del ser humano como individuo autónomo y centro del universo” (*¿Callejón...?* 19). Esto, aunque sus poemas no tematizan la denuncia por la depredación del entorno natural ni por las consecuencias nefastas del neoimperialismo en el continente sudamericano. El modo que tiene, a mi parecer de incorporarse, además de la constante temática natural, que junto al amor son los modos de superar los tormentos también constantes, es acogiendo el territorio nacional como parte del yo, sufriente, arrasado, calcinado, un sujeto poético que se asemeja “a la noción postmoderna de una fragmentación o adelgazamiento del ser humano [que en su] renuncia del yo a la autonomía individual [se] deja permear por lo otro o a metamorfosearse en otros yoes” (*¿Callejón...?* 19), como también veremos en sus obras.

La naturaleza, en *Canto...* como en gran parte de la obra de Zurita se impone en paralelo o imbricadas con otros elementos que rondan casi toda su producción poética. El amor y el trauma histórico son dos de ellos. Su relación con el paisaje es, como veremos en este y el siguiente capítulo, dual o polivalente: la naturaleza sufre los castigos del hombre “en carne propia” quiero decir, a través de las huellas del paso avasallador del humano, que trata a la naturaleza con desdén, con utilitarismo; por otro lado, los paisajes chilenos sufren porque se conducen del propio destino de sus habitantes. Como espectadores de los martirios, los océanos se revuelven antes las “sorprendentes carnadas” que llueven, los cuerpos de detenidos que nunca más aparecieron, deshechos en el fondo marino, a la vez cómplice y receptor de esa atrocidad. Las rocas del

desierto gritan, pues, aun inanimadas, aúllan por la suerte de las víctimas que en sus pampas yacen. La plenitud del amor, por su parte, hará reverdecer los campos arrasados, hará florecer imposiblemente el desierto, se inscribirá -literalmente- en esos parajes. Como señala Eva Valero, estas vertientes temáticas obligan en su obra, “en todos los casos, a pasar por las vastas cordilleras, los indecibles acantilados, los mares infinitos, los cielos-espejo del mundo... La naturaleza es, en la poesía del chileno, una presencia absoluta, que no funciona como telón de fondo, sino como gran protagonista poética en su dimensión más humana y totalizante” (16).

En *Canto a su amor desaparecido* el verso “Desiertos de amor” tiene un triple sentido: desiertos en cuanto “territorio arenoso o pedregoso, que por la falta casi total de lluvias carece de vegetación o la tiene muy escasa” (*DRAE* s/n) y que puede hacer referencia al desierto de Atacama, en el que, como indicamos, se hizo desaparecer al menos a 75 personas ejecutadas extraoficialmente, uno de los iconos geográficos de los familiares de DD.DD pues, hasta el día de hoy, es uno de los lugares en los que la memoria, la búsqueda y el amor persiste. Por otro lado, “desiertos de amor” puede referirse al aspecto “despoblado, solo” del amado, que, una vez perdido su sujeto de amor, se ha quedado vacío, solo, inhabitado por el sentimiento amoroso. Y, por último, y en completo enfrentamiento, “desiertos de amor” hace pensar en “campos de amor”, un territorio originalmente infértil y hostil, sembrado del sentimiento que, aunque muertos, permite que los amantes continúen juntos. El verso “desiertos de amor” se reitera en varios finales de estrofa, como parte de una letanía en la que la voz no cesa de insistir en esa queja o en ese anhelo, según se lea.

Por otro lado, la referencia al mar y a las montañas, otra vez espacios naturales convulsos y polisémicos:

Todo mi amor está aquí y se ha quedado:

- *Pegado a las rocas al mar y a las montañas.*
- *Pegado, pegado a las rocas al mar y a las montaña* (12)

Esa construcción se repite hacia el final de tres estrofas distintas funcionando como un estribillo para esa parte del canto, uno que insiste en la salvación de los amantes, quienes a pesar de la tortura y el duelo mantienen intacto el amor, salvado no solo por su persistencia en los cuerpos

ya muertos, sino porque el amor no estaba únicamente en ellos sino impregnando todo el territorio, lo imposible de corromper. Más adelante leemos:

- Pero mi amor ha quedado pegado en las rocas, el mar y las montañas.
- Pero mi amor te digo, ha quedado adherido en las rocas, el mar y las montañas.
- Ellas no conocen los malditos galpones de concreto.
- Ellas son. (...) (13)

Y al final de la misma estrofa:

- Pero a nosotros nunca nos hallarán porque nuestro amor está pegado a las rocas, al mar y a las montañas.
- Pegado, pegado a las rocas, al mar y a las montañas.
- Pegado, pegado a las rocas, al mar y a las montañas.
- Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.

Desiertos de amor (14)

Hay algo a lo que la violencia no puede acceder aun hurgando en los cuerpos; se vislumbra un reducto de esperanza a partir de la disolución del sentimiento amoroso y su encuentro con el espacio natural, que está más allá de la prisión de los galpones y de la ejecución de los cuerpos, algo que convive, sin embargo, que está presente durante el horror, pero que se vuelve inalcanzable para este, permitiendo así la liberación de los amantes. Esto hace visible una idea de naturaleza como espacio trascendental, omnipresente y omnipotente, características que lo emparentan a un sentimiento religioso y al encuentro de la fe, en el que hay cabida para la esperanza, recordándonos otra vez al Whitman de *Hojas de hierba* (1855) y al Neruda de *Canto General* (1950) respecto del cual, según Binns, “Zurita es uno de los pocos poetas chilenos que ha vuelto a Neruda y, además, no a la *Residencia*, sino a la poesía política, en el *Canto* (...)” (Postmodernidad 526). En una entrevista dada por Zurita en 1995, él señaló: “Yo soy un optimista que cree en la realidad profunda del dolor”, precisando que, para él, dolor y felicidad son ramas del mismo tronco y que su poesía, muchas veces calificada de épica, se relaciona con la idea de esperanza/optimismo, en cuanto “la épica no es de la felicidad sino de la promesa de la felicidad” (La poesía 41’), lo que coincide con la afirmación, el “sí resonante a los grandes relatos” (Postmodernidad 526) que se impone frente al nihilismo y el descreimiento de su época y a la vez con cierto guiño a lo telúrico, a la búsqueda poética “de la identidad patria a través de la impronta de la geografía en sus gentes” (Ecocrítica 132).

En *Canto...*, como en gran parte de su obra, se establece un discurso atravesado o destruido por la violencia, pero que resiste, entregando anclajes en las alusiones explícitas a la naturaleza del país como energía redentora. Del mismo modo que en *Purgatorio* (1978), en *Anteparaíso* (1982), en *La vida nueva* (1993), en *Inri* (2004) y en las instalaciones realizadas en Nueva York en 1982, trazando sobre el cielo versos con humo, y sobre el desierto de Atacama en 1993, escribiendo sobre la arena, la relación de Zurita con el medioambiente es estrecha en cuanto soporte y en cuanto presencia. Si en *La vida nueva* hay una naturaleza que se va irrealizando, haciendo abstracta para luego volverse natural y permitir la emergencia de un paisaje, en *Anteparaíso* y en *Purgatorio*, la naturaleza mantiene ese dinamismo, pero ya no en cuanto transformación o realización, sino como geografía en movimiento: el mar emerge para caer sobre las montañas, estas, a su vez, marchan, las cumbres de los Andes cantan. El desierto de Atacama, por otro lado, es un elemento de presencia constante que atraviesa la obra de Zurita, mutando a pesar de su inercia; a él le atribuye características diversas: infinito, azul, pastizal, situándolo también como un símbolo nacional, personal y paradójico:

Mi propia redención en el Desierto (*Purgatorio* 38)

Un mar de muertos se está hundiendo entre las piedras
(...) Un barco de desaparecidos se hunde y las rocas
muertas se cierran encima chillando
(...) El barco herrumboso se hunde y
el desierto se cierra sobre él cubriéndolo. Se cierra y
Chile se hunde (...) (*Inri* 71-72)

Chile entero es un desierto
sus llanuras se han mudado y sus ríos
están más secos que las piedras
No hay un alma que camine por sus calles
y solo los malos
parecieran estar en todas partes (*Anteparaíso* 95)

Las referencias a la naturaleza que el autor establece a lo largo de su obra, hablan del entorno del país como protagonista de la épica zuritiana, creando un arquetipo que refuerza la idea de *Chile o una loca geografía* -frase que forma parte de la identidad colectiva del país- libro que en 1940 publicó Benjamín Subercaseaux con el prólogo de Gabriela Mistral, otra autora con una mirada constante sobre el espacio natural chileno. La inscripción de Zurita en una tradición literaria que a su vez se gesta en la idiosincrasia nacional no es un detalle menor, considerando la raigambre

que la producción poética ha establecido sobre los tópicos naturales, y que cuenta entre ellos el propio himno nacional de 1847²¹, en el que Eusebio Lillo enaltece a la nación fundamentalmente por su resistencia indígena ante los colonos y por sus paisajes:

Puro, Chile, es tu cielo azulado,
puras brisas te cruzan también,
y tu campo de flores bordado
es la copia feliz del Edén.
Majestuosa es la blanca montaña
que te dio por baluarte el Señor,
y ese mar que tranquilo te baña
te promete futuro esplendor.

Que estos versos sean de conocimiento popular y obligatorio, en un país donde existe la costumbre de entonar semanalmente durante la educación escolar el himno nacional, resulta importante para entender cómo el espacio natural impregna esa identidad y su tradición poética. Como se dijo, Mistral a lo largo de su obra y especialmente en *Poema de Chile* (1929), Neruda en *Canto general* (1950) y en gran parte de sus *Odas* (1957), De Rokha y el espacio terroso, agreste y de vegetación hostil, todo el grupo de los llamados poetas lárlicos y su constante visión del mundo natural, de cuyo abrazo parecen nunca separarse, y entre los que se encuentran Carlos Pezoa Véliz, Efraín Barquero, Alfonso Calderón, Braulio Arenas, Miguel Serrano, Floridor Pérez, Teófilo Cid, Alberto Rubio, Violeta Parra, Omar Lara y Jorge Teillier, poetas que integraron el paisaje del centro y sur de Chile, describiendo el ambiente del campo y de los pueblos rurales hasta fines del siglo XX, haciendo de la vida de provincia y de la cotidianidad de las cosas un tema poético; o Rolando Cárdenas, Ramón Díaz Eterovic, Juan Pablo Riveros, Silvestre Fugellie y Christian Formoso, quienes se sitúan en el imaginario magallánico con poemas que hasta hoy vuelven a esos parajes reflexiva y nostálgicamente; esto sin mencionar a los poetas indigenistas, centrados en la relación de los pueblos originarios y en el conocimiento ancestral de la tierra; el mismo Parra, apuntó agudamente en el poema “Chile”: “Santiago de Chile es un desierto. / Creemos ser país / y la verdad es que somos apenas paisaje” (*El último* 247).

Todo lo mencionado permite pensar que en un país como Chile “el peso de la tierra es tan decisivo como lo fuera el peso de la noche” (Teillier 49), tal vez por el aislamiento que su propia geografía

²¹ De cuyas seis estrofas actualmente está vigente solo la quinta, que cito.

produce o porque, como dijo Mistral en una conferencia de 1929, “nuestra obligación primogénita de escritores es entregar a los extraños el paisaje nativo” (en *Memoriachilena* s/n), lo cierto es que el espacio natural es una constante poética que muchas veces adquiere ribetes religiosos en los que la sensibilidad por la tierra se relaciona con la de la creación artística. En palabras de Zurita: “Mi intento ha sido juntar la poesía y la naturaleza, porque finalmente son lo mismo. Siempre me han sobrecogido aquellas obras que se niegan a reconocer el límite de lo humano” (en *Diario La Tercera* 91) o porque para él, el bien que son las palabras no puede tocar el viento, la naturaleza, el paraíso, sino que solo pueden intentar escribirlo; para Zurita, las palabras, “el máspreciado de los bienes, sin embargo, no puede nombrar la dicha” (El viaje 14’).

A su vez, en *Canto...*, esa naturaleza es depositaria del amor, y a ella se hace una referencia que también la vincula con los sucesos dictatoriales. Hay algo inquietante en los versos que siguen a la mutilación de la chica:

- Siguieron y siguieron pero cuando les empezaron a dar a mis padres
- corrí al urinario a vomitar.
- Inmensas praderas se formaban en cada una de las arcadas, las nubes
- rompiendo el cielo y los cerros acercándose (13)

Como si el gesto creador divino fuese extendido a ese trance doloroso. Praderas como las que leemos en *Anteparaíso* o *El amor de Chile* (1987), amplios espacios donde pastan animales, formadas en el horror que sufre la muchacha. Esta dualidad muerte-vida, guerra-paz, la establecen también los glaciares, enormes masas de hielo, distantes e incólumes, que en el poemario se mueven hacia el amor y hacia los muertos:

- Ay, grandes glaciares se acercan, grandes glaciares sobre los techos de
- nuestro amor.
- Eh ronca, gritó mi lindo, los dinosaurios se levantan. Los helicópteros
- bajan y bajan (14)

- La generación sudaca canta folk, baila rock, pero todos se están muriendo
- con la vista vendada en la barriga de los galpones.
- En cada nicho hay un país, están allí, son los países sudamericanos.
- Grandes glaciares vienen a recogerlos
- blancos glaciares, sí hermano, sobre los techos se acercan.
- Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.

Desiertos de amor. (16)

Estas referencias transportan a la tesis en la que fue escrito el libro. “Los helicópteros bajan”, se indica, como lo hicieron los helicópteros Puma del Comando Aéreo del Ejército de Chile, que durante fines de 1973 y 1978 hicieron desaparecer alrededor de 500 prisioneros políticos lanzando sus cuerpos al océano. Ese modo de eliminación de cadáveres, los Vuelos de la muerte, insta a abrir otra vez el tema de la naturaleza, pero esta vez de modo brutal, pues, en cierta medida, la dictadura forzó a la “loca geografía” de Chile a ser partícipe y cómplice de las atrocidades que se cometían y que, por su inaccesibilidad, permitía la desaparición y la muerte. A la vista de esto leemos los versos que se reiteran como oleaje:

(...) Nada ha sucedido y mi sueño se levanta y cae como siempre. Como los días. Como la noche. Todo mi amor está aquí y se ha quedado:

- *Pegado a las rocas al mar y a las montañas.*
- *Pegado, pegado a las rocas al mar y a las montañas (12)*

- Pero a nosotros nunca nos hallarán porque nuestro amor está pegado a
- las rocas, al mar y a las montañas.
- Pegado, pegado a las rocas, al mar y a las montañas.
- Pegado, pegado a las rocas, al mar y a las montañas. (14)

Es perturbador considerar que ese “amor” puede referirse al sentimiento amoroso, pero también a la persona amada, el “amor desaparecido”, cuyo cuerpo no ha sido encontrado, y que, de haber sido lanzado allí, permanecerá eternamente impregnado en el ámbito salvaje, las rocas y el mar, aportando una idea de trascendencia del amor cuando este alcanza el espacio natural. De igual manera pueden leerse las siguientes estrofas:

**Es dulce y no. Fue el último crujido y ya no hubo necesidad de moverse. Todo ahora se mueve.
Tus pupilas están fijas, pero cuatro ojos infinitamente abiertos ven más que dos.
Por eso nos vimos.
Por eso nos hablamos, y con tu espinazo sostienes el mío. Y aunque nadie lo verá, yo alguna vez pensé que sería bueno esto, que está bien. Que sería.**

**Ahora todos son caídos menos nosotros los caídos.
Ahora todo el universo eres tú y yo menos tú y yo.
Tras los golpes, ya idos, nos desplazamos un poco y destrozada yo fui lo único que sentiste acercarse.
Nadie sabrá el destino, porque tú eres el que busco, el que cuido. Llorona de ti tal vez seamos todos una sola cosa. Yo ahora lo sé pero no importa. (14)**

De ellos destaco tres constantes: 1) la inercia de los amantes: “fue el último crujido y ya no hubo necesidad de moverse”, “tus pupilas están fijas, pero cuatro /ojos infinitamente abiertos”, “con tu espinazo / sostienes el mío”, “Ahora todos son caídos menos / nosotros los caídos”, “Tras los golpes, ya idos”; 2) la idea de movilidad de los cuerpos muertos integrados en la naturaleza: “ya no hubo necesidad de moverse. Todo / ahora se mueve”, “yo alguna vez pensé que sería / bueno esto, que está bien. / **Que sería**” -lo ennegrecido permite recordar los versos “Pero mi amor te digo, ha quedado adherido en las rocas, el mar y las /montañas. / Ellas no conocen los malditos galpones de concreto. /**Ellas son**” (13). En ambas el hablante presenta la idea de una naturaleza que existe, que es, en un sentido puro y mayúsculo, y que está presente pero ajena a lo que presencia, intocable, inmaculada, receptora de los cuerpos sufrientes, que se integran a ella, de un modo transcendental: “Ahora todo el universo eres tú y yo / menos tú y yo”, “Llorona / de ti tal vez seamos todos una sola / cosa. Yo ahora lo sé pero no importa”; 3) las imágenes que sugieren una fosa común, clandestina: “con tu espinazo / sostienes el mío. Y aunque **nadie / lo verá**, yo alguna vez pensé que sería / bueno”, “Tras los golpes, ya idos (...) **yo fui lo único / que sentiste acercarse. / Nadie sabrá el destino**, porque tú eres / el que busco, el que cuido”. En todo esto se forma la visión del gesto del yo lírico que encarna a un/a amante torturado/a, enterrado/a, desaparecido/a que “se resiste a la destrucción total impuesta por el régimen, enunciando la posibilidad de reconstruir el vínculo amoroso desde la experiencia más oscura simbolizada en el espacio del desierto” (Barros 211) y de otros espacios naturales.

6. La hermandad de los países torturados

6.1 La hermandad de la violencia tiene su propia geografía

En un inicio se mencionó la noción de colectividad, indicando que la fragmentariedad del discurso/del país parece unificarse en la constancia de la violencia. En ese sentido, *Canto...* avanza hacia esa imagen unificadora a través de la aparición del concepto de “hermandad” de los torturados, la uniformidad de la victimización, la idea de “Chile, país torturado”²², la nación como

²² Tomo prestado el título del artículo de María José Barros, “Chile, país torturado”, que nació a partir del cartel con el que en 1983 se manifestó el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (1983-1990) frente a un cuartel de la CNI, en el que se leía “Aquí se está torturando a un hombre”, refiriéndose a la extensión de la tortura a toda la nación.

un enorme cuerpo lacerado. Además de las marcas textuales indicadas, como la primera persona colectiva, la reiteración de las fórmulas plurales como “nosotros”, “todos”, “los muchachos”, “mis amigos”, “miles de cruces”, la segunda parte del libro se ocupa de hacer extensible el tormento a quienes “yacen allí, países negros, África y Sudamérica” (11), quienes “enmurallados yacen como nosotros” (17). La tortura y la muerte que antes han excedido el cuerpo de los amantes, para llegar hasta “los países chilenos”, continúa creciendo, traspasando la frontera política e incluyendo a otros países y continentes, pero no cualquiera, sino los de América y África. Esa elección tiene relación con la voluntad americanista de Neruda retomada por Zurita, pues “el texto de Zurita se propone realizar un «canto general» sobre la violencia sufrida por distintos países a lo largo de la historia, aunque superando las dimensiones del continente americano” (Barros 213). Echa mano, entonces, a la capacidad visual que permite el poema, para construir una cartografía, el mapa de los tortura, conformado por treinta nichos donde yacen las víctimas, los países de dos continentes históricamente violados, como también los de territorios indígenas agredidos, saqueados y transgredidos en su nivel humano, cultural y medioambiental: “Arauco”, “Amazonas” e “Isla de Pascua”. Ante la pregunta ¿qué aproxima al “país África” y al “Paraguay” (20), qué permite la yuxtaposición de “el país mejicano” y “el país angoleño”?, la respuesta es la violencia. El *Canto...*, en este punto, se dedica a cantar a las víctimas de los treinta grupos humanos, insinuando que la historia de la violencia de Chile es también la historia de la violencia de esas colectividades.

Retomando la idea de la visualidad de *Canto...*; en la segunda parte se ven los nichos, que no solo corresponden a caligramas cuadrados puestos uno junto a otro, uno arriba o debajo de otro, sino que incluyen la palabra “nicho” al inicio de la mayoría, sugiriendo la imagen de un cementerio, específicamente un columbario. La segunda parte del *Canto* comienza así:

GALPONES 12 Y 13
EN PÁRRAFOS SE LEE Y DICE:

Los focos llenaban el camino. El amor de
padre y madre se lloraron todos y al
abrirse las puertas subiendo recomenzó
la balada. De su amor desaparecido reco-
rrió nicho tras nicho, fosa tras fosa, bus-
cando los ojos que no encuentra. De lápi-
da en lápida, de lloro en lloro, por niche-

rías fue, por sombras fue y fue así: (18)

Aparece una vez más la palabra “galpones”, que antes se vinculó con actos como vendar la vista, golpear, cercenar, etcétera, y cuya persistencia se verá reemplazada por “nicho”. A su vez, en la estrofa citada se lee “fosa tras fosa”, “lápida en lápida”, “nicherías”, claras alusiones a un cementerio. A continuación, aparecen los dos primeros nichos, países africanos y sudamericanos:

Países africanos que lloran. Murieron en fecha, época y nombre. Fueron todos habidos en Cuartel 12, en urnas que se indican y causas. Cuando crecieron en países humanos y animales interrumpieron los ríos, pero fueron amigos. Interrumpieron la selva, pero fueron amigos. Interrumpieron la pesadilla y fueron como los días. Sucedió en Antes. Lloraron la noche y ahora yacen. Negra es la bomba. Amén.

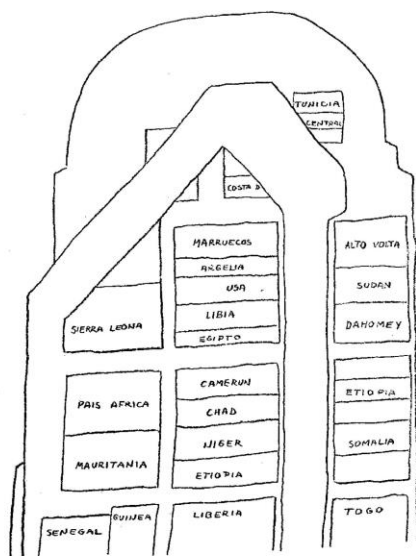
Países sudamericanos que lloran. Habidos todos por días, padecimiento y países devoradores en nichos del Cuartel 13. De arenales, ciudades indias y mundos, levantaron las masacres y no hubo perdón, amistad ni ley. Murieron de hambre de amor en sueños que se señalan y nombrados. Yacen y descansan en paz. Por noche fosforecen y largan lamento. Está indicado procedencia y queja. Amén. (19)

El campo semántico que referencia la destrucción, la congoja y la muerte es claro: “lloran”, “murieron”, “urnas”, “pesadilla”, “lloraron”, “yacen”, “bomba”, para el nicho “Países africanos”; “padecimiento”, “devoradores”, “nichos”, “masacres”, “no hubo perdón, amistad ni ley”, “murieron de hambre de amor”, “yacen”, lamento”, “queja”, para el nicho “Países sudamericanos”. En ambos casos, los países sufren y, en ambos, las masacres se explicitan como crueles y tormentosas. También se reitera la fórmula final “Amén”, que se repite más adelante, en el que resuenan los responsos católicos entonados frente al sepulcro.

Bajo el nicho “Países africanos” se ubica “Nicho Arauco”, y bajo “Países sudamericanos”, “Nicho Amazonas”, bajo los cuales, respectivamente, “Nicho USA” y “Nicho Argentina” (19), para continuar el *Canto*... en el orden enunciado con “Nicho Perú y serranías”, “Nicho Colombia y países blancos”, “Nicho del país África” y “Nicho del Paraguay”. El orden de los nichos no tendrá relación geográfica, como se ve, asimismo, en algún momento estos poseían enumeración indicada dentro de cada texto, lo que ahora se explicita al inicio de cada caligrama, continuando así: “Tumba 21: nicho Bolivia”, “Tumba 22: país Ecuador”, “Nicho 24 de las hambrientas llanuras chilenas, argentinas, chamarritas y pampas”, etc. Los últimos nichos son “28. Ay no te vas, gime. Tumba los Andes de los países”, “No te vas que es puro muero. 29 de los países” y

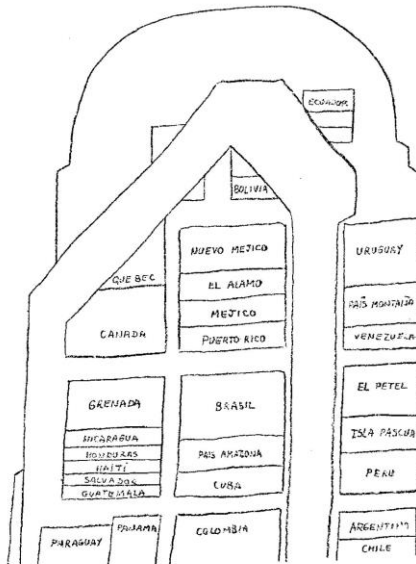
“30. ¿Llamai tumba del amor de los países?”. Esta larga enumeración de nichos cierra con dos mapas, que representan los nichos dentro del columbario. Como se ha visto en los caligramas y se confirmará en los mapas, la ubicación de los nichos no se corresponde con un ordenamiento geográfico de los mentados países; así mismo, como observamos, los títulos de los nichos van haciéndose menos representativos y más poéticos, terminando en interjecciones, enunciados agramaticales y una pregunta enunciada en norma informal chilena, “¿llamai?”.

En esa evolución discursiva aparece la voluntad de trastocar nombres y límites político-geográficos, de igual modo que el mapa que se adjunta, como indicando que en la muerte no existe ordenamiento político, en este caso, en el cementerio no hay una cartografía análoga a la de la geografía de los vivos. Por lo demás, todos los nichos/los muertos corresponden a países colonizados, organizados por agentes externos, problematizando “las fronteras políticas que separan a los Estados-nacionales para poner de relieve la historia de violencia que, más bien, los une” (Barros 213), creando a consciencia una cartografía no de la realidad, sino de cómo esta se concibe, si se pone el foco no en, por ejemplo, lo geográfico, lo identitario, la lengua, sino, como en este caso, en la dominación o el daño recibido, pues, al ser la cartografía un modo de apropiarse y conocer, implica una determinada manera de “concebir, articular y estructurar el mundo humano que se inclina hacia, es promovido por y ejerce una influencia sobre grupos particulares de relaciones sociales”, concluyendo que “los mapas son, principalmente, un lenguaje de poder, no de protesta” (Harley en Barros 214). Visto esto, podemos indicar que los mapas zuritianos no son objetivos ni científicos ni pretenden serlo, más bien son gráficas funerarias no al servicio del conocimiento, la política o la milicia, sino de la toma de conciencia de las atrocidades y los genocidios ejecutados sobre los países, es decir, al servicio de la emocionalidad, buscando representar la geografía que comparten las comunidades violentadas.



MAPA

Cuartel 12. Pasadizo y nicho; se lee ubicación por países según rayado y marca se dice, lloramos.



MAPA

Cuartel 13. Pasadizo y nicho; se lee ubicación por países según rayado y marca ay sí se dice, lloramos.

Ambos mapas (páginas 24 y 25) representan el columbario en el que han sido ubicados los nichos. El primero representa a los países africanos -salvo USA- y el segundo, a los países americanos, y permiten imaginar a un transeúnte que se adentra en el pasadizo del columbario y es testigo de estos nichos. Si bien la palabra “columbario” no es explícita en el libro, que utiliza “nicho”, “tumba” y “lápida”, es la más cercana a nivel visual, siendo el modo colectivo de sepultura más utilizado. Columbario, del latín *columbarium*, cuya traducción es “palomar”, lanza la duda acerca de si los versos “palomos del amor” (s/n) o “desaparecido del amor / palomo y malo” (27) se refieren a ello a la vez que al vocablo folklórico sudamericano en el que “palomo” y “palomita” designan a seres amados.

Lo claro es que, más allá del espacio que los acoge, cada nicho cuenta su historia de violencia. En ellos vemos dos rasgos que antes mencioné y que, al reiterarse, refuerzan mi lectura. El primero se refiere a que son textos desarticulados y fragmentarios incluso en la brevedad de cada uno de ellos, perdiendo la estructura tradicional del castellano o no respetando el encabalgamiento, pues no se conectan los enunciados sucesivos; la sintaxis está alterada, los complementos verbales son inconcordantes, etcétera: **“Cuando crecieron en países huma- / nos y animales interrumpieron los / ríos, pero fueron amigos. / (...) Sucedió en Antes”** (19); **“Murieron de / hambre de amor en sueños que se / señalan y nombrados. Yacen y /**

descansan en paz. Por noche fos- / forecen y largan lamento” (19); “Quedó dicho que / fue un río de muerte y Paraguay” (19); “Dice: descanso / para el guaraní Marcos, y sonó todo / el Canto dice, el nicho; Canto de / Paz al Paraguay, canto al helicópte- / ro abatido, al país Ipacarái que / mata con la caña. Todo esto acabado. / El nicho dice día y sangró” (20).

La sintaxis y lo descriptivo o narrativo de los primeros nichos se va trastocando hasta volverse un discurso expresivo y descompuesto, sugiriendo que la tortura no es el único modo de alterar y hacer perder la capacidad lingüística, también lo provoca el trance del dolor por la pérdida de otros, el martirio ajeno, espacio al que el lenguaje tampoco puede llegar del todo, o al menos, no de una manera limpia y correcta, sino conmocionada:

Tumba nicho nevado 27 de los países. Creció, creció del amor que tuvo, anota la tumba. Heladas, del amor que tuve subieron las cadenas de picos nevados y fue entonces el penacho blanco que desde el mar se ve. En Galpón y nicho están montañas y mares. El más grande es la altura de las montañas América del Sur y África del Norte. No, son cuarteles rodeados de mar, son las islas rodeadas de mar ay no. No te vas.

No te vas que es puro muero. 29 de los países. Entero fue subiendo así la oscuridad. Calamar de la noche que fue apresando todo y sonó el canto, el lloro, la lluvia, de su amor toda la paisa sonó el Canto entonces, el Canto a su amor desaparecido. Me voy, run run angelito. Los países chilenos y nombrados todos. Lloro todavía por el hoyo que queda del amor ido. De las patrias idas ¿Me llamas tú?

28. Ay no te vas, gime. Tumba los Andes de los países. Me voy, larga, muere todo. Todo muere chupándose. Hubo tantas montañas como ahora son las nubes. Nubes grises, más negras por el cielo subiendo, escalándose y desvaneciéndose. Esas son las montañas. Huecas de todos los países se largaron para abajo y fue el torrente de su amor la lluvia. Llovieron las montañas se dice la andina vidita no te vas. No te vas dice.

30. ¿Llamai tumba del amor de los países? ¿Por duelo me llamaste? ¿Por puro duelo fue? ¿Por duelo fue el amor que lloraron tanto? Que tanto me iban diciendo que se acaba, que se acaba todo y fue el sueño el que se acababa. Perdiendo dice paisa te vi por pastos que se iban, paisitos dice el nicho. Perdiendo negro todo se va desaparecido por islas, países y nombres sí; ¿me llamas? ¿Me llamas tú? (23)

A las marcas textuales mencionadas, se suma la redundancia de palabras, lo que va contribuyendo a la idea de aceleración del discurso, de disloque, que a su vez se refuerza con la emocionalidad que entrega el uso de léxico coloquial extendido en Latinoamérica. Son nichos que en un comienzo hacían uso de fórmulas legales –“remitido al cuartel indicado con pasadizo y lugar” (19), “en cuartel 13 debidamente señalizado” (20), “Territorio no informa” (23)- para dar paso a un discurso que,

ostensiblemente, habla desde lo familiar y emocional, desde el dolor, y, por lo tanto, desde el amor: “Ay no te vas, gime (...) Llovieron las montañas se dice la andina vidita no te vas. No te vas dice”, “No te vas que es puro muero (...) de su amor toda la paisa sonó el canto entonces (...) Me voy run run angelito”, “paisitos dice el nicho” (23). Vemos esto en el uso de diminutivos y fórmulas populares, sin ir más lejos, “el run run del angelito” es una tradición fúnebre campesina dirigida a niños hasta los cinco años, “angelitos” a los que se les viste como tal, y se les canta tonadas específicas para que su alma llegue al cielo. Famoso es en Chile el “Rin del angelito” que Violeta Parra materializó como rescate folklórico. No es esa la única referencia a voces de la tradición popular: apelativos cariñosos aparecen a lo largo de los nichos, así como también palabras y nombres de culturas indígenas americanas, donde nombrarlas dentro de esta memoria dolorosa es rescatarlas, incluirlas en el réquiem; comunidades arrasadas por la colonización, exterminadas sistemáticamente, prohibidas por los poderes de turno, hermanadas en esa violación con el Chile que se inscribe en el *Canto*.... Algunas son: en nicho Perú, “De cholay salió el quejido”; en tumba Guatemala, “en maya quedó la fecha y nunca se supo del fulgor de esos maizales”; en tumba Bolivia, “Chazki larga el despido amén y chanta”; en tumba Ecuador, “de shuar y quechua en padecimiento se lee”; en nicho USA, “Yace como el bisonte en Paz. Fue frase Cheyenne”.

6.2 La naturaleza de los países asesinados

Otro aspecto que se repite a lo largo de la segunda parte del libro, presente ya en la primera, es la referencia a espacios físicos, esta vez estrictamente geográficos. Cada nicho cuenta la historia de su dolor, y en casi todos se menciona parte de la naturaleza que los representa y que también es víctima de la brutalidad: “Interrumpieron la selva”, “De arenales, ciudades indias y mundos, levantaron las masacres”, “fueron largos valles negros”, “Desde allí el viento silbó sobre la / pampa inexistente”, “la ciudad M-19 enrojció / el cielo, las montañas acompañaron / a los caídos y entonces, de caídos / y muertos, solo una nevada fue la / Colombia”, “bajo sus nichos se oyeron los / ríos y bajo los ríos el grito de los / negros que huían. Luego vino el sangramiento / y los ríos sonaron igual / que los bombarderos rugiendo. Fin. Murió África, ríos, montañas y verdes / selvas”, “De láseres, guerra química y pesadilla / fueron los bosques ardiendo (...) De carne humana son las selvas, / quedó escrito. De selva son los cuerpos / y calcinados”, “como el Perú se lloró; querido maizal, queridos cráteres”, “Grandes llanuras / cafés ondulaban, pero no era el / viento, sino los tanques y el hambre / de amor que las movía (...) Cayó el desierto angoleño”,

“Querido todo el lago / Nicaragua trepó sobre los / volcanes y cayó como el diluvio. Los / caídos cubrían los campos”. La tortura de la que son víctima los paisajes se establece a través de una sinécdoque, como el enunciado “Chile, país torturado”, aunque pareciera, a ratos, que la figura que se genera no es de designación por inclusión, de personas que constituyen el país, sino por personificación, el dolor de los accidentes geográficos que conforman dichos países ocurre, fluyendo, desde la especie humana a la tierra y de esta a la humanidad.

A veces la identificación del país-víctima es inseparable de lo territorial-geográfico: “Nicho Amazonas”, “Nicho del Perú y serranías”, “Nicho: bosques del país El Álamo”, “Nicho: desierto del país mejicano”, “Nicho: país angoleño del desierto”, “Tumba sandino y los verdes lagos”, “Tumba nicho Canadá y glaciares”, “Tumba 20: país Cuba e islas, rompientes e islas”. País y territorio, en esos casos, es uno e inseparable. En algunos casos aparecen caligramas-nichos cuya temática es mayoritariamente el aspecto natural de dicho territorio: parece una insistencia no menor que, personificando en el paisaje el dolor de los habitantes, se logre des-individualizar el sentimiento, haciéndolo extensible a esa tierra en un movimiento de distanciamiento de los sujetos, pero de cercanía con la geografía que sufre las mismas miserias. “Los países” en *Canto...* son los humanos que los conforman, y, por extensión, es la naturaleza que los acoge o la fauna de ese territorio. Nuevamente el espacio natural es dinámico, móvil, activo: praderas muertas que se elevan; un país-selva que, como sus pájaros -en ellos o a través de ellos- aletean y silban de lloro y de amor; el paisaje es arrasado en la masacre de los pueblos: **“Tumba nicho Canadá y Glaciares. / Albo es Dios. Solo de blancura se vio / el país Canadá; (...) hielo de los países mandantes y torturados. Fue el 19 / de los vistos. Las grandes praderas / muertas elevaron como si sus pas- / tos por última vez. Todo su amor / cayó en el frío (...) Dulce ha de / ser la muerte en la nieve. Amén”** (22); **“(…) País central y selva, de pájaros / colores de fuego aleteó silbando to- / do el lloro a su amor desaparecido. / Amor del día, de la noche que en la / lápida ahora dice: Muertos pája- / ros y verdes. Selvas y nevados”** (22). De igual modo describe los maizales de Guatemala y la clara alusión a la desaparición -sin asesinato a manos de foráneos- de los mayas

Nicho: volcanes de la tierra guatemalteca. Así se llama la tumba Guatemala 14 y dice: Querido maizal de mi país. Queridos volcanes de mi país. Querida selva azul de mi

**país, no hubo, se informa, necesidad
de exterminio ni fatal ni asesinato.
Fue muerte, maíz y lava. (...) (21)**

Cada nicho refuerza la idea de violencia y muerte, así como de naturaleza-martirizada. El nicho 27 cierra con un verso sobre el espacio natural, entrelazándolo con el sitio de tortura: “No, son / cuarteles rodeados de mar, son las / islas rodeadas de mar ay no. No te vas” (23). Un comentario aparte merece el nicho 24, que leemos como la lápida en nombre de tres dictaduras conosureñas, englobadas en el ya mencionado Plan Cóndor:

**Nicho 24 de las hambrientas llanuras
chilenas, argentinas, chamarritas y
pampas. Son cuatro asignados en uno.
Vuelta: son pedazos del país argenti-
no que no cupieron en nicho referi-
do. Todo el desierto de los cuarte-
les, Quehnes, Yaruzabi y cuarteles
Tres Alamos, Baquedano y Dawson
del nicho chileno. Solo llorados en
todas las tumbas cupieron, Amén. Del
amor desaparecido por toda tum-
ba, nicho y referencia, dice nada. (22)**

La hermandad de las víctimas en este caso es tan estrecha que “son cuatro asignados en uno [nicho]”, “las hambrientas llanuras” -otra vez un espacio geográfico determinando el sustantivo que se adjetivará según vemos como: chilenas, argentinas, chamarritas -baile folklórico desde Entre Ríos y Corrientes, Argentina, hasta la Patagonia chilena, y sur de Brasil, y Uruguay, donde se considera uno de los bailes tradicionales más populares- y pampas, vocablo que, además de remontarse al quechua -y que por extensión podría incluir a Perú y Bolivia- es polisemántico pues puede referirse a una provincia o a sus indígenas, o también estar siendo usada del modo más habitual en Sudamérica: “llanura extensa de América del Sur que no tiene vegetación arbórea” (*DRAE* s/n), siendo en el poema una redundancia.

Los versos: “Vuelta: son pedazos del país argenti-/ no que no cupieron en nicho referi-/do” hacen pensar que el hablante resalta la magnitud de la masacre en Argentina, si, aun en sentido alegórico, sus víctimas no caben en el nicho que les corresponde. También aquí se hace mención directa a enclaves de la CNI y la DINA, campos de prisioneros y cárceles políticas en las que se torturaron y desaparecieron a disidentes chilenos: “cuarteles / Tres Alamos, Baquedano y

Dawson / del nicho chileno”, leemos justamente aquí la mención a Dawson, la emblemática isla-prisión magallánica en la que aislaron a alrededor de 600 personas durante la dictadura pinochetista, entre los cuales se encontraba Aristóteles España, quien por entonces tenía 17 años.

Leyendo todos los nichos, la idea de comunidad y hermandad de los treinta países muertos, revela que el hilo que los conecta es la violencia, la masacre, opuesta a la idea de amor fraternal. La isotopía gira sobre conceptos bélicos, armas, fuego, dolor y desangramiento, “el lloro” de las víctimas y de las personas que las sobrevivieron. Los hechos que se cuentan, a pesar de su fragmentariedad y caos, permiten notar la superposición de momentos históricos, que aquí coinciden y se yuxtaponen, dando a entender que las historias de América y África se fundan en la violencia y la perpetúan, sucediéndose los abusos y los genocidios. La dictadura chilena -como la argentina y la uruguaya- se inscriben en la secuencia del horror. Si antes se asesinó a sus pueblos originarios, ahora ellos asesinan a sus compatriotas, como rezaran los versos de Violeta Parra: “Arauco tiene una pena / Más negra que su chamal / Ya no son los españoles / Los que les hacen llorar / Hoy son los propios chilenos / Los que les quitan su pan”. No obstante, siempre pegado al dolor, el *Canto...* revela el amor: los paisajes son queridos, los animales lloran, pero lloran al amor, y es como un no cansarse de mencionar, de recordar la búsqueda al amor desaparecido; así lo repiten la mayoría de los nichos y se redunda cada vez más insistentemente hacia el final de estos. En ellos, en resumen, el lenguaje colapsa y la geografía comienza a abarcarlo todo, como si de todos los siglos de pánico y muerte, la sobreviviente es la naturaleza, y en ella perduraran las personas y su amor que son, al fin y al cabo, quienes conforman los países, las personas *son* los países.

6.3 El canto de los muertos es un canto vivo

Tras todo el viaje que han cantado los nichos y los mapas que los refieren, aparece el “CANTO DE AMOR DE LOS PAÍSES” (27), tercera parte del libro, que se estructura como un diálogo entre “el chileno” y la persona que pregunta y que, por el tratamiento que establece, podría identificarse como la persona enamorada. Si bien se ha dicho que a lo largo del *Canto...* aparecen distintas voces que construyen y ordenan coral-caóticamente la enunciación, en la tercera parte surge por primera vez la voz de un interlocutor. Antes ha aparecido la actitud lírica apostrófica -

sobre todo en las estrofas alineadas a la derecha toda la primera parte del libro, pero también en lo que he llamado estribillo: “Pero mi amor te digo, ha quedado adherido en las rocas, el mar y las montañas” (13)- la actitud enunciativa -principalmente en la segunda parte, en los nichos-, y la actitud carmínica, en versos que atraviesan todo el libro. Ahora comienza un diálogo, sugiriendo que tras la búsqueda y el monólogo de la amada y las otras víctimas, esta se encuentra, como Dante y Beatriz, con su palomo-amor.

¿Te acuerdas chileno del primer abandono cuando niño?	Sí, dice
¿Te acuerdas del segundo ya a los veinte y tantos?	Sí, dice
¿Sabes chileno y palomo que estamos muertos?	Sí, dice
¿Recuerdas entonces tu primer poema?	Sí, dice

sí
 dice sí sí dice sí sí sí iiiiiiiiiiiiiiiiii o o o o o o h o hoo hooo ho
 ho hoo hoooo e e e e e e e e iiiiii
 iiiiiiiiiiiiiiiioooooooooeeeeei iiiiiiiiaaaaaaaaaaaaaa laaaa laaaaaa
 la la
 la (27)

A él pregunta sobre una vida anterior, pasada, sobre la memoria, y él responde afirmativamente a todas la preguntas, tras lo cual, igual que en el Canto VII de *Altazor*, las palabras caen, y devienen vocales, fonemas; las locuciones otra vez colapsan, esta vez, por euforia, “sí /dice sí sí dice sí sí”; la felicidad del encuentro y de la memoria intacta de los muertos posibilita que el lenguaje que se había desarticulado se recomponga en canto, llegando a “el paroxismo final, una invocación totalmente utópica y sobrecogedora: «¡Aparece entonces!»” (Relectura s/n). Si en *Altazor* el lenguaje se fragmentaba, en el final de *Canto...* el lenguaje se rearticula al hallar a su amor. Ese lenguaje, que durante todo el poemario ha sido sacudido y golpeado como las víctimas, ahora se rompe, pero no se destruye, pues es la voz de la amada: “la noche canta canta (...) ella canta bajo la tierra” (27). Es el canto de los muertos, pero no por ello es un canto inerte, “ella canta desde las profundidades de la tierra, gesto que da cuenta de la conquista de la palabra a pesar de la tortura, la muerte, la violencia” (Barros 219). Tras esto, leemos la invocación del amante: “¡Aparece entonces! / levántate nueva de entre los paisitos muertos” (27) haciendo un guiño al pasaje bíblico de Lázaro de Betania, revivido al pronunciar Jesús esa orden, y a Orfeo

en busca de Eurídice, invitándola a salir del reino de los muertos, de los paisitos muertos: “levántate y lárgale de nuevo su vuelo y su canto / al que solo por ti paisa, vuela, canta” (27).

Resulta interesante que, en *Canto...*, los amantes torturados confirmen su destino y su muerte al final del texto. No reviven, dentro de él, como podría ocurrir tras su reencuentro. A pesar de recordar y de ser amados y amar, su final no cambia, mas, aún muertos, cantan: “Nuestro amor muerto no pasa” (14) dice en la primera parte del libro, y esto mismo se confirma en los últimos versos: “Así sonó entonces el Canto / a su amor desaparecido” (28).

Como hubiéramos asistido a una narración oral que contase esta historia, se puede completar el libro sabiendo que todo ha sido el canto de la amante a su amor desaparecido, pero que este, además de ser un individuo, encarna la herida nacional, rasgada sobre el espacio físico, natural, lingüístico y es, también, algo compartido con otras comunidades violentadas.

7. La muerte en *Canto a su amor desaparecido*

Mencionados los ejes que estructuran el libro, resulta útil señalar cómo estos parecen evidenciar la relación del texto con la muerte. Para ello se utilizará una nomenclatura que permita clasificar las instancias en que se hace mención a esta, entendiendo que no todas serán referencias directas.

7.1 Muerte literal: fin del cuerpo físico, noción de sepulcro

Como se ha visto, la voz poética utiliza desde el inicio del *Canto...* palabras que evocan violencia y muerte. El cuarto renglón de la primera página es explícito: “son como niños, están muertos” (11) dice, y entrega todo un campo semántico que se relaciona directamente con la muerte y la devastación: los sustantivos escogidos incluyen nichos, cruces llenando el campo, tormento, pedazos, llanto, herida, restos, responso, fosas. Entre los verbos utilizados se reiteran yacer, romperse, morir, desangrar, rajarse, cercenar, desaparecer. Por lo mismo, las citas en las que esta isotopía se ejemplifica, sería extensísima, motivo por el que he seleccionado las más rotundas:

**Te busqué entre los destrozados,
hablé contigo. Tus restos me miraron
y yo te abracé. Todo acabó.
No queda nada. Pero muerta
te amo y nos amamos (...) (11)**

**Sentí las piedras aplastándote
y yo creí que gritarías, pero no. El
amor son las cosas que pasan.
Nuestro amor muerto no pasa (14)**

**Me derrumbé a tu lado creyendo que
era yo la que me arrojaba. (...)
Creí que eras tú y era yo. Que yo aún
vivía, pero al irme sobre ti algo de tu
vida me desmintió (14)**

**(...) Ahora son todos caídos menos
nosotros los caídos (14)**

**Los países están muertos. Un Galpón
se llama Sudamérica y el otro
África.
Tormento me dio la vista, dije
abriéndome. El responso cantamos (16)**

Todos los muchachos míos están destrozados, es mi karma ¿no? (17)

De igual modo, el verso “Murió mi chica, murió mi chico” aparece a lo largo de la primera parte, como se indicó, a final de estrofa en las páginas 12, 14 y 16, adquiriendo mayor importancia por su ubicación y por estar seguido por las palabras “Desiertos de amor”.

En la tercera parte, el “CANTO DE AMOR DE LOS PAÍSES”, lejos de invitar a considerar la muerte presente a lo largo del poemario como una alegoría, establece un diálogo explícito, que se desarrolla entre muertos con conciencia de ello, pero no por ello seres “revividos” o que se encuentren en un reino de muerte como el Paraíso cristiano o el Hades griego, sino, en palabras del texto “bajo la tierra”: “¿Sabes chileno y palomo que estamos muertos? / Sí, dice / (...) Ella canta, canta, canta, canta bajo la tierra” (26)

Por último, la segunda parte de *Canto...* (páginas 18 a 24) incita a la constante sensación de estar en un columbario en el que se han sepultado los países violentados, por lo que me permito indicarla como alegoría de sepulcro. No obstante, y por lo indicado en los apartados anteriores,

el deceso de esos países se describe como un tormento, una muerte violenta, sugiriendo vulneración, avasallamiento, destrucción, masacre y genocidio, más que una muerte natural, por lo que también las historias que cuentan los nichos son representativas de la siguiente categoría, la muerte política que relacionamos con eventos represivos y tortuosos.

7.2 Muerte política: represión, abuso de poder, tortura.

Cuando se indica que *Canto a su amor desaparecido* se inscribe en los textos que dialogan con la dictadura, la represión y violación a los derechos humanos, es porque se encuentran en él marcas textuales que indican esa agitación emocional y pesadumbre. Se señalan tormentos físicos, psicológicos y familiares, el derrumbe de estructuras que se hacen presentes desde un lenguaje errático y roído, escenas que parecen apuntar directamente a un mundo trastocado por la violencia y el abuso de poder, en el que podemos identificar palabras que iluminan esa interpretación, como tormento, golpes, helicópteros, bombas, alambradas:

Fue el tormento, los golpes y en pedazos
nos rompimos (11)

- Todo se había borrado menos los malditos galpones (...)
- Todo estaba seco frente a los nichos de concreto (13)

- Después me vendaron la vista. Vi a la virgen, vi a Jesús, vi a mi madre
- despellejándome a golpes.
- En la oscuridad te busqué, pero nada pueden ver los chicos lindos bajo la
- venda de los ojos (13)

- Me viré por muchos lugares y vi a mis viejos sin salir de allí.
- Son como Dios.
- Pero ellos no saben que su cachorra se está muriendo de amor y golpes
- en los viejos galpones (...)
- Preñándonos de gruesos escupitajos, juntos, jóvenes y viejos reventaremos (...)
- La generación sudaca canta folk, baila rock, pero todos se están muriendo
- con la vista vendada en la barriga de los galpones. (15)

Algunas van incluso más allá, aludiendo a una específica violencia, la ejercida por agentes policiales:

- El teniente dijo "vamos", pero yo busco y lloré por mi muchacho.
- Ay amor

- Maldición, dijo el teniente, vamos a colorear un poco (12)
- Mis amigos sollozaban dentro de los viejos galpones de concreto (...)
- Pero a nadie encontré para decirles "buenos días", solo unos brujos con máuser ordenándome una bien sangrienta (...)
- De un bayonetazo me cercenaron el hombro y sentí mi brazo al caer al pasto.
- Y luego con él golpearon a mis amigos.
- Siguieron y siguieron pero cuando les empezaron a dar a mis padres
- corrí al urinario a vomitar (...)
- Dando vueltas se ven los dos enormes galpones (13)
- Cuando despierto solo hay heridos en un largo patio y cueros cabelludos colgando de las antenas.
- Oigan amigos —les grité— esas épocas ya pasaron. Solo se rieron de mí.
- Marcaron a los muchachos y a bayonetazos les cortaron el pelo.
- ¿Fumas marihuana? ¿Aspiras neoprén? ¿Qué mierda fumas rojo asqueroso? (15)

**Aullando los perros
persegúan a los muchachos y
los guardias sitiaban (...)** (16)

- Rey un perverso de la cintura quiso tomarme, pero aymara el número de mi guardián puse sobre el pasto y huyó (12)
- Cómo te llamas y qué haces me preguntaron.
- Mira tiene un buen cul. Cómo te llamas buen culo bastarda chica, me preguntaron (14)

Incluyo la violencia como una representación de la muerte porque la tortura ejercida en el contexto dictatorial referido, amenazaba, además de la deshumanización de los prisioneros y del dolor en sí mismo, con el deceso, y a él llegaba en muchos casos documentados y también plasmados en las páginas de *Canto...*, pues los amantes, al principio vendados, avasallados, interrogados, golpeados y mutilados, son, finalmente asesinados:

**Fue golpe tras golpe,
pero los últimos ya no eran necesarios.** (13)

**Fue solo un segundo, porque después
te doblaste tú también y el amor
nos creció como los asesinatos** (14)

**De tu lado me morí y me pusieron
arriba** (17)

Nos murieron

—digo— de la pena (17)

7.3 Muertos desaparecidos

El último aspecto de la muerte que se identifica y que lo atraviesa desde el título, es la desaparición de los cuerpos asesinados. Este aspecto, explícito en la palabra “desaparecido”, también se revela en búsqueda que la amada hace de su amor, y en versos en los que se indican a otros familiares buscándolos. La mención del desierto refuerza esta idea, por Atacama y la utilización de ese despoblado, entre otros sitios, que la dictadura chilena hizo para desaparecer a víctimas del genocidio. Como escribió Nora Strejilevich, “la palabra desaparecido es la más emblemática de un vocabulario que va nombrando de un modo particular el plan sistemático y clandestino de secuestro, tortura y asesinato masivo” (64); no es azaroso que el *Canto* sea destinado, desde el título, no solo a un detenido, ni a un “ente”, como pretendían comprenderlo los victimarios, sino a una persona amada [que fue] desaparecida:

- Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos (12, 14 y 16)
- Me viré por muchos lugares y vi a mis viejos sin salir de allí (...)
- Pero ellos no saben que su cachorra se está muriendo de amor y golpes
- en los viejos galpones.
- Ahora me buscan pobres viejos ateridos (15)

Los focos llenaban el camino. El amor de padre y madre se lloraron todos y al abrirse las puertas subiendo recomenzó la balada. De su amor desaparecido recorrió nicho tras nicho, fosa tras fosa, buscando los ojos que no encuentra. De lápida en lápida, de lloro en lloro, por niche-rías fue, por sombras fue y fue (18)

En algunas ocasiones el texto alude casi explícitamente a modos de desaparición que utilizaban los perpetradores. Destaco dos momentos que aluden a ello, cuerpo cubiertos de cal y piedras, y cuerpos lanzados al mar desde helicópteros:

Nos descargaron cal y piedras encima (14)

En cal borraron los

restos y solo quedó la herida final (19)

- Eh ronca, gritó mi lindo/los dinosaurios se levantan. Los helicópteros
- bajan y bajan (14)

De esos distintos modos de asesinar y desaparecer se trata, en gran medida, *Inri*, libro que se comentará escuetamente en el siguiente capítulo. Respecto del martirio, y la presencia constante de la naturaleza, cabe señalar lo que indica Dobry, al considerar que para Zurita el territorio patrio está encarnado en su cuerpo (2019) que es a su vez, añadido, el cuerpo colectivo. Esta encarnación del paisaje también puede intuirse en *Sobre la noche el cielo y al final el mar* (2012), novela autobiográfica de su periodo de juventud durante la dictadura y como integrante del CADA, que comienza, justamente, con una imagen de la naturaleza: “Cierras los ojos. Son las cataratas del Pacífico, las cataratas sin fin y una ciudad, Santiago, despedazándose en sus bordes. Es una ciudad hecha de gemidos, de sollozos y pesares. Hay una dirección que sobrevive en medio de las huracanadas aguas” (“In memoriam”, s/n en la versión digitalizada). En el libro, además de los vínculos creativos y emocionales con otras personas, se relatan experiencias de dictadura, escenas borroneadas en que el dolor personal y el colectivo se entrelazan con una naturaleza insurrecta en “recuerdos cada vez más borrosos y tenues” (Cap.2, s/n en la versión digitalizada) que confirman lo dicho sobre la visión integradora de sujeto y paisaje a través de una narración autorreferencial.

El cambio de registros en *Canto...* permite la inclusión de distintas voces, la entrada de la colectividad, así como en *Las ciudades de agua* (2007), apunta Eva Valero, se sirve de la imagen exterior de una ciudad en la que llueve para dirigirse a un paisaje interior a través del que llega hasta la imagen de la amada, llorando, en un giro que ella considera el tema principal de Zurita: “la humanidad toda, si bien a ella el poeta llega siempre desde lo individual, lo real o lo histórico” (Valero 22). Ese “salto de la individual a lo colectivo”, añade, ocurre también en *Canto...*, libro que para Edmundo Garrido, supera “la coyuntura espacio-temporal de los abusos de la dictadura en Chile para erigirse en un canto universal de dolor y memoria” (Construir 168), que se inscribe en su obra dando testimonio poético de la desolación pero cantándole y devolviéndole la esperanza, conceptos que dan preciso nombre al libro de ensayos *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza* (2016).

Finalizando la lectura de *Canto...* reaparecen preguntas planteadas en un inicio: ¿por qué un canto, si los cantos suelen ser celebratorios? ¿por qué no una elegía? Aquello se responde en el encuentro final de los amantes, porque tras la búsqueda, la tortura, la amputación, la pérdida del lenguaje y el atravesamiento de los nichos, tras todo el sufrimiento de las comunidades agredidas históricamente, tras la desolación de la tierra, los amantes se encuentran: ya no están desaparecidos. Están muertos y cantan -han recuperado el lenguaje-, entonando el triunfo del amor sobre la muerte -tópico que Zurita utilizará también en *Anteparaíso*- pues tras la realidad profunda del dolor, ellos hallan lo que según el poeta es lo épico, “la promesa de la felicidad” (La poesía 41’). Así, se plantea un discurso esperanzador, en el que toda la dislocación de los cuerpos funciona como inscripción emocional sobre la tierra, como semillas regadas, desprendidas sobre el desierto, fértiles, cargadas de memoria, de ilusión, de la promesa del reencuentro familiar, sentimental, la reconstrucción de una nación y de sus afectos, funcionando como un canto en que el amor triunfa sobre el horror.

CAPÍTULO IV

Violencia política en *Purgatorio* y *Anteparaíso* de Raúl Zurita

1. Contexto de publicación de *Purgatorio* y *Anteparaíso*

Purgatorio (1978) es el primer libro publicado por Zurita durante la dictadura de Pinochet. Escrito entre 1970 y 1977, contiene el extenso poema “Áreas verdes” que vio la luz por primera vez en 1975 en el primer y único número de la revista *Manuscritos*, de la Universidad de Chile, cuyo comité de redacción integraban, entre otros, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, Luis Oyarzún y Nicanor Parra. *Manuscritos*, como ya se indicó, significó un verdadero hito en el ámbito cultural chileno de la época, pues dio las primeras señales de una ruptura con el sistema, no solo político, sino con el literario precedente. “Experimental” es una de las palabras que la caracterizaron. Se trató de una encuadernación de 141 páginas de 24 x 26 centímetros, un objeto vistoso que, ya desde ahí, se diferenciaba de las copias mimeografiadas que constituían el grueso de la poesía circulante por entonces. *Manuscritos* contenía trabajos experimentales de Nicanor Parra, Ronald Kay, Jorge Sanhueza, Cristian Huneeus y Enrique Lihn; allí reaparecieron los míticos “Quebrantahuesos” de 1952 hechos por Lihn-Parra-Jodorowsky a partir de recortes de periódicos, que jugaban con la actualidad, ironizándola, socavándola (Anexo 2).

El humor de esas construcciones que en los '50 tal vez buscaban la risa, al ser publicados en 1975 apostaban más por la transgresión. Los enunciados que podían leerse son ejemplos de ello: “El fondo de la bahía de Valparaíso está lleno de restos de / una mente prodigiosa”, “Continúan sin viveros / los carabineros de Chile”, “Tripulantes operaron a / cachazos / a / paciente en alta mar” (en Zamorano 278). Debido al contexto sociopolítico en que fueron republicados permiten que la tensión aparezca, insinuando la violencia; bastaría con realizar pequeños reemplazos para que el significado explotara representando lo que el país vivía. En el primero podría reemplazarse “una mente prodigiosa” por “cadáveres”, para hacer eco de lo que en ese momento era un secreto a voces; el segundo alude a una de las instituciones que colaboraba en los operativos criminales del Estado, quebrantando su promesa de proteger la seguridad de la ciudadanía; el tercero incluye la palabra “cachazos”, modo coloquial de referirse a los golpes con el bastón o porra policial, enunciado que, leído completo y decodificada la ironía, describe la violencia hacia civiles

secuestrados a bordo de un barco, lo que, sin ir más lejos, ocurrió al propio Zurita en 1973. A pesar de lo dicho, el valor de estos textos es que, aunque podían ser entendidos de modo insinuante y considerarse ataques a las instituciones estatales y policiales, tenían de su lado la posibilidad de ser leídos de modo literal, y atribuirles jocosidad, humor²³. Ese atributo de la dualidad del lenguaje, la doble connotación, es lo que venía a anunciar *Manuscritos*, y allí apareció el primer avance de *Purgatorio*.

Si la propuesta de poesía visual de los “Quebrantahuesos” podía ser recibida como un acto humorístico, a la vez que adquirir una significación corrosiva dada la contingencia de la dictadura militar (Zamorano 279), “Áreas verdes” de Zurita podía leerse como un texto matemático, referido a la teoría de conjuntos y topología, pero, a la luz de las atrocidades, podía proyectar el escenario de persecución y caída de un animal laceado funcionando como sinécdoque de los perseguidos, los oprimidos, los yacentes. El poema solo habría tenido cabida, fuera de su formato original, en una publicación que se estableciera con la consciencia de pertenecer a un cambio de época y la consiguiente necesidad de convulsión de sus paradigmas artísticos y literarios, que es lo que significó *Manuscritos*, para Justo Pastor el surgimiento de la neovanguardia en Chile. Ella, indica Naín Nómez, dio cuenta del fin del “apagón cultural”, y es testimonio del giro lingüístico y estético que efectuó una parte de la producción chilena para eludir la censura, y lo mismo es extensible para “Áreas verdes”.

Por su parte, *Anteparaíso* (1982) es el segundo eslabón de un proyecto estético en el que la “poesía debe nombrar la vida en el contexto histórico de la época” (*Memoriachilena* s/n). Trata el paisaje de Chile como uno de los temas centrales, dándole vida, personificándolo, haciendo de él una gigantesca metonimia de su pueblo avasallado. Indican críticas como Di Cio y De Heras que tras este poemario subyace la idea de la redención a través del amor, el reencuentro de la fe, perdida en *Purgatorio*, dando inicio a un tema que atraviesa gran parte de la obra de Zurita, el

²³ El humor como recurso de expresión en contextos represivos tiene una larga data, así como su uso en la crítica política, cualquiera sea la salud de ésta. Del mismo modo, en la literatura, la utilización del humor ha sido fundamental en la transmisión de visiones de mundo a lo largo del tiempo, los veintiocho siglos de antigüedad de la sátira son el mejor ejemplo. El uso de la ironía y el sarcasmo no han abandonado a la tradición literaria en ninguna época: en España, la novela picaresca, Cervantes y Quevedo; el humor incisivo de Swift y otros satíricos de la Inglaterra del s. XVIII –Tom Brown, Tom D’Urfey y Ned Ward- Rabelais y Voltaire en Francia; Twain, Pushkin, Orwell, Grass, etc. Para este tema se puede consultar *Humor y discurso político* (tesis doctoral) de Theofylakti Zavitsanou; los artículos “Sátira cervantina” de María Da Costa y “El discurso satírico como filtro de la política en la literatura: El caso de Swift y Bulgákov” de David García.

aspecto divino/religioso manifiesto en el sentimiento amoroso y en el ecosistema chileno, cuya existencia doliente ofrece la posibilidad de sanación del colectivo. De algún modo, la desolación de los poemas iniciales avanza abriéndose paso hacia la búsqueda del amor entre las cenizas en que la dictadura había transformado al país. Plantea Elisa Munizza que, en esta serie, “el poeta comprende que puede haber un cambio de la oscuridad a la luz gracias al amor (...) [convirtiendo] la desolación y la soledad en esperanza” (271), volviéndose así el puente entre los martirios del purgatorio y la promesa de felicidad del paraíso.

2. El descentramiento del discurso en “Áreas verdes”: la muerte de los perseguidos, la locura de los perseguidores y la de “Ud”

NO EL INMENSO YACER DE LA VACA
bajo las estrellas su cabeza pasta sobre el
campo su cola silba en el aire sus mugidos
no alcanzan a cubrir las pampas de su silencio (*Purgatorio* 47)

(...) I. Esta vaca es una insoluble paradoja
pernocta bajo las estrellas
pero se alimenta de logos
y sus manchas finitas son símbolos

II. Esa otra en cambio odia los colores:
se fue a pastar a un tiempo
donde el único color que existe es el negro

Ahora los vaqueros no saben qué hacer con esa vaca
pues sus manchas no son otra cosa
que la misma sombra de sus perseguidores (*Purgatorio* 49)

Las había visto pastando en el radiante λόγος? (*Purgatorio* 50)

Naín Nómez se pregunta “¿Qué sentido tenían esas vacas perdidas en el espacio de un campo ampliado al infinito? (Representaciones 95). De algún modo, el trauma que la violencia política estaba significando para el país, había dado paso, tras años del llamado “apagón cultural” o el intento dictatorial por acallar la creación nacional, a que dicho desconcierto se plasmara en las obras con un lenguaje nuevo y rupturista que, sin embargo, diera cuenta de la situación sociopolítica.

El poema “Áreas verdes” es signo claro de la ruptura, y no puede más que provocar desconcierto, incluso en un lector de hoy, a más de 45 años de su publicación original. Lo que abre el poema es la negación mayúscula, “NO”, seguida de la hipérbole “EL INMENSO YACER”, también mayúsculo, dando la sensación de ensancharse por la página. Sabemos que la vaca emite sonidos, muge, como una vaca normal, “su cola silba”, pero “sus mugidos no alcanzan a cubrir las pampas de su silencio” (*Purgatorio* 47); nos preguntamos cómo podría una vaca o cualquier animal cubrir con su sonido “las pampas del silencio”. El poema avanza en la segunda página hacia el ambiente geográfico, el espacio donde la vaca yace, también hiperbólico, “pastos infinitos (...) donde las vacas huyendo desaparecen”, es “un espacio vacío”, de “pastos imaginarios” (*Purgatorio* 48), no se trata de un poema fanopeico, sino de uno logopeico, la misma vaca “pernocta bajo las estrellas / pero se alimenta de logos / y sus manchas finitas son símbolos” (*Purgatorio* 48); ¿qué simbolizan esas manchas?, ¿qué representa la vaca, que para el hablante es “indisoluble paradoja”? Para Óscar Galindo, este poema es la constatación de la inscripción de Zurita en la neovanguardia latinoamericana, ya que auto reflexiona sobre el lenguaje y su (in)capacidad representativa y se construye hacia una acción poético-política que aspira a cambiar las condiciones sociales y vitales vigentes, incomodando, a través del lenguaje, la metáfora discurso-poder, escritura-vida (Áreas 362). Visto de ese modo, y a pesar de la falta de compromiso político que textos así podrían haber significado en una lectura superficial, puede leerse en los mecanismos de tensión, la preferencia de tomar distancia con el realismo-social que dominaba la época, pero que se presentaban con igual o mayor fuerza como textos revolucionarios, tanto cultural como políticamente, en su búsqueda de crítica y desmontaje de los discursos políticos, sobre todo los autoritarios. En ese sentido, explica Galindo, “la inestabilidad social conduce a los intelectuales a la reformulación de aquellos referentes (...) que pongan de manifiesto la situación problemática en la que se encuentra la comunidad nacional” (Áreas 367). El gesto político de “Áreas verdes” es confuso, pero es. Pocos críticos se han ocupado del poema escrito en 1971, tal vez por la disociación del lenguaje representativo, por la solemnidad filosófica, matemática y lógica con la que se trata un tema bastante poco suntuoso como es la vaca, si es que es ese su eje temático, o quizá porque la crisis del sujeto llega incluso al lector, que también es interpelado:

Sabía Ud. algo de las verdes áreas regidas?

(...) Sabía Ud. que ya sin áreas que se intersecten comienzan a cruzarse todos los símbolos entre sí y que es Ud.

ahora el área blanca que las vacas huyendo dejan a
merced del área del más allá de Ud. verde regida por
los mismos vaqueros locos? (*Purgatorio* 52)

(...) III. Retornando de esos blancos espacios no regidos
a través de los blancos espacios de la muerte de Ud.
que está loco al revés delante de ellas
Daría Ud. algo por esas azules auras que las vacas
mugiendo dejan libres cerradas y donde Ud. está en
su propio más allá muerto imaginario regresando de
esas persecuciones? (*Purgatorio* 53)

En una entrevista con Benoît Santini (2017), Zurita explica “Áreas verdes” como una suerte de anticipo sobre la persecución y el fracaso, refiriéndose a lo que dos años después comenzaría con el golpe militar. Algunos de los críticos que lo han comentado, coinciden en la digresión metafísica que presenta el texto a través de la semántica contradictoria y la ilogicidad de sus planteamientos, sostenidos en teorías matemáticas. Respecto de la vaca, hay más de una postura; así como para Ignacio Valente no fue más que un pretexto “curiosamente realista, inmediato y concreto” (en *Áreas* 376) en el que convergen la fantasía y el lenguaje experimental, para Adela Busquet esta representa a todos los frágiles yacentes, “el caer de los caídos o “el yacer de los muertos” (*Purgatorio* 30) a los que Zurita antepone un NO, que ella interpreta como consigna política o demanda social²⁴. La vaca es el animal imaginario que al final del poema se lacea, y que “contiene a todos los muertos que la crueldad del hombre lacea” (Busquet 30). Según Galindo, sin embargo, la vaca, que antropológicamente representa lo nutricional, en este poema simboliza el lenguaje:

Porque esta vaca no es otra cosa que el lenguaje; sus manchas negras, la escritura sobre la página en blanco. Más allá de su abstracción, el texto inevitablemente suscita una lectura de tipo simbólico y alegórico. Sobre la piel de la vaca existe una escritura (¿acaso la de un Dios confundido y caprichoso?) que Zurita trata de develar. (...) ¿Qué niega entonces este texto?: el yacer, la quietud de la vaca bajo las estrellas, el silencio ante el que se opone el deseo de verbalización, ¿la ruptura de la prohibición de la página en blanco? El movimiento de la vaca (pastar, hacer silbar su cola en el aire) no es nada al lado de lo que realmente importa: los mugidos de la vaca no alcanzan a cubrir las pampas del silencio (...) Los vaqueros, cuidadores y perseguidores de la vaca, lloran porque no comprenden, son manchas que ocultan algo que se resiste a la lectura (*Áreas* 376-377)

²⁴ Recordemos el “NO +” (1983) con el que el CADA -grupo que conformaba, entre otros, el mismo Zurita- rayó muchos muros de Santiago para manifestar su inconformidad con el régimen.

Aún con estas diferentes lecturas, se concuerda en la violencia que sobrevuela a esta serie de poemas -a todo *Purgatorio*- que evidencian laberintos de la razón, contradicciones absolutas, deshumanización en el acto de matar la inocencia en sus diferentes concreciones. La vaca, lejos de ser antojadiza, es un símbolo de lo terrenal y lo fértil; así como el toro es el semental fecundador, la vaca es su femenino, la fecundada, pero, además, la vaca es la madre vigorosa en toda su productividad: sus crías son utilizadas como comida para los humanos, a quienes además alimenta con su leche -extendiendo el acto de amamantar a su prole a nuestra especie- y su cadáver es un elemento básico de la dieta occidental. Si a ello agregamos que “en Egipto se asociaba a la idea de calor vital” (Cirlot 455), la vaca bien puede sintetizar la vitalidad, por lo que la yuxtaposición de esta con “el yacer” produciría un efecto contradictorio, a pesar del “NO” mayúsculo que corona el verso y del silencio contra el que la vaca no puede competir. La idea de que la vaca sea “lo vivo” que se está persiguiendo se completa en las estrofas siguientes:

Vamos el increíble acoso de la vaca
La muerte
no turba su mirada

I. Sus manchas finalmente
van a perderse en otros mundos

II. Esa vaca muge pero morirá y su mugido será
«Eli Eli / lamma sabacthani» para que el
vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa
lanza llegue al más allá

III. Sabía Ud. que las manchas de esas vacas quedarán
vacías y que los vaqueros estarán entonces en el otro
mundo videntes laceando en esos hoyos malditos? (*Purgatorio* 51)

La vaca muere, imperturbable, y parecieran ser un responso por su caída los versos “Sus manchas finalmente / van a perderse en otros mundos”, recordándonos la frase fúnebre “que descanse en paz”, pero sobre todo la idea de que haya otro mundo -no terrenal-, un paraíso, en el que la vaca/sus manchas vaguen por la eternidad. Refuerza la idea de vitalidad asesinada el mugido que la vaca emite antes del lanzazo en el costado, clara referencia a Cristo en la cruz, siendo las mismas palabras en arameo pronunciadas por este en su trance final: “Eli Eli / lamma sabacthani”, “Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado” (Mateo 27: 49), expresión con la que, según la tradición cristiana, Jesucristo murió para dar a la Humanidad la vida eterna. Asimismo, tras el golpe con la lanza con que mueren asesinados, ambas víctimas caen, metafóricamente, sobre sus

verdugos: con la muerte de Cristo se inicia el movimiento al que tarde o temprano sucumbirán los romanos que lo perseguían; así como los perseguidores/asesinos/vaqueros que “no saben qué hacer / con esa vaca pues sus manchas no son otra cosa / que la misma sombra de sus perseguidores” (*Purgatorio* 49), vaqueros condenados dentro de las manchas vacías de las vacas, “en el otro / mundo videntes laceando en esos hoyos malditos”. De cierto modo, como acosados por la culpa, los perseguidores escapan de su propia sombra, la mancha del ser vivo asesinado.

Retomando el razonamiento de Galindo respecto de la vaca como metáfora del lenguaje, se puede decir que, si desde un inicio los “mugidos” se oponen al “silencio” (*Purgatorio* 47), la intersección de las áreas verdes -regidas por los vaqueros- y las blancas -que dejan las vacas al huir- va provocando un cruce de símbolos que conduce a la locura, es decir, la persecución de las vacas, “insoluble paradoja” (*Purgatorio* 49) y de sus “manchas finitas [que] son símbolos” (*Purgatorio* 49), por eso los vaqueros lloran de incompreensión, deviniendo “caos en el lenguaje, ingreso a la locura, al descontrol del lenguaje por su misma persecución. La locura se apropia del texto, no solo de los locos vaqueros, sino también de Ud. «que está loco al revés»” (Áreas 378).

Como vemos, la contradicción no solo tiene que ver con el uso de lenguaje matemático en un texto poético ni con las estructuras gramaticales, sino con acrobacias lógicas que llevan, incluso en los momentos más descriptivos del poema, a confusiones y lecturas incómodas, sin conclusiones claras. Galindo, Di Cío y Busquet, confían en que estas sensaciones de desorientación y violencia son reflejo del momento histórico en el que escribía, coincidiendo en que el Zurita poeta se planteó como pocos la firmeza de incorporar el estado y ambiente político en sus textos. En ellos suele no solo haber una confusión entre las voces poéticas -múltiples, variadas, travestidas, coincidentes nominalmente con el autor real-, sino que las voces que las encarnan, los sujetos cuyas emociones se nos muestran, se entremezclan con el paisaje. En “Áreas verdes”, la superposición es de las áreas verdes y blancas, del perseguidor y el perseguido, las vacas, los vaqueros, alcanzando a “Ud.”, primero interpelado, -“Sabía Ud. algo de las verdes áreas regidas?” (52)- y luego introducido del todo en el espacio poético:

(...) es Ud. ahora el área blanca que las vacas huyendo dejan a merced del área del más allá de Ud. verde regida por los mismos vaqueros locos” (52)

I. La fuga de esas vacas es en la muerte no regida del

vaquero Por eso no mugen y son simbólicas

(...)

III. Retornando de esos blancos espacios no regidos
a través de **los blancos espacios de la muerte de Ud.
que está loco** al revés delante de ellas

Daría Ud. algo por esas azules auras que las vacas
mugiendo dejan libres cerradas y **donde Ud. está en
su propio más allá muerto imaginario** regresando de
esas persecuciones? (53) [las negritas son nuestras]

Esa introducción del “Ud.”, lector, sujeto fuera del texto y a la vez dentro, hace pensar en la urgencia de la intromisión, de la incumbencia de los sujetos en un determinado contexto, en la interpelación apremiante al otro, diciendo que no vemos desde fuera la muerte de las vacas, sino que estamos en ese mismo plano, compartimos con las vacas, somos vecinos de los perseguidores, nos yuxtaponemos a los espacios blancos, somos ese espacio que creemos mirar desde fuera, somos la persecución y sus consecuencias.

3. **Lo literario, lo real: La poesía en la realidad y toda la realidad volcada en la poesía.**

En el poema “Áreas verdes”, la confusión de los espacios, los sujetos que los habitan y, repito, la persona que lee, es total, dejando a la voz poética fuera. Sin embargo, el caos, que involucra la lógica llega más allá, tensionando la realidad. Tomando como punto de partida una entrevista de Zurita en la que declara que “es lo real lo que la escritura despliega, esa es al menos su pretensión no cuestionada” (en Áreas 375), Galindo plantea que para el autor “la literatura es el espacio de la realidad” (ídem), equiparando “realidad” y “concreción”, e instalando a Zurita dentro de las neovanguardias latinoamericanas. Según Breno Onetto “los poetas concretos buscaban presentar el texto de forma libre sobre el espacio, lo que aporta la sensación de dimensión material de las palabras, desarticulando la sintaxis tradicional, por medio de la presentación en lugar de la representación” (en Áreas 367), lo que conseguía un modo de concepción artística abierta y plural, contenedora de diversos materiales, disciplinas y áreas de conocimiento. Esto coincide con el uso de las teorías matemáticas en “Áreas verdes”, la

utilización de una fotografía de la mejilla herida del autor a modo de portada de *Purgatorio*, la incorporación de electroencefalogramas al cierre del libro, los poemas “Los campos del hambre”, “Los campos del desvarío”, “Las llanuras del dolor”, “Mi amor de dios”, a continuación:

LOS CAMPOS DEL HAMBRE

Áreas N = El Hambre de Mi Corazón

Áreas N Campos N = El Hambre de

Áreas N =

y el Hambre Infinita de Mi Corazón (58)

LOS CAMPOS DEL DESVARÍO

N = 1

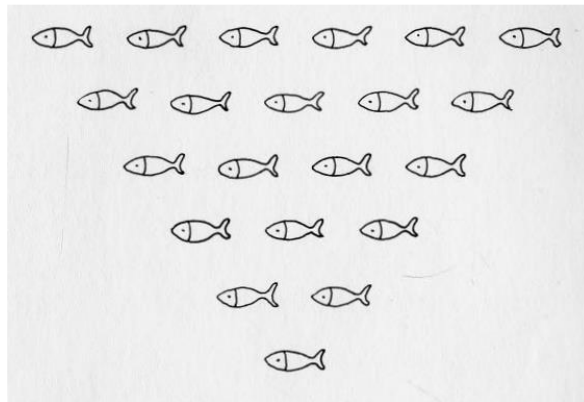
La locura de mi obra

N =

La locura de la locura de la locura de la

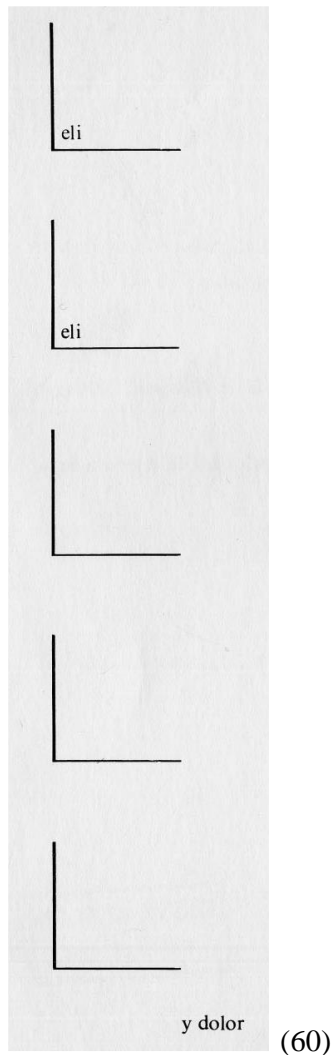
N (59)

MI AMOR DE DIOS



(61)

LAS LLANURAS DEL DOLOR



El texto se complejiza al referir caóticamente elementos variados, como los peces de “Mi amor de Dios”, con una carga cultural definida por el cristianismo, o, en el caso de “Las llanuras del dolor”, lanzados a la incomprensión popular, con una gráfica de ejes carente de coordenadas o reemplazadas por la palabra “eli”. Los textos inducen, pues, al enfrentamiento con una visualidad sin referencias verbales, salvo unas pocas, que refieren a un campo semántico de emocionalidad turbulenta: hambre infinita, desvarío, locura, dolor. Sin embargo, aún en los dos primeros poemas, constituidos sintagmáticamente, es posible ver la descentración de esa lengua o del sujeto que la empuña, gestando textos repletos de distorsión, entregados a la imposibilidad comunicativa:

Este modo de representación de los sujetos se acentúa en contextos dictatoriales y represivos, sobre todo a partir de los 70. La poesía se convierte en espacio de resistencia en medio de contextos represivos o tensionales. Las nuevas vanguardias una vez más muestran su inevitable gesto político, su capacidad para resituar las posibilidades comunicacionales y de representación de la escritura (Áreas 367)

3.1 La resignificación de elementos extratextuales

En ese sentido, ¿cuándo comienza *Purgatorio*? Su escritura, en 1970, pero la escritura dentro del libro, ¿cuándo? El primer paratexto importante es, como se señaló, la portada, con la fotografía en primer plano de la mejilla de Zurita quemada con un fierro caliente en 1975, tras la detención y humillación del poeta a manos de un grupo de soldados. A su vez, las primeras palabras del libro, aún antes de la dedicatoria –titulada “Devoción” a Diamela Eltit, escritora y pareja de Zurita por entonces– son:

mis amigos creen que
estoy muy mala
porque quemé mi mejilla (*Purgatorio* s/n)

La directa alusión al hecho biográfico del autor, habla de la necesidad del poeta de que su poesía exceda los límites del libro, alcanzando su cuerpo, el paisaje natural, el paisaje de la ciudad. Ejemplo de esto es el micropoema de 3 kilómetros “Ni pena ni miedo”, realizado en 1993 con retroexcavadoras en el Desierto de Atacama, el proyecto “Verás un mar de piedras” (2017), compuesto por 22 versos proyectados sobre acantilados del norte de Chile y el poema “La vida nueva” (1982), tal vez el de mayor alcance: la escritura con humo en el cielo de Nueva York de los siguientes versos:

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 DIOS²⁵

(*Anteparaiso* 31) (Poema trazado el 2 de junio de 1982. Fotografías en *Anteparaiso* 13-20, 46-52, 86-92, 134- 140 y 164-168)

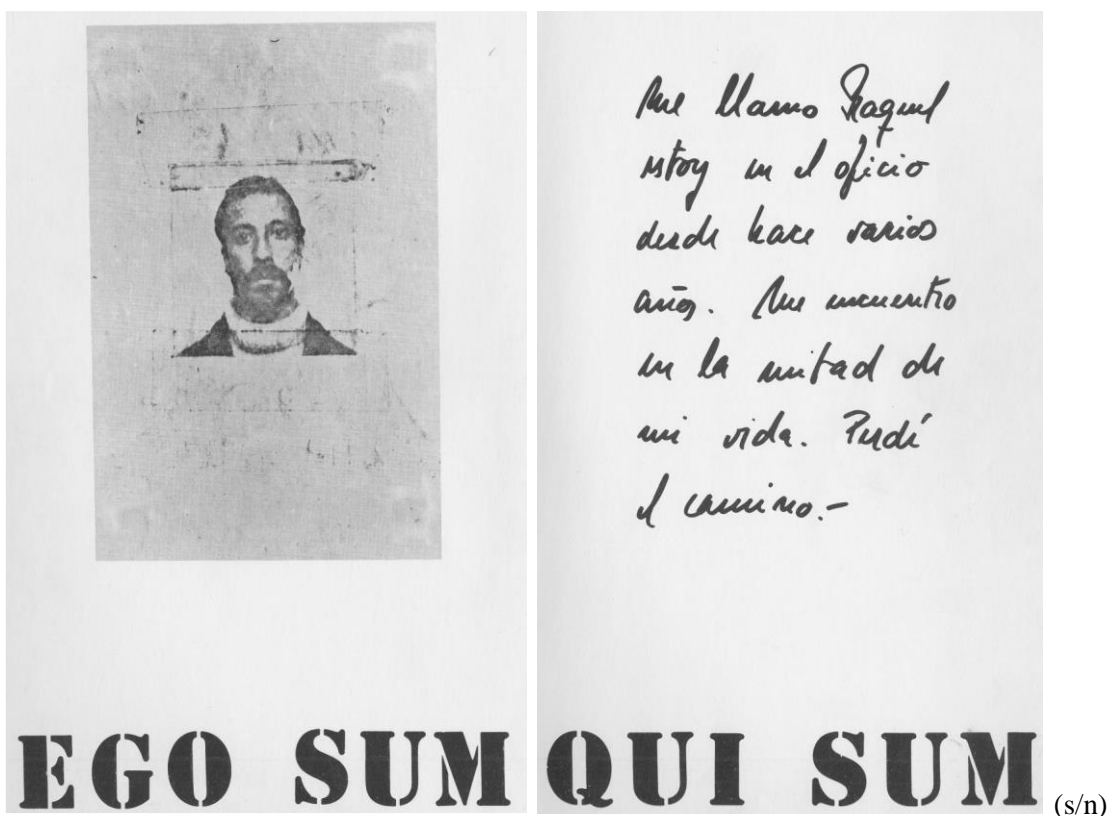
Esa especie de hibridación de una parte de su obra, a medio camino entre la poesía y las instalaciones, involucrando el espacio natural, el urbano y su propio cuerpo, el ámbito público y el privado, tiene su anticipo en el CADA y sus intervenciones artísticas que desautomatizaban la cotidianeidad y planteaban, así, su resistencia al régimen. Para el Colectivo la búsqueda de nuevos soportes fue crucial, pues buscaban una creación que “concretara las funciones de significante y significado” (Miranda 21), lo que les empujó a traspasar los límites de la poesía y el arte. Visto así, el germen del CADA, que concebía la voluntad de confundir el arte con la vida, bien puede observarse en lo desarrollado por Zurita en Nueva York como en el desierto o en los acantilados chilenos, respondiendo al anhelo de trascender la materialidad de los formatos poéticos tradicionales, llegando a ser considerado por algunos estudiosos *land art*, o, para otros, explicándose en la necesidad zuritiana del exceso, la “necesidad de exceder los límites del libro así como los límites de su propio cuerpo” (Busquet 25).

Respecto de su cuerpo como materia de arte y sacrificio, en la autolesión puede leerse una autoafirmación, un tipo de fe en la experiencia transcendental del dolor. Dentro de las autolesiones se encuentra el intento de enceguecimiento al arrojarse amoniaco a los ojos: “Estas ganas de cegarme tenían mucho que ver con la situación chilena y con un proyecto acerca de escriturar en el cielo, cosa que posteriormente hice pero que en ese momento dudaba y creí que era muy fuerte que el tipo que había imaginado eso no lo pudiera ver” (en Zurita. *Ácido* s/n).

Respecto de los paratextos de *Purgatorio*, el primer poema, “En el medio del camino”, dialoga explícitamente con el canto primero de la *Divina Comedia*, a la que, por supuesto, también alude el título del libro. Si en aquella se encuentra Dante en búsqueda de su amada Beatriz muerta, el “héroe” del viaje zuritiano se plantea a sí mismo muy rotundamente -imagen de la izquierda- para, de inmediato, instalar la dualidad, la ruptura. Ambos hechos a través de elementos tomados

²⁵ La anáfora permite recordar el Canto V de *Altazor*, que repite durante 190 versos la palabra “molino” modificando los complementos con la constante de que estos terminen en el sufijo -iento. Ya en *Canto a su amor desaparecido* es posible ver una relación con Huidobro al final del poemario, cuando los amantes se reencuentran y su canto de amor tras la muerte se fragmenta en monosílabos sin carga semántica y en vocales.

de la realidad: una fotografía de documento de identidad del propio Zurita histórico y un manuscrito; objetos que se complementan con un vistoso pie de página, “EGO SUM / QUI SUM”, otro diálogo intertextual bíblico, pues fue esta la respuesta que dio dios a Moisés al preguntar quién era aquel que hablaba desde la zarza ardiente: “yo soy el que soy” (Éxodo 3:14). Vemos en este texto y paratexto que “la transgresión de la identidad del hablante -hombre y mujer; poeta, prostituta y narciso- se hace manifiesta, y seguirá desarrollándose en los textos que siguen” (Representaciones 178); se señala al lector que Zurita, el de la foto, ¿es? Raquel -semi anagrama de Raúl- la prostituta que ha reescrito los primeros tres versos del canto primero²⁶ de la *Comedia*, y que, por su condición marginal es una antiheroína:



Busquet lee en todas estas transgresiones, en la inclusión de la realidad o la intervención de esta, una motivación constante: “la imperiosa necesidad de afirmar con la misma radicalidad con la que la época marcaba en el paisaje, en la sociedad y en su cuerpo las huellas de un tiempo feroz”

²⁶ “Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura ché la diritta via era smarrita” (Alighieri 3). El canto primero del poema, como es sabido, en realidad es el proemio al Infierno, la selva oscura y el camino que conducirá al purgatorio a Dante, el héroe.

(25). Coincide Galindo, cuando se refiere a la superposición de realidad-literatura de estos textos, señalando que la reflexión sobre el lenguaje, y -agrego- sus soportes, “es una clave insustituible [que] muestra un singular momento de la poesía hispanoamericana en que la preocupación semiótica es la más poética y la más política de las opciones de escritura” (Áreas 379), todo esto impulsado, reafirmo, por la crisis sociopolítica gestada por la dictadura.

Así como *Purgatorio* incorpora la realidad material del Zurita biográfico, incorpora también su realidad histórica. Si al comienzo señalé la alusión de los primeros versos a la mejilla lesionada, el apartado final del libro dialoga con aquello; “La vida nueva” incluye tres encefalogramas intervenidos con palabras que resumen el viaje dantesco (Anexo 3): “INFERNO / mi mejilla es el cielo estrellado” -firmado por Bernardita-, “PURGATORIO / mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile -firmado por Santa Juana-, y “PARADISO / del amor que mueve el sol y las otras estrellas” – al pie de esa página se lee “YO y mis amigos / MI LUCHA” (s/n). Destaco en ellos otro intertexto, pues cada verso dialoga con los respectivos versos finales del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso de la *Divina*, siendo el último, traducción exacta del verso que cierra el poema de Dante: “l’amor che move il sole e l’altre stelle” (635).

Cuando hablo de inclusión de la realidad en las obras que analizo, no me refiero a la realidad como masa compacta sino que, más bien, identifico una poesía que expone, como otras, la personalidad del poeta inserto en dicha realidad, sin significar con esto que se lo implique como sujeto, es decir, excluyendo el egotismo directo (Stevens 39), siendo el caso de la personalidad zuritiana, una que retoma constantemente los acontecimientos históricos ocurridos en Chile entre el Golpe de 1973 y el fin de la dictadura en 1990. Por esto, se podría hablar, retomando las palabras de Wallace Stevens (40), de egotismo indirecto, cuando aparece la personalidad del artista, la toma de conciencia de sí misma, de su espíritu, que se autodescribe en las formas o temas que utiliza y que, sin lugar a dudas, en este caso, tiene que ver con la referida herida abierta de la dictadura en los cuerpos de sus compatriotas y en el cuerpo de Chile como naturaleza viva. Respecto al ensamblaje del poeta y de su contexto, he desarrollado el Capítulo 1 de esta tesis, y en él insistiré, debido en gran parte a los cambios de óptica ocurridos a lo largo de la historia de la crítica literaria sobre el tema, pero aún más porque, enfrentadas, como estamos, a un tipo de poesía muy situada histórica y contextualmente, casos como el de Zurita no resultan aislados, sino que puede encontrarse tal cantidad de poesía que permite pensar en un fenómeno amplio,

como si la específica tesitura que vivieren atravesara a tal punto a los sujetos que escriben, que llegase a formar parte de su personalidad y espíritu, en el sentido en que lo utiliza Stevens:

(...) con proceso de la personalidad del poeta queremos decir, por lo que puede parecer una curiosa particularidad, la incidencia de la personalidad nerviosa del poeta en el acto de crear el poema y, hablando en términos generales, los factores físicos y mentales que lo condicionan como individuo. Si a los nervios de un hombre les repugna sentir sonidos fuertes, es bastante probable que le repugnen los colores fuertes (...) (40)

Siguiendo esa línea, es posible leer en el proceso creativo de la poesía de Zurita, la fijación con la dictadura y la violencia que aplicó el Estado a la ciudadanía, violencia que también se encuentra en los sucesivos libros del poeta -*Inri*, *Cuadernos de guerra*, *Zurita* y *La vida nueva*-, cuya personalidad y modo de crear, pareciera, en este sentido, llevar una cicatriz robusta y doliente, a pesar de que normalmente se piense “que el artista es independiente de su obra” pues podría hablarse de una “vocación de los materiales o destino técnico para el que existe la correspondiente vocación de los espíritus (...) de modo que cada vocación reconoce su material a la primera impresión” (Stevens 41). Creo que la violencia del Estado dictatorial chileno y sudamericano, fue una marca tan fuerte, que atravesó incluso los materiales entre los que poetas y artistas de la época se vieron situados. En la obra zuritiana es posible leer esa contingencia, así como el guiño del propio Zurita histórico, sujeto político que a través de sus libros y sus acciones poéticas apela a cuestiones atinentes al convulso periodo en que publicó sus primeros poemarios²⁷. Zurita, tomado prisionero el mismo día del golpe de Estado, y detenido junto a cientos de personas durante un mes en el buque Maipo, en el cual, según testimonios entregados a la Comisión sobre Prisión Política y Tortura (2004), se les privó de alimentos y agua durante días, se les aisló, interrogó y torturó con golpizas de pies, puños y armas contundentes -bastones, porras-, a la vez que se efectuaban colgamientos de las muñecas, aplicación de electricidad, simulacros de fusilamiento, se les amenazaba de muerte y se les obligaba a presenciar torturas. Según los mismos informes, muchos de los prisioneros fueron trasladados a la cárcel de Pisagua, mientras decenas de otros fueron desaparecidos ese septiembre de 1973 (*Informe Valech* 366).

²⁷ Se debe señalar, sin embargo, que el propio Zurita se ha referido al «inconsciente del lenguaje», indicando que “si un texto sobrevive a sus alegorías es porque la voluntad de la lengua triunfó sobre la voluntad de quien escribe. Todo texto literario es siempre el resultado de esas dos voluntades: la voluntad del poeta y de lo que este desea expresar por medio de la lengua y la voluntad de lo que la lengua quiere expresar a través de quienes la escriben” (Dobry y Zurita 176), de modo que, siguiendo esa línea de pensamiento, podría decirse que fue el lenguaje *quien* en ese momento plasmó estas preocupaciones políticas, en comunión o más allá del propio poeta.

Zurita, que se había referido en algunas entrevistas a ese episodio, alude directamente a él en *Zurita* (2011) y en *La vida nueva* (2018), respectivamente:

(...) Las calles quedaron vacías y a esta hora
las embajadas están atestadas de gente. Yo fui
apresado en la madrugada en Valparaíso pero eso
no importa (*Zurita* 35)

PRISION CARGUERO MAIPO

-Empalizados farellones-

El bramido del inmenso Pacífico
resonaba como si quisiera decir
algo mientras que más abajo,
amontonados como sacos en la
bodega del buque carguero Maipo,
yo abrazaba el dolor de un otro y
aún me parecía sentir los pájaros
sobrevolando la playa. Sí, yo oí
al otro en las rocas y la arena
muerta caía sobre ellas como
tus ojos jamás vistos cubriéndolas

Y así seguía el descenso encallado entre sus muertos el
Carguero Maipo reaparecerá en el desierto (...)

Cuando todo el frente de la muerte entró en el mar como
un continente en las furiosa aguas Son las mareas
golpeando los empalizados farellones de Chilerepiten
los prisioneros del Maipo mirándolas Las cargamos
replica la escuadra de tablas arrastrándolos entre los
acantilados del Pacífico nudosos ciegos llevándoselos (*La vida nueva* 219)

Pareciera que el golpe de Estado de 1973 funciona como eje que vertebra su biografía y su obra. Comenzando por el CADA y los episodios autolesivos, continuando por los poemarios publicados durante la dictadura y los del regreso a la democracia, las acciones de arte mencionadas, y el mismo *Zurita* (2011), que se organiza en torno a la “rota tarde” - del 10 de septiembre de 1973- pasando por la “rota noche” hasta el “roto amanecer” -del 11 de septiembre- en el que, reitero, fue apresado al igual que miles de chilenos considerados peligrosos por la Junta militar golpista, “el cuerpo del poeta encarna al territorio del país y todo lo que contiene, desde lo alto e intangible hasta lo abyecto y carnal” (El poema VII) o como indica Mariana Di Cío, su obra entera “parece construirse a partir de la necesidad de hablar por la boca muerta de los

desaparecidos, y de nombrar el infierno, tanto personal como colectivo, que se inauguró ese día” (62).

Afirmó Zurita en una entrevista: “La herida es la fisura a través de la cual se filtra el arte” (en Miranda 2), y, reitero, puede decirse que esa herida es la de un individuo golpeado por la dictadura. Por ello, algunos críticos señalan que recorrer sus cicatrices y observar los pedazos de su biografía quebrada es lo que permitiría comprender una obra que se constituiría como un “memorial de la desolación” (Rovira s/n), que, a mi entender, no es solo personal sino colectivo, la herida física, emocional y nacional:

Donde apedreado Chile se vio a sí mismo recibirse como un justo
en sus playas para que nosotros fuésemos allí las piedras que al aire
lanzamos enfermos yacientes limpiándonos las manos de las
heridas abiertas de mi patria (*Anteparaíso* 29)

Esta combinación de coordenadas históricas y personales, la yuxtaposición del paisaje y el cuerpo, de lo político y lo individual, es visible en la inserción de elementos personales en sus textos. Sus fotografías, los electroencefalogramas de *Purgatorio*, son marcas más explícitas, así como su propio apellido titulado un libro o siendo nombrado en *Canto a su amor desaparecido*, *Purgatorio*, *Anteparaíso* y *El amor de Chile*; pero también las alusiones a episodios de violencia a manos de agentes del Estado, como el señalado en *Zurita*, o poemas que se refieren a situaciones rastreables a nivel biográfico, tensando el análisis meramente textual:

Destrocé mi cara tremenda
frente al espejo
te amo —me dije— te amo

Te amo a más que nada en el mundo (*Purgatorio* 17)

Ese sujeto, que reitera el amor tal como el de *Canto a su amor desaparecido*, se afirma, para Busquet, a falta de soberanía, en la herida. El cuerpo secuestrado, sin autonomía ni libertad, reafirma en el dolor su existencia, y a través de él, ama (2018). Del mismo modo, se sitúa al Zurita-protagonista enamorado, en medio de la naturaleza salvaje y enloquecida, sin permitir ningún espacio de paz en el bien llamado purgatorio:

Sobre los riscos de la ladera: el sol
entonces abajo en el valle

la tierra cubierta de flores
Zurita enamorado amigo
recoge el sol de la fotosíntesis
Zurita ya no será nunca más amigo
desde la 7 P.M. ha empezado a anochecer

La noche es el manicomio de las plantas (*Purgatorio* 18)

4. Violencia de Estado

Dicha autorreferencialidad puede entenderse como la incorporación del sujeto en los soportes poéticos, y con él, de la realidad, intentando superar o quebrantar la noción de texto para introducir subjetividades urgentes, las voces de las víctimas que ya no pueden hablar por sí mismas, indagando en “las posibilidades traumáticas del dolor para metaforizar las agresiones sufridas por el cuerpo social” (Representaciones 98) o, como indica Dobry, porque así como “Perlonguer vio por todas partes, los cadáveres que la dictadura había querido esconder (desaparecer), Zurita ve, en su propia cicatriz, los lupanares y el desierto de Chile. Con una peculiaridad: en Zurita, destino e historia conforman la unidad esencial: al personaje de sus poemas” (El poema IX), uno individual que, sin embargo, representa al colectivo. En “Playas de Chile I”, el extenso poema con el que comienza *Anteparáiso*, podemos identificar marcas del discurso referentes a la agresión sistemática de los cuerpos referidos:

No eran esos los chilenos destinos que
lloraron alejándose toda la playa se
iba haciendo una **pura llaga en sus ojos**

No eran esas playas que encontraron sino más bien el clarear
del cielo frente a sus ojos albo como si no fuera de ellos
en todo Chile espejeando **las abiertas llagas** que lavaban

i. **Empapado de lágrimas** arrojó sus vestimentas al agua

ii. Desnudo lo hubieran visto **acurrucarse hecho un ovillo**
sobre sí tembloroso con las manos **cubriéndose el**
purular de sus heridas

iii, Como un espíritu lo hubieran ustedes visto cómo se
abrazó a sí mismo **lívido gimiente mientras se le**
iba esfumando el color del cielo en sus ojos

Porque no eran esas las playas que encontraron sino el **volcarse**

de todas las llagas sobre ellos blancas **dolidas sobre sí**
cayéndoles como una bendición que les fijara en sus pupilas

iv. Porque hasta lo que nunca fue renació alborando por
esas playas

v. Ese era el resplandor de **sus propias llagas abiertas** en
la costa

vi. Ese era el relumbrar de todas las playas que recién allí
le saludaron la lavada visión de sus ojos

Porque no eran esas las costas que encontraron **sino sus propias llagas extendiéndose hasta ser la playa donde todo Chile comenzó** a arrojar sus vestimentas al agua radiantes esplendorosos lavando frente a otros los **bastardos destinos que lloraron** (*Anteparaíso* 25) [las negritas son nuestras]

El procedimiento de repetición de las palabras “herida”, “llaga”, “lloro”, se presentan tanto en poemas donde la voz poética corresponde a la primera persona explícita, como en poemas donde el sujeto poético se representa en la tercera persona singular o plural.

Que yo y ella nos queramos para siempre
y que por nuestro amor sean queridas
hasta **las puntas de fierro de las botas**
que nos golpearon
y que **quienes burlándose nos decían**
“Báilennos un poco” y nos apagaban sus cigarros
en los brazos para que les bailáramos
que por nuestro amor, solo por eso, ahora
bailen ellos
embellecidos como girasoles sobre el campo
Miren entonces la enverdecida de esta patria
para que sean benditos padre e hijo
esposa y esposo
para que hasta el león y la leona sean benditos
y después digan quién podrá apagar este amor
No lo apagarán ni lo ahogarán
océanos ni ríos (*Anteparaíso* 119) [las negritas son nuestras]

Ya sea que la voz poética se identifique con el individuo llamado Zurita, o con la comunidad chilena de mediados de los setenta, el hablante sufre, llora, pena... atraviesa el purgatorio que parece haber comenzado ese 11 de septiembre y que se manifiesta en el discurso con versos desmesurados, que se revuelcan con la realidad. “Zurita desmigaja (...) su propia vivencia del Golpe con la historia del país, asociándose a otras voces y otras etapas, pasadas y futuras, de su

vida real o imaginaria” (Di Cío 63). Ejemplos son el poema citado sobre el carguero Maipo de Zurita y *La vida nueva* o los siguientes, tocantes al momento histórico:

Chile entero es un desierto
sus llanuras se han mudado y sus ríos
están más secos que las piedras
No hay un alma que camine por sus calles
y solo los malos
parecieran estar en todas partes (*Anteparaíso* 95)

i. Lloren los pastos de este valle de Cristo

ii. Lloren la locura del quemarse de estos pastos
Para que todos los pastos de Chile crepitando se nublen
hasta el cielo y el cielo se haga allí una locura dejada
sobre el valle: la pasión dolorosa de estos campos

iii. La locura será así un dolor crepitando frente / a Chile

iv. La locura será la dolorosa Pasión de estos / paisajes (...)

v. Porque allí verán la locura de Cristo ardiendo / sobre Chile

vi. Abandonados solo allí podremos llorar el dolor / de estos paisajes

vii. Entonces ya resecos como una Pasión consumida
por todo este mundo escucharemos el estridente
sollozar de los quemados pastos de Chile (*Anteparaíso* 97)

Sorprendentes carnadas llueven del cielo.
Sorprendentes carnadas sobre el mar. Abajo el
océano, arriba las inusitadas nubes de un día claro.
Sorprendentes carnadas llueven sobre el mar. Hubo
un amor que llueve, hubo un día claro que llueve
ahora sobre el mar.

Son sombras, carnadas para peces. Llueve un día
claro, un amor que no alcanzó a decirse. El amor,
ah sí el amor, llueven desde el cielo asombrosas
carnadas sobre la sombra de los peces en el mar.

Caen días claros. Extrañas carnadas pegadas de días
claros, de amores que no alcanzaron a decirles.

El mar, se dice del mar. Se dice de carnadas que
llueven y de días claros pegados a ellas, se dice de
amores inconclusos, de días claros e inconclusos

que llueven para los peces en el mar. (*Inri 27*)

En todos los casos puede hablarse de una metonimia que toma el cuerpo y la psiquis del poeta como elemento en el que se inscribe la violencia de la nación. Pero, más aún, son los poemas truncos, gramaticalmente errados, interrumpidos sintagmática y semánticamente: violentados. Si la violencia ingresó de manera despectiva y desmedida en el cuerpo social, también lo hizo en el discurso y la autopercepción de los sujetos [las negritas son nuestras]:

iii. Por eso ni los pensamientos sombrearon las cruces de **este calvario** donde es Usted el cielo de Chile **desplegándose sobre esas miserias** inmenso constelado en toda la patria **clavándoles un celeste de horizonte en los ojos** (*Anteparaíso 28*)

Chile no encontró un solo justo en sus playas **apedreados** nadie pudo lavarse las manos de estas heridas
Porque **apedreados nadie encontró un solo justo en esas playas** sino las **heridas maculadas de la patria sombrías llagadas** como si ellas mismas les cerraran con sus sombras los ojos

(...)

Porque apedreado Chile no encontró un solo justo en sus playa sino las sombras de ellos mismos flotantes sobre **el aire de muerte** como si en este mundo no hubiera nadie que los pudiera revivir ante sus ojos

iv. **Pero sus heridas** podrían ser el justo de las playas de Chile

v. Nosotros seríamos entonces la playa que les alzó un justo **desde sus heridas**

vi. Solo allí todos los habitantes de Chile se habrían hecho uno hasta **ser ellos el justo que golpearon tumefactos** esperándose en la playa

Donde apedreado Chile se vio a sí mismo recibirse como un justo en sus playas para que nosotros fuésemos allí **las piedras que al aire lanzamos enfermos yacentes** limpiándonos las manos de **las heridas abiertas de mi patria** (*Anteparaíso 29*)

En el primero poema, la atmósfera de desolación es tal que la simple visión del cielo azulado violenta a la nación, miserable, atormentada: “el cielo de Chile desplegándose / sobre esas miserias inmenso constelado en toda / la patria clavándoles un celeste de horizonte en los ojos”. Lo subrayado corresponde a palabras que aluden a la violencia. En el poema citado, “Las playas

de Chile V”, es el acto de apedrear el acoso que provoca “la herida abierta”. Se contrapone, en este caso, la imagen de “el justo”, al que nadie encuentra, proponiendo que todos -los enfermos, los yacentes, Chile, las víctimas- son incapaces de hallarlo porque son a su vez injustos, victimarios: “apedreado Chile se vio a sí mismo (...) como un justo (...) para que fuésemos allí las piedras que al aire lanzamos (...)”. A su vez, realiza un intertexto bíblico que ya pertenece al lenguaje cotidiano, con la frase “lavarse las manos”, desentenderse o des-responsabilizarse, leemos en un inicio que “nadie pudo / lavarse las manos de estas heridas”, para, en la última estrofa, los “enfermos yacentes” se limpien “las manos de las heridas abiertas de mi patria”. La clave de lectura que ofrece este poema es clara: “sus heridas podrían ser el justo de las playas de Chile”, es decir, aquello que está alineado con la justicia no es un sujeto sino las heridas de la nación, lo que los unifica y que, al descubrirse o identificarse, permite esa especie de liberación de la llaga. La penúltima estrofa apela a ello, a la unidad de los habitantes de Chile que “se habrían hecho uno hasta ser ellos el justo que golpearon”. Allí se apela a la unificación de una nación a partir del dolor, una identidad nacional construida sobre la herida, proponiendo la elaboración de la unidad en la memoria de estos hechos, memoria no solo como un acto de contemplación y remembranza sino como un acto performático,

memoria que *se* realiza (...) porque si la humillación comienza donde comienza el olvido, entonces corremos el peligro de la repetición (...) Un poema es el acto constante de ese recuerdo que no pasa y que se mantiene recordado, presentificándose y realizándose para que no vuelva a ocurrir (Busquet 28).

Según esto, el deber de hacer memoria deviene individuos que son historiadores de sí mismos - y vuelve la memoria historia- por lo que, memorias como estas, poéticas y situadas, bien funcionan como memorias autobiográficas e inseparablemente sociopolíticas, un límite borroso en el que el individuo se confunde con su obra, y la obra poética está atravesada por grietas y agujeros en que el lenguaje desafía el límite y nos muestra detalles de un cronotopo; puesta en abismo que amenaza con la caída de la totalidad de los elementos.

5. La fragmentación del sujeto en *Purgatorio* y *Anteparaíso*

Si antes se mencionó la descentralización del discurso, es clave señalar que el/los sujetos de *Purgatorio* y *Anteparaíso* están fuertemente marcados por la desintegración, falta de unidad, quebrantamiento emocional, genérico, lingüístico, etc. Siendo inestables, como ya he indicado,

en tanto individuo o colectividad, voz femenina o masculina, sujeto con características coincidentes con el autor real o uno completamente distinto, etc. La crisis de la voz poética, manifiesta también en el lenguaje, responde a la crisis de la identidad del sujeto, escindido entre el pasado inmediato previo al Golpe, y la esperanza de una salida futura, incierta y tardía.

“Si Parra afirma: *Yo soy el individuo*, Zurita perfectamente podría proclamarse como su abolición” dice Maurizio Medo (Raúl Zurita s/n). La identificación del Zurita biográfico y del mencionado en los libros, las alusiones a sucesos de su vida y referencias que lo distancian completamente de ese individuo, así como la voz lírica colectiva, hacen que la identidad presente en los poemas estalle, y que cada fragmento refleje un aspecto de la época. Como un gran rompecabeza o mapa emotivo, la obra presenta momentos, individualidades, escenas o detalles que en su conjunto entregan una visión histórica, desolada, desgarrada, que dialoga con ese otro que también está en la serie poética, experiencias personales que configuran las colectivas. En entrevista con Cristián Warnken (2006), Zurita explica que ambos libros giran sobre la experiencia del quiebre y el desgarrar, siendo en *Purgatorio* la respuesta desde la emocionalidad personal, y en *Anteparaíso* la manifestación desde un punto de vista colectivo. Por eso, tal vez, las voces que emanan son contradictorias en su diversidad, pues son mezcla y fragmentariedad de uno/s sujeto/s a su vez rotos. En palabras de Busquet, “el «yo» del poema zuritiano se liga con la subjetividad contradictoria del autor, y la consecuencia inmediata parece ser la indistinción entre el «yo empírico» (o autor) y el «yo poético», que, a su vez, da por resultado una segunda zona de indeterminación: la indistinción entre subjetividad y objetividad, entre época e individuo” (30); esto posibilita la aparición constante de un “yo” frágil, escindido, inestable:

Acurrucados unos junto a otros contra el fondo del bote
de pronto me pareció que la tempestad, la noche y yo éramos solo uno
y que sobreviviríamos
porque es el Universo entero el que sobrevive
Solo fue un instante, porque luego la tormenta nuevamente
estalló en mi cabeza y el miedo creció
hasta que del otro mundo me esfumaron el alma
Solo fue un raro instante, pero aunque se me fuese la vida
¡Yo nunca me olvidaría de él! (*Anteparaíso* 43)

La tensión entre el/los sujeto/s que hablan esbozan un discurso convulso, propio del periodo, poniendo en el centro la inestabilidad social que condujo a los intelectuales de la época a reformular sus referentes políticos, sociales, culturales y, por qué no, lingüísticos, para que fuesen

útiles a la hora de manifestar la situación problemática de la comunidad nacional (Áreas 367). Esto, que a veces se tradujo en la ampliación de los límites del arte y la incorporación de la realidad entre sus significantes, también se tradujo en un nuevo tratamiento lingüístico en el que se busca mostrar la tirante relación entre lenguaje y representación, gestando textos polifónicos, con sujetos sumidos en la distorsión y el descentramiento, en búsqueda constante de *algo*, un amor, un cuerpo, ellos mismos, la comunicación que nunca alcanzan del todo, a fin de cuentas.

Anteparaíso es también experimental respecto de la textualidad poética tradicional, pero en un sentido distinto de *Purgatorio*, pues no incorpora elementos vanguardistas como tal, sino más bien plantea un viaje a través del paisaje natural de Chile entregando escenas de desolación, soledad y muerte para dar paso, hacia el tercio final del libro, a “Pastoral de Chile”, una serie de poemas amorosos que parecen redimir toda la agonía de *Purgatorio* y de esa naturaleza que se debe atravesar para vislumbrar el paraíso, con la esperanza como guía. Decir experimentación en *Anteparaíso* es referirse a la transgresión formal en cada poema y a la disposición de estos, como se verá más adelante. El libro abre con el siguiente poema llamado “Zurita”:

Como en un sueño, cuando todo estaba perdido
Zurita me dijo que iba a amainar
porque en lo más profundo de la noche
había visto una estrella. Entonces
acurrucado contra el fondo de tablas del bote
me pareció que la luz nuevamente
iluminaba mis apagados ojos.
Eso bastó. Sentí que el sopor me invadía (*Anteparaíso* 22)

Como se observa, el primer poema pone, igual que en *Canto a su amor desaparecido*, la figura del poeta en el centro, ubicándolo, esta vez, “como dentro de un sueño”, planteando la idea de una ilusión o trance, en el que se inscribe el libro. La imagen del bote aparecerá otra vez en el poema “Y volvimos a ver las estrellas”, que, después de que el hablante haya cesado de cantar a las Playas de Chile, confirma la idea de ensoñamiento o delirio, esta vez, sacándolo de él:

Acurrucados unos junto a otros contra el fondo del bote
de pronto me pareció que la tempestad, la noche y yo éramos solo uno
porque es el Universo entero el que sobrevive (...) (*Anteparaíso* 43)

Justo antes de este poema, se encuentra uno de los pocos que no están numerados, que se encuentra significativamente entre la serie “Las utopías” -catorce poemas numerados llamados “Las Playas de Chile”- y “Cordilleras”, y que lleva por título, justamente “Las utopías”:

i. Todo el desierto pudo ser Notre-Dame pero fue el desierto de Chile

ii. Todas las playas pudieron ser Chartres pero solo fueron las playas de Chile

(...) Donde los habitantes de Chile pudieron no ser los habitantes de Chile sino un Ruego que les fuera ascendiendo hasta copar el cielo que miraron dulces ruborosos transparentándose como si nadie los hubiera fijado en sus miradas

(...) Donde Chile no pudo no ser el paisaje de Chile pero sí el cielo azul que miraron y los paisajes habrían sido entonces un Ruego sin fin que se les escapa de los labios largo como un soplo de toda la patria haciendo un amor que les poblara las alturas

vii. Chile será entonces un amor poblándonos las alturas

viii. Hasta los ciegos verán allí el jubiloso ascender de su Ruego

ix. Silenciosos todos veremos entonces el firmamento entero levantarse límpido iluminado como una playa tendiéndonos el amor constelado de la patria (*Anteparáiso* 41)

La sequedad y hostilidad del paisaje se reitera y refuerza con las palabras “áridos” y “desiertos” y, salvo los cantos vii y viii, ninguna parte del poema plantea algún sentimiento gozoso, sugiriendo que la utopía, en el caso del Chile que describe el hablante se alcanzaría -o se hubiese alcanzado- si “lo que es, no hubiese sido”. Incluso al final del texto, el ideal armónico social que subyace en las utopías, es tan improbable que descansa en la posibilidad de que “el cielo azul que miraron y los paisajes habrían sido entonces un Ruego”, aspirando, como última cosa al “jubiloso ascender de su Ruego”. Las menciones al amor, tanto de la comunidad nacional como entre individuos, son reiteradas, así como las alusiones bíblicas, alcanzando un punto máximo en “Pastoral”, palabra que se refiere al asesoramiento espiritual y otras labores religiosas. Por su parte, tras el poema “Utopías”, leemos los siguientes versos que nos transmiten la idea de aparición divina, y consecuente “levitación” del gentío:

**Barridos de luz los pies de esa muchedumbre
apenas parecían rozar este suelo**

(Esplendor en el Viento, pág. 159) (*Anteparáiso* 45)

La referencia bibliográfica se encuentra en el mismo libro, poema con el que se cierra

Anteparaíso:

*Innarrables toda la aldea
vio entonces
el esplendor en el viento*

Barridos de luz los pies de esa muchedumbre apenas
parecían rozar este suelo

Acercándose en pequeños grupos como si tras ellos
fuera el viento que los empujara igual que hojas
tocados en la boca hasta irrumpir en una sola voz
cantándose la sangre que dentro de ellos les latía

Pinchándose las cuencas de los ojos para saber si no
era un sueño el que los llevaba mirando más arriba
desde donde salían a encontrarlos la muchedumbre de
sus hermanos con los brazos abiertos como si una
volada de luz los arrastrara cantando hacia ellos

PERO ESCUCHA SI TÚ NO PROVIENES DE UN BARRIO POBRE DE SANTIAGO
ES DIFÍCIL QUE ME ENTIENDAS TÚ NO SABRÍAS NADA DE LA VIDA QUE
LLEVAMOS MIRA ES SIN ALIENTO ES LA DEMENCIA ES HACERSE PEDAZOS
POR APENAS UN MINUTO DE FELICIDAD (159)

La parte central de este poema, construido sobre tres divisiones, describe un gentío en trance, agrupándose de modo casi involuntario, “como si fuera el viento que los empujara”, entonando una canción diríamos conjurada visceralmente, desde las entrañas patrias, que es lo que los congrega y aúna, “el esplendor en el viento”, la esperanza de la felicidad basada en la unificación, que los reúne en “una sola voz”, y en la que la muchedumbre descubre a “sus hermanos con los brazos abiertos”.

En el aspecto formal, en este poema vemos, además de las diferencias tipográficas de cada segmento, la ausencia de signos de puntuación en su totalidad, lo cual es más tangible en la última parte, que identifico como prosa poética y con la actitud lírica apostrofada. Llama la atención sobre todo por la referencia a la realidad de quien escribe, en posible oposición a quien lee, planteando de un modo incluso agresivo esa exclusión de quien no corresponda a un “lector ideal”, en este caso, todo aquel que no provenga de “un barrio pobre de Santiago”; me pregunto, ¿es extensible dicha exclusión, la posible incompreensión a toda la serie poética? Es extraño pensar un libro que se sustente en ello, y rechazo la posibilidad de no entender la demencia si no

es a partir de esa experiencia en la pobreza de la capital chilena, y sin embargo, esto puede confirmar la inmersión del contexto sociopolítico y económico en el libro, a la vez que funciona como una última y urgente apelación al lector, explicitando parte de la temática sobre la que se construyó *Anteparaíso* y que podría resumirse en la desolación que la dictadura pinochetista provocó en la nación -materializado en su naturaleza-, la búsqueda de la amada -temática que trataré brevemente más adelante- y el final consolador ya referido.

Si *Anteparaíso* es el camino del colectivo humano destruido, representado en la idea de naturaleza arrasada y en todo el léxico del dolor que se descubre, *Purgatorio* es el paso del sujeto psicótico, escindido, al sujeto sano, que, en la ruptura de los significantes se descubre más allá de lo representativo. Es significativo que todo el tránsito del sujeto lírico se revele en crisis, múltiple y contradictorio. Esa manifestación no es, para nada, aislada en la literatura chilena de la época; para Naín Nómez y Óscar Galindo tiene relación directa con “el proceso de metaforización de la censura y represión social” (Autoritarismo 97), que traduce la enajenación de la subjetividad en una multiplicidad vocal, dando lugar a voces trastornadas, “en los márgenes entre la razón y la locura” (Autoritarismo 97). Entre los procedimientos se encuentran la ambigüedad sexual, la escisión del /los sujeto/s, el travestismo, el uso de lenguaje coloquial y ruptura de las cadenas lingüísticas, entre otros. Esto, sumado a escenarios desoladores y descripciones de realismo crudo, plantean la devastación social y emocional de la época. En palabras de Niall Binns: “La ambigüedad del género del hablante (...) la ambigüedad tanto política y sexual como religiosa, (...) pueden interpretarse como factores particularmente relevantes dentro del contexto opresivo y represivo de la dictadura militar. De un modo simbólico, la autoagresión del poeta-prostituta representa la autoagresión infligida contra el país en 1973” (Representaciones 178).

Los sujetos enajenados, serían así representativos de un periodo en que la represión obligó al enmascaramiento y auto-representatividad diferida, en pos de superar la censura y proveer un ambiente seguro de cara a la persecución policial²⁸. Así, la rearticulación de los modos

²⁸ Se puede dar cuenta del triunfo sobre los organismos de censura al leer, por ejemplo, críticas literarias en periódicos de la época. Uno de ellos, de 1993, cuando la dictadura ya había finalizado, entrega una lectura en la que no se objeta en ningún momento el tratarse de un texto que representa locura y desbordamiento mental. “No hay duda que todo es una alucinación, una locura del desierto” (Cabrera 2), dice. Más aún, la gran interrogante que se plantea es en los poemas “Mi amor de Dios” y “La vida nueva”: “¿qué es esto? (...) Puede significar cualquier cosa para el esnob, pero, apelando a toda mi buena voluntad, esta parte no es más que ludismo merodeador y no tan cercano a la poesía” (idem).

lingüísticos, la utilización de un lenguaje sobre elaborado, eufemístico, con dobles o triples lecturas, hermético y simbólico; la creación de nuevos canales de divulgación y soporte, y la hibridez de los textos, que gran parte de las veces incluían contenido testimonial, formaron parte de las características de la escritura de la época. Lo más destacado es la imperiosa necesidad de manifestar esa nueva realidad interior de los sujetos, la ruptura política y la violencia con que se manejaba el país, contribuía a la fragmentariedad de los individuos, de las familias -muchas de ellas literalmente cercenadas- y con emocionalidades a su vez, avasalladas.

Durante los primeros años de la dictadura el resultado de la política represiva sobre la cultura fue el silenciamiento y la prohibición. Los poetas, tanto en el interior como en el exilio, se ven en la necesidad de rearticular una praxis identitaria, pero su recuperación ya no es posible en términos de continuidad, sino de regeneración de nuevos canales comunicativos bajo un régimen de censura y represión (...). Obligado el cuerpo social, o parte muy importante de este, al enmascaramiento, al ocultamiento, al disfraz, los hablantes abordan este conflicto por medio de una doble dimensión. Por un lado, metaforizan la pérdida de la oralidad, el lugar de la lengua como espacio de placer, como democracia verbal, por medio del travestimiento. Por otro, testimonian la tensión que se produce entre censura y autocensura buscando el lugar del sujeto, la voz perdida, la historia de vida que quiere reafirmarse en la escritura (Autoritarismo 98).

Lo descrito podría redundar en el quiebre de la voz, que, se señaló en el capítulo anterior, se genera en un contexto de tortura, en el que lo importante es que la víctima hable, y, sin embargo, es reducida a gemidos, sonidos fisiológicos y, finalmente, silenciamiento, pero también al quiebre de la voz lírica, de la identidad de los individuos, destruidos en los aspectos civiles, emocionales y de libertades básicas de una comunidad. El no decir, el no reunirse, el no cometer ningún acto que pueda repercutir en contra de sí mismos, era, de modo implícito, el mandato autárquico. Por ello, los textos estudiados refieren constantemente a la ruptura, pues nos enfrentamos a una literatura que problematizaba la posibilidad de conferir a la comunidad un lenguaje que diera cuenta de la fragmentación, la represión, la violencia y, por supuesto, la dificultad de construir ese mismo lenguaje que debía reflejar, pero a la vez debía superar las barreras de los censores.

El apartado “Domingo en la mañana” abre *Purgatorio* de este modo:

I

Me amanezco
Se ha roto una columna
Soy una Santa digo (*Purgatorio* 15)

III

Todo maquillado contra los vidrios
me llamé esta iluminada dime que no
el Súper Estrella de Chile
me toqué en la penumbra besé mis piernas

Me he aborrecido tanto estos años (*Purgatorio* 16)

Como se ve, la enumeración pasa del poema I al III -que es seguido por el poema XIII- enumeración que plantea la existencia de textos faltantes, la duda de si nos enfrentamos a una serie voluntariamente incompleta, si no se trata de un orden lógico o si hay otros motivos, como una censura externa. Sin embargo, más destacable es el cambio de los hablantes. En el primer poema el hablante se refiere a sí mismo feminizándose “soy una Santa” y atribuyéndose una carga semántica enmarcada en un paradigma religioso; mientras que en el segundo poema el sujeto se refiere a sí mismo utilizando palabras en género masculino, “maquillado”, “el Súper Estrella”, con atisbos de travestismo y onanismo. No se puede, por supuesto, pasar por alto el último verso, “Me he aborrecido tanto estos años”, que contribuye a la idea de escisión, presentando un mensaje contrapuesto a los versos anteriores y de latente violencia. Estas mutaciones del Yo poético, que varía abarcando un Nosotros, rompe la identificación del Yo del poema con el Yo del poeta, la referencia desplegada que plantea Combe (1996), en que el sujeto lírico vuelve atemporal al sujeto empírico y lo universaliza en un Nosotros representante de la Humanidad, sin restringirse a una función mimética (128). La ambivalencia sexual y los mensajes contradictorios, que van desde la autopercepción sacralizada al desprecio y autoflagelación, se mantienen en los poemas sucesivos:

XIII

Yo soy el confeso mírame la Inmaculada
Yo he tizado de negro
a las monjas y los curas
Pero ellos me levantan sus sotanas
Debajo sus ropas siguen blancas
—Ven, somos las antiguas novias me dicen (*Purgatorio* 16)

XXII

Destrocé mi cara tremenda
frente al espejo
te amo —me dije— te amo
Te amo a más que nada en el mundo (*Purgatorio* 17)

Se plantean aleatoria pero sistemáticamente ideas contrapuestas: ser una Santa, una iluminada, un travesti Súper Estrella; besarse y aborrecerse, la contraposición de género del hablante en un mismo verso: “Yo soy el confeso mírame la Inmaculada”, la antítesis en el poema XXII: “Destrocé mi cara (...) te amo -me dije- te amo / Te amo a más que nada en el mundo”. También se plantea implícitamente la ruptura de lo sacro en el poema XIII, en el que se deja entrever una interacción sexual entre el hablante y las monjas y curas, que levantan sus sotanas, invitándole. De todo ello se desprende el sentimiento de pérdida de eje del sujeto, su crisis personal, también manifiesta en la enumeración incompleta, en la que se ignora si es por censura o autocensura, se ignora qué había en esos espacios en blanco, qué información se ha perdido, con qué eslabones completar estos mensajes en los que gobierna la falta de comunicación.

En “Autoritarismo, enajenación y locura en la poesía chilena de fines del siglo XX” (99), Galindo explica el travestismo y el cambio de sujetos poéticos como una práctica discursiva de voces que se ocultan tras otras voces, personajes escindidos, rotos y disociados, que manifiesta la obsesión por recuperar esa unidad arrebatada. Los múltiples hablantes disputan el espacio textual, y no son exclusivos en Zurita; se encuentran en el Cristo de Elqui de Parra (*Prédicas y sermones del Cristo de Elqui*, 1977), el Terrible Tetas Negras de Lihn (“Los sonetos del energúmeno” de *París, situación irregular*, 1977), en gran parte de la obra de Juan Luis Martínez y su alter ego “Juan de Dios Martínez” (*La Nueva Novela*, 1977), en *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira, e incluso en la autodenominación de José Ángel Cuevas, el “ex-poeta” que escribe al ex-Chile, y que explica en ese concepto algo que, de algún modo, puede ser extendido a los hablantes difusos y a las identidades imprecisas a las que nos referimos; Cuevas indica que, si Neruda fue el poeta cabal y Nicanor Parra el antipoeta, en su caso no se trata de eso: “Lo mío es un intento de construir un personaje que dejó de ser chileno. Alguien que lo perdió todo y volvió a empezar. Este personaje viudo es el ex poeta” (s/n). Se trata así, de individuos cuya identificación se ha deshinchado, abriéndose en varias voces o en una ex-voz, un lenguaje agujereado. Por lo mismo, la semiotización en femenino, puesto que es, por tradición, una voz secundaria, inferior, marginal; “La voz de un yo mujer, metáfora de un cuerpo violentado, es parte de esta lucha contra la censura. Y es que ya no se trata de ese nebuloso territorio de la expresión de la «sensibilidad» de mujer, sino de un alegato político, una escritura de la diferencia, en el territorio del cuerpo” (Autoritarismo 99). Si a ello se le añade la voz travestida del sujeto, a caballo entre una

autopercepción de mártir religiosa y de trabajadora sexual, podemos situarnos con mayor certeza frente al discurso de la persona marginal, silenciada, sobre la que redundan los textos, “el otro”, disidente, extraviado, que se ve a sí mismo en el margen y desde ahí poetiza su propio lugar fronterizo. Otro modo de representar a este sujeto -modo que termina englobando el resto de representaciones- es la del enfermo mental, el psicótico.

XXXIII

Les aseguro que no estoy enfermo créanme
ni me suceden a menudo estas cosas
pero pasó que estaba en un baño
cuando vi algo como un ángel
«Como estás, perro» le oí decirme
bueno –eso sería todo
Pero ahora los malditos recuerdos
ya no me dejan ni dormir por las noches (*Purgatorio 17*)

Se debe recordar que en países como Chile hasta mediados del siglo pasado la homosexualidad era tratada como una enfermedad mental, por lo que el hablante que declara “no estar enfermo” puede referirse a ello como a sus delirios místico-religiosos. En este caso, el sujeto es semantizado masculino, nuevamente, y, a través de la actitud lírica, refiere una alucinación con un nuevo elemento religioso, el ángel, que se dirige a él con palabras coloquiales que en Chile pueden significar agresividad o, en contextos informales, cercanía y confianza. El sujeto de *Purgatorio* es elocuente a pesar de los espacios de su discurso. Toda su elocuencia hace referencia a su escisión, a su ubicación en la frontera entre la discriminación, la locura, la autolaceración. Como un discurso entrecortado, accedemos a lo que *ve*, a lo que siente: “Zurita enamorado amigo / recoge el sol de la fotosíntesis (...) La noche es el manicomio de las plantas” (*Purgatorio 18*); “Encerrado entre las cuatro paredes de un baño (...) Afuera el cielo era Dios / y me chupaba el alma (...)” (*Purgatorio 18*); y sus visiones no se reducen al judeocristianismo:

LVII

En la angosta cama desvencijada
desvelado toda la noche
como una vela apagada vuelta a encender
creí ver a Buddha varias veces
Sentí a mi lado el jadeo de una mujer
pero Buddha eran los almohadones
y la mujer está durmiendo el sueño eterno (*Purgatorio 19*)

Tampoco se reducen sus autopercepciones a la santidad y la prostitución, sino que, aunque explica que es un sueño, estas incluyen a la realeza y, como un anticipo de lo que leeremos veintiocho páginas después, en “Áreas verdes”, a la vaca.

LXIII

Hoy soñé que era Rey
me ponían una piel a manchas blancas y negras
Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer
mientras las campanadas fúnebres de la iglesia
dicen que va a la venta la leche (*Purgatorio* 19)

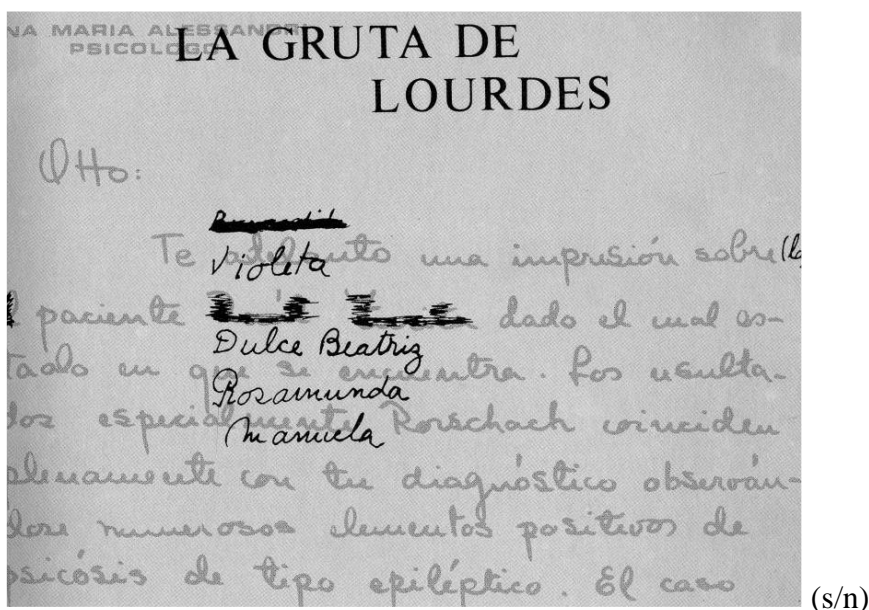
El rey del sueño parece compartir el trastorno de personalidad, pues, apenas lo cubren con “una piel a manchas blancas y negras”, comienza a mugir mientras se anuncia “la venta de la leche”. Nuevamente, los poemas son muestra de desvarío y desolación, de sentimientos oscuros en torno al hablante que cree ver a Buddha y que hace mención de una mujer muerta, que “está durmiendo el sueño eterno” (19), desvelado en una cama incómoda, solo, escuchando -no sabemos ya si en sueños o en la realidad- “campanadas fúnebres de la iglesia” (19). La sección “Domingo por la mañana” termina con un poema que reitera un verso del primero poema “se ha roto una columna”, en el cual no es posible saber si se refiere a la columna que sostiene un edificio o a la columna vertebral humana. Sin embargo, “columna” es aquello que sostiene *algo*, lo que da estabilidad y mantiene erguido a un organismo, un soporte que permite el apoyo y la protección, en fin, aquello que, roto, permite la caída:

C

Se ha roto una columna: vi a Dios
aunque no lo creas te digo
si hombre ayer domingo
con los mismos ojos de este vuelo (*Purgatorio* 21)

Que la primera parte termine aquí, para ser seguida de “Desiertos”, en los que el tema es la representación del colectivo a través de la naturaleza desértica, reseca e infértil de un país devastado, no quiere decir que el sujeto no aparezca más o vuelva a aparecer “recuperado” en textos sucesivos. Si en un inicio se comentó la fotografía del propio Zurita, el manuscrito, la inscripción “Ego sum qui sum” -sobre el cual, podría decirse, se construye la antítesis de los textos en los que “quien soy” es el *quid* del asunto, es porque de algún modo la disociación del hablante es perceptible aún en las sucesivas actitudes líricas. Aunque no hable de sí ni se refiera

a aspectos autorreflexivos, el hablante de *Purgatorio* se mantiene firme en la disyuntiva de “quién sum” y la ambivalencia de quién escribe. De hecho, se señaló, los textos que cierran *Purgatorio* son firmados con nombres femeninos: Bernardita y Santa Juana, e, incluyendo otra vez elementos de la realidad concreta en el texto, también es visible el enmascaramiento o abolición del sujeto en el texto “Gruta de Lourdes” que constituye en sí mismo el apartado “Arcosanto”:



Es posible ver que el nombre del paciente (Raúl Zurita), en cuyas pruebas médicas se observan “numerosos elementos positivos de psicosis de tipo epiléptico”, ha sido tachado y reemplazado por “Violeta”, “Dulce Beatriz”, “Rosamunda” y “Manuela”. Este diagnóstico, ubicado hacia el final del libro, confirma que la única constante del/los sujeto/s de *Purgatorio* es la ruptura, la entrega a la violencia, al dolor: “Me he aborrecido tanto estos años” (16), “Destrocé (102) mi cara tremenda / frente al espejo” (17), “Les aseguro que no estoy enfermo” (17), “Estoy mal Lo he visto / yo no estaba borracho / Pero me condené” (20); así como a la constante y simultánea negación-afirmación, dando paso a una inmutable contradicción de amor y autodestrucción.

La crisis psíquica, para Galindo, es indisoluble de la crisis política. Los espacios cerrados representan la clausura de las posibilidades del sujeto, que se sitúa en una habitación, una cama desvencijada, un baño, frente al espejo. Todo esto puede permitir una lectura en la que la columna rota deviene fragmentación del “yo”, pero sobre todo del sistema valórico en el que se sitúa, del

sistema de creencias en que se afirma, y que ya no es válido. En última instancia, y en el caso de que se quisiera leer en la poesía de Zurita un testimonio histórico, sería necesario hacer eco de sus palabras, en las que se puede entender el anhelo de incorporar multitudes, los silenciados:

Lo que se le negó a los asesinados y desaparecidos, y de manera radical y para siempre, fue precisamente el derecho a ejercer la palabra reconciliación. No me he ido. He escrito desde ese silencio inquebrantable sabiendo que mis poemas nunca serán las palabras que miles y miles dejaron de decir (Respuesta s/n)

En definitiva, el sujeto de *Purgatorio* tiene características dinámicas, de género y de autopercepción -principalmente mesiánico, pero también como individuo irresoluto, que pasa del amor al odio-, lo que lo vuelve multivocal y fronterizo. En los capítulos siguientes, “Desiertos” y “El desierto de Atacama”, el desarrollo temático se concentrará en lo colectivo, utilizando alegorías en las que el desierto, la pampa y la naturaleza quemada serán protagonistas. De algún modo, el hablante canta a las pampas a la vez que él *es* esa pampa. El individuo se fusiona con lo nación, y la nación se alegoriza con ese entorno natural específico.

LAPSUS Y ENGAÑOS SE LLAMAN MI PROPIA MENTE EL
DESIERTO DE ATACAMA (*Purgatorio* 25)

Vamos: no quisiste saber nada de
ese Desierto maldito —te dio
miedo yo sé que te dio miedo
cuando supiste que se había
internado por esas cochinas
pampas —claro no quisiste
saber nada pero se te volaron
los colores de la cara y bueno
dime: te creías que era poca
cosa enfilarse por allá para
volver después de su propio
nunca dado vuelta extendido
como una llanura frente a nosotros

YO USTED Y LA NUNCA SOY LA VERDE PAMPA EL
DESIERTO DE CHILE (*Purgatorio* 27)

En el primer poema se relaciona el desierto con la mente del Yo lírico, y en el último, se cierra con dos versos de construcción sintáctica errada para asimilar el desierto al propio sujeto. La sensación de personificación del desierto se acentúa en las páginas siguientes. En el siguiente poema el desierto de Atacama adquiere “dignidad” y su construcción sintáctica posibilita la duda

acerca de la comparación “como un pájaro”: ¿Qué se eleva sobre los cielos? ¿Se refiere a la dignidad del desierto o al desierto de Atacama?

QUIEN PODRÍA LA ENORME DIGNIDAD DEL
DESIERTO DE ATACAMA COMO UN PÁJARO
SE ELEVA SOBRE LOS CIELOS APENAS
EMPUJADO POR EL VIENTO (*Purgatorio* 31)

La lógica respondería indicando que es la dignidad del desierto, y que esta podría entenderse como la grandiosidad del paraje, sin embargo, en la poesía de Zurita la naturaleza adquiere características móviles, de un dinamismo que va más allá de las posibilidades propias de los paisajes que protagonizan sus textos. Un ejemplo claro de esto, en el que se niegan características propias de un paisaje para permitir su apertura a otra naturaleza, como cuando señala “Entonces sobre el vacío del mundo se abrirá / completamente el verdor infinito del Desierto de / Atacama” (*Purgatorio* 32).

En *Anteparaíso* el procedimiento de personificación de la naturaleza atraviesa el libro. Se sucederán las playas de Chile, las cumbres de la cordillera de Los Andes, el cielo, las llanuras, las ciudades, los pastos, los valles... todos representando el dolor, describiéndose como paisajes arrasados por el fuego y la maldición:

Porque quemado todo Chile fue el último grito que esos
valles repitieron ardidos de muerte por los aires
llorándose hechos cenizas que se volaban (102)

Chile está cubierto de sombras
los valles están quemados, ha crecido la zarza
y en lugar de diarios y revistas
solo se ven franjas negras en las esquinas
Todos se han marchado
o están dormidos, incluso tú misma
que hasta ayer estabas despierta
hoy estás durmiendo, de Duelo Universal (103)

Para el sujeto colectivo, “el sujeto-paisaje” de *Anteparaíso*, habrá sin embargo una redención a esa crisis, el encuentro del amor, en el que la misma naturaleza responderá:

(...) Porque muriendo verían taparse los valles con las glorias que
cantaban y todos resonarían entonces como una quimera que les
florecesse cubriendo estos paisajes: el cantar de las llanuras

v. Chile escucharía entonces cantar los pastos de las
llanuras

vi. Hasta las piedras se abrazarían allí embelesadas
sobre el pasto

vii. Y quién diría entonces que no florecen de nuevo los
aunque no sea más que una
cantándose todos de gloria la reverdecida (111)

El sujeto dinámico, que en *Purgatorio* se ama y se odia, onanista que vive su propia pesadilla neurótica, en *Anteparaíso* es, una vez más, fluctuante, pues ha efectuado un viaje en el que ha modificado su voz y su canto, pasando de la total desolación a una especie de himno de la naturaleza. Aquí la crisis del sujeto se ha representado con el aspecto más público de una sociedad, el espacio que habita, representándose en tópicos de la cultura chilena, los símbolos paisajísticos en que esta descansa, y que se re-semantizan en la nueva mirada que obliga la dictadura: el desierto es el sitio de la desaparición y “nueva metáfora de una comunidad censurada” (Autoritarismo 104); el mar, el lugar en el que yacen los cuerpos lanzados durante los Vuelos de la muerte.

Finalmente, señalar que la falta de unidad psicológica del/los individuo/s que aparecen en ambos libros, se manifiesta también en lo lingüístico. Como se ha revisado, los aspectos sintácticos son notorios por sus inconcordancias. El desierto, elemento que aparece tanto en *Anteparaíso* como *Purgatorio*, pero también en *Inri* y en *Canto a su amor desaparecido*, parece ser la alegoría principal, un espacio natural cuya esencia es lo mínimo, la sobrevivencia, el vacío y la inmensidad, la apertura a todos los sentidos y todos los puntos cardinales y, a su vez, la falta de posibilidades, la infertilidad y la escasez nutricia, características semejantes al aspecto político e ideológico del Chile de ese periodo, que se traslada a las imágenes de los poemas y se visualiza en algunas construcciones sintácticas que parecen incompletas, carentes, degradadas; una “lengua no materna” de algún modo, como exigía Huidobro en *Altazor*, pues de tan “fragmentada y herida” (Áreas 378), parece otra, una lengua escindida que deja asomar al sujeto entre sus fisuras, un lenguaje, finalmente, cuya función más que representar es presentar.

6. Naturaleza violentada = país atormentado = sujetos torturados

6.1 El desierto individual

Claro: este es el Desierto
de Atacama buena cosa no
valía ni tres chauchas llegar
allí y no has visto el
Desierto de Atacama -oye:
lo viste allá cierto? bueno
si no lo has visto anda de
una vez y no me jodas

(*Purgatorio* 25)

Purgatorio tiene diferentes apartados; los que se han analizado hasta ahora tienen relación con la fractura de un discurso lógico en “Áreas verdes”, y con la crisis personal de un sujeto al borde de la locura. En la secuencia que se verá a continuación, “Desiertos”, se recurre al modo alegórico, utilizando la imagen del desierto de Atacama como metáfora de un Chile torturado y arrasado, representando en dichos poemas lo colectivo, lo social del desastre dictatorial.

El desierto de *Purgatorio*, está, como el sujeto que planea sobre el libro, repleto de características antitéticas, que lo plantean como un desierto *otro*, fluctuante y a merced de dichas irresoluciones. En el siguiente poema, las elecciones de las palabras que se utilizan provocan desasosiego y extrañamiento pues insinúan violencia. El desierto está desolado, y es la madre del sujeto poético la que llueve sobre la superficie reseca porque, como ya hemos visto, el poeta encarna la patria, el territorio de Chile es su cuerpo. Leerlo metafóricamente se complejiza por el mismo poema que enuncia el verso “hasta dar con las piernas de mi madre”, impidiendo encontrar una continuidad figurada, y obligando, más bien, a pensar en la madre como cuerpo, por extensión, como una persona real, viva -o que estuvo viva-, relacionando esa materialidad con el hallazgo de [una parte de] un cuerpo, abriéndose paso hacia la idea de la constante y actual búsqueda de cuerpos -o restos- que familiares de detenidos desaparecidos realizan en el desierto de Atacama.

(...) Para que cuando vean alzarse ante sus ojos los desolados
paisajes del Desierto de Atacama mi madre se concentre
en gotas de agua y sea la primera lluvia en el desierto

v. Entonces veremos aparecer el Infinito del Desierto

vi. Dado vuelta desde si mismo hasta dar con las piernas
de mi madre

vii. Entonces sobre el vacío del mundo se abrirá
completamente el verdor infinito del Desierto de Atacama (32)

La antítesis final, “el verdor infinito del Desierto” se diluye de algún modo, frente a los versos anteriores, por la estupefacción que generan, sin embargo, suscitan la idea de la esperanza y del milagro, el verdearse un desierto a causa del “dar con las piernas” de la madre. A su vez, su asimilación del territorio como cuerpo no se limita al horror; “vastas extensiones en las que la fusión con el cuerpo de la patria alcanza una intensidad sublime (...) [la] palabra decisiva: “encarnación”; no en el sentido mesiánico sino en cuanto al destino del poeta americano: encarnar a su país: darle palabra y cuerpo (...) ser uno” (El poema XIII y XVII).

El poema que sucede al citado, termina por modificar del todo la percepción del desierto, eliminando sus características esenciales o la imagen arquetípica de esa geografía, permitiendo la comprensión acerca de que la elección de poetizar el desierto en *Purgatorio*, no tiene exacta relación con lo geográfico, sino que es alegórico:

Helo allí Helo allí
suspendido en el aire
El Desierto de Atacama

i. Suspendido sobre el cielo de Chile diluyéndose
entre auras

(...) iii. Hasta que finalmente no haya cielo sino Desierto
de Atacama y todos veamos entonces nuestras propias
pampas fosforescentes carajas encumbrándose en
el horizonte (33)

El desierto es más bien un halo, un velo ingravido, un cielo. Maurizio Medo se pregunta: “¿En la poesía de Zurita los lugares que nomina son reales o constituyen su desnaturalización metafórica?” (Raúl Zurita s/n), cuestión que se responde en lo planteado; el uso de ciertos elementos paisajísticos representativos de Chile, y la adjetivación ilógica que desnaturaliza esos elementos nos advierte de que aquí se habla de otra cosa. Son, como lo indicamos, alegorías de Chile, un país que se fundó en *La Araucana* (1569) como un paisaje mesocósmico, “un lugar que

no tiene dónde y que transcurre en un tiempo que no tiene cuando pero que, en revancha, contiene todos los lugares y todos los tiempos” (Raúl Zurita s/n). “Desiertos” continúa así:

- i. Los desiertos de atacama son azules
- ii. Los desiertos de atacama no son azules ya ya dime lo que quieras
- iii. Los desiertos de atacama no son azules porque por allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido
- iv. Y si los desiertos de atacama fueran azules todavía podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos los rincones de Chile contentos vieses flamear por el aire las azules pampas del Desierto de Atacama (*Purgatorio* 34)

Estos falsos silogismos recuerdan a Juan Luis Martínez -con quien, por entonces eran familia política y amigos, y a quien Zurita definió como “mi semejante, mi hermano” (Sobre Juan Luis, s/n). Martínez estableció en sus poemas diálogos entre la filosofía y las ciencias, deconstruyendo el pensamiento lógico-dialéctico en “lo que se podría llamar la poética de la ilegibilidad” (Weintraub 142). Son razonamientos axiomáticos que “no pueden resolverse según el proceso lógico-silogístico que la forma del texto parece implicar (...) generando estructuras paradójicas en el lenguaje” (Weintraub 159), que en el caso que leemos van más allá de un absurdo lógico, sino que incorporan premisas irracionales.

Hay presente un aspecto, el cristiano, en este caso, en el desierto, tal vez por tratarse del territorio que Jesucristo transitó antes del cambio de su vida privada a la pública, lugar de la tentación, y, de cierto modo, de la purga; pero lo sagrado no solo está en el desierto y no es solo cristiano. A lo largo y ancho de la obra zuritiana vemos el desfile de ambos aspectos: los espacios naturales, las alusiones sacras. Lo que consagra al desierto, de algún modo, es, como se dijo, su esterilidad sobreviviente, hay algo invisible que nutre el desierto, en palabras de Medo:

¿Cuál es el símbolo del desierto, y por qué el desierto interiorizado nos sumerge en la soledad? El desierto es una tierra estéril, una tierra inhabitada. El desierto designa una tierra en la que se tiene sed. Hay muy pocos pozos. Entonces tenemos sed, ¿pero sed de qué? El solitario va a comprender que tiene sed de eternidad. Tiene sed de algo que no desaparezca, de algo que no pueda morir. Las palabras se mueven, las palabras revelan su sentido secreto. El desierto interior es alcanzado cuando el hombre comprende que todo debe de interiorizarse (...). Y la soledad aviva, despliega el sentido de lo interior (Raúl Zurita s/n).

La soledad del desierto está presente en *Purgatorio*, y puede ser interpretada como la soledad de la víctima, del dolor. Zurita ubica en el mismo paradigma del desierto, la soledad y la infinitud, provocando la desolación del paisaje no solo natural sino emocional:

- i. Dejemos pasar el infinito del Desierto de Atacama
- ii. Dejemos pasar la esterilidad de estos desiertos (32)

- i. Miremos entonces el Desierto de Atacama
- ii. Miremos nuestra soledad en el desierto (38)

Las alusiones al desierto son polivalentes, no refiriéndose solo a lo geográfico sino tomando variadas direcciones semánticas y simbólicas, y planteándolas otra vez a modo de posible silogismo. En *Anteparaíso*, esta decisión es más marcada pues establece la relación de qué es o qué no es el desierto de modo explícito.

- i. Todo el desierto pudo ser Notre Dame pero fue el desierto de Chile (41)

Chile entero es un desierto
sus llanuras se han mudado y sus ríos
están más secos que las piedras
No hay un alma que camine por sus calles
y solo los malos
parecieran estar en todas partes (95)

En *Inri*²⁹, estructurado como el recorrido de diferentes personas por paisajes de Chile, el desierto se plantea como un destino que “obedece a un instinto de búsqueda y se expone a lo indefinido: los espejismos son la ansiedad del agua y del propio ser” (Tarrab 15). En los poemas titulados “El desierto” y enumerados correlativamente, la representación de este es, una vez más, antitética respecto de la idea tradicional del desierto; repleta de figuras que contradicen esa imagen y que se contrastan con la elaborada en los poemarios anteriores. Aquí el desierto es ruidoso, grita, es un cementerio con tumbas enaltecidas con flores plásticas que también gritan; sumado a esto, ya en “El desierto 1” aparece una imagen que se sostendrá a lo largo de estos poemas, “un barco grande, herrumbroso, recostado encima de las piedras” (*Inri* 65). El mismo hablante indica “Nadie diría que puede haber un barco en el medio del desierto (...) Nadie lo diría, pero está allí”

²⁹ Publicado en 2004, escapa del margen temporal que hemos determinado para nuestra investigación, sin embargo, resulta útil para este tramo del análisis pues, en cierta manera, recoge lo hecho en *Purgatorio* y *Anteparaíso*, repitiendo la fórmula de la naturaleza como ente viviente, autónomo y protagonista en las vejaciones de la dictadura.

(ídem), asimismo, “Todas las piedras gritan. Gritan, el desierto de Chile grita. Nadie diría que esto puede ser, pero gritan” (ídem). Este barco podría aludir al Carguero Maipo en el que Zurita fue apresado. No obstante, el mismo sujeto poético nos guía en “El desierto 6”:

Un país de desaparecidos naufraga en el desierto. La proa de los paisajes muertos naufraga hundiéndose como la noche en las piedras. El sol ilumina abajo una mancha negra en el medio del día. En la distancia parecería solo una mancha, pero es un barco sepultándose a pleno sol con su noche en los pedregales del desierto. *Si ellos callan las piedras hablarán.*

Mireya dice que todos callaron y que por eso gritan las piedras del desierto. Que gritan, que las flores son también pequeñas piedras gritando cuando se doblan frente a un **barco de muertos**.

El barco se hunde. **Las áridas rompientes se amontonan cayendo sobre Chile** y chillan, las olas chillan, el terroso mar chilla. Mireya le pone flores a **la tripulación de una patria de muertos encallada en la mitad del desierto**. Dice que fue el silencio de todos la tumba y que por eso las piedras gritan tapiando la nave difunta de estos paisajes (*Inri* 70) [las negritas son nuestras]

Este insta a descubrir en ese barco a Chile, sepultado en el desierto -la atrocidad dictatorial- que lo hunde y lo encadena al mutismo, a la soledad, a la muerte, rodeados por chillidos -estridencia que expresa pero no comunica-: “una patria de muertos encallada” sobre la que se ciernen y caen las “áridas rompientes”. Si en un comienzo el barco encalla, el poemario avanza hasta que el barco naufraga y se hunde, cerrándose sobre él el desierto: “Chile se hunde, la cornisa muerta del Pacífico se / hunde, la proa muerta de los paisajes se hunde / mientras las piedras cayéndoles encima gritan que / nada está vivo, que ya nada vive, que si uno murió por / todos es que todos están muertos” (72), con estos versos aparece nítida otra vez la idea que vimos en *Purgatorio* y *Anteparaíso*, la colectividad unida en el desastre, en la tragedia que, separando en bandos a la nación, los une en el torcido destino, en la reflexión de que “los tortura” -palabra utilizada en *Canto a su amor desaparecido* y que designa tanto a torturadores como a torturados- son todos:

Mireya dice (...) que una vez hubo un país, pero que ahora es solo un barco tapiado bajo el mar muerto de sus paisajes. Dice que si uno murió por todos todos los mares muertos son uno, las costas muertas son una, las clamantes piedras son una y que es el silencio la roca

que tapió el sepulcro de los paisajes. Ella dice que uno
murió por todos y que por eso hasta las piedras son el
cuerpo que grita mientras se clavan las llanuras
muertas sobre Chile (*Inri* 72)

En los últimos tres versos se insinúa algo que se transmite en los tres libros que se han mencionado, la idea de que el dolor humano, el sufrimiento y la muerte de Chile hace que su naturaleza sufra como en carne propia ese destino, “hasta las piedras son el cuerpo que grita”, y por eso mismo, la esperanza como en *Anteparaíso*, también se manifiesta en el espacio natural, la floración del desierto es el nuevo inicio, la resurrección de los muertos, el regreso al centro perdido tras el Golpe. La floración en *Inri*, se representa en la imagen de

una mujer, que dice ser la madre de los desaparecidos, le ofrece flores de plástico, cada una con un nombre, a sus hijos muertos, que a su vez simbolizan a todos los muertos de la patria, la agonía de todo Chile; en esa imagen, las flores representan un simulacro de creación para el renacimiento de los cuerpos, una especie de salvación del anonimato: todos esos cuerpos sin nombre son rebautizados, renombrados y reconocidos, ahora pueden descansar en paz (Tarrab 16).

6.2 “Vimos florecer el desierto (...) y nos hicimos uno”: Los amantes permiten el renacer de la naturaleza

Siguiendo con la idea del florecimiento como alegoría de renacimiento, pero, sobre todo, de redención, este ocurre, en *Anteparaíso*, cuando el sujeto del poema, tras una travesía por diferentes parajes “malditos” y abrasados se reencuentra con su amor. Entonces, todas las metáforas que presentaban un espacio avasallado, ultimado por el dolor, todas las imágenes de la geografía enlutada en la que “Todo ha sido consumado”, “porque nada volvió a florecer en los pastos de Chile. Por eso hasta las cenizas se volaron con las arrasadas de estos pastos” (101), se revierten; entonces, “los valles quemados” (103), la zarza indómita que se ha extendido por el Chile “cubierto de sombras”, en “Pastoral de Chile”, y ante el encuentro de la amada, colapsan, se desarman ante el amor:

Los pastos crecían cuando te encontré acurrucada
tiritando de frío entre los muros
Entonces te tomé
con mis manos lavé tu cara
y ambos temblamos de alegría cuando te pedí
que te vinieses conmigo

Porque **ya la soledad no era**
yo te vi llorar alzando hasta mí tus párpados quemados
Así **vimos florecer el desierto**
así **escuchamos los pájaros de nuevo cantar**
sobre las rocas de los páramos que quisimos
Así estuvimos entre **los pastos crecidos**
y **nos hicimos uno** y nos prometimos para siempre (...) (*Anteparaíso* 104) [las negritas son nuestras]

Aparece, de pronto, el tema romántico y el tono más intimista en un libro que venía transitando por la idea de la colectividad y su sufrimiento manifiesto en la naturaleza. Sin embargo, no resulta raro que el desconsuelo se supere de este modo, pues, aunque lo relacione con el amor romántico, la idea de situarse en el ante paraíso no está alejada, dentro del imaginario cristiano, del amor. Como se ha mencionado, la relación con *La Divina Comedia* no es azarosa en *Anteparaíso* ni en *Purgatorio*, y podría establecerse una referencia a esta al darse por finalizada la obra cuando el sujeto lírico encuentra a su amada. En *Anteparaíso*, no obstante, el reencuentro de los amantes nos enfrenta a una situación que dista de la pureza que envolvía a la Beatriz de Dante, lo que reinicia la catástrofe medioambiental que veníamos leyendo:

(...) Pero **tú no cumpliste**, tú te olvidaste
de cuando te encontré y no eras más que una esquirla
en el camino. **Te olvidaste**
y tus párpados y tus piernas se abrieron para otros
Por otros quemaste tus ojos
Se secaron los pastos y el desierto me fue el alma
como hierro al rojo sentí las pupilas
al mirarte manoseada por tus nuevos amigos
nada más que para enfurecerme
Pero yo te seguí queriendo
no me olvidé de ti y por todas partes pregunté
si te habían visto y te encontré de nuevo
para que de nuevo me dejaras
Todo Chile se volvió sangre al ver tus fornicaciones (...) (*Anteparaíso* 104)

Si durante gran parte del libro, el tono del sujeto poético es colectivo, utilizando bien la primera persona generalizada, o la tercera persona, permitiéndose la estampa o la descripción topográfica, en “Pastoral de Chile”³⁰, aparece con mayor constancia el deíctico “tú”, que construye en estos

³⁰ La palabra «pastoral» tiene cuatro acepciones según el *DRAE*; dos de ellas relativas al pastor de ganado o las obras de arte que lo evocan; una referida al pastor eclesiástico y a su actividad; y la última, relacionada a esta, concerniente a “la actividad de dirección espiritual desarrollada por la Iglesia entre sus fieles”. “Pastoral de Chile” de *Anteparaíso*, corresponde al momento en el que el sujeto se reencuentra con la amada y la naturaleza florece, por lo que la interpretación que realizamos es a partir de la vinculación del encuentro del amor

poemas una interpelación, en este caso, quejándose con la amada, por el despecho de su traición, tras haberla rescatado siendo ella “no más que una esquirra en el camino”. Si en su reencuentro Chile reverdece y florece, el nuevo engaño y abandono vuelve a reseca la tierra, mostrando otra vez cómo la emocionalidad del sujeto se refleja en el paisaje, en este caso, ya no por el tormento nacional, sino por el desamor del amante.

Aitana De Heras desarrolló un estudio acerca de la figura amorosa en la poesía de Zurita, para lo cual tomó algunas secciones de *Anteparaíso*, entre otros libros. De Heras resume las “idas y venidas de la mujer amada”, el perdón del sujeto poético en cada una de ellas y los cambios que ocurren en el paisaje chileno a lo largo de las 28 páginas que constituyen esta sección de esta forma:

pues los valles y el pasto funcionan aquí como metáfora del amor, pues crecen y reviven, relumbran, reverdecen y florecen cuando la amada está presente y ama al sujeto poético; y se agostan, están quemados, se secan con la ausencia de la amada o su desprecio hacia él. Por ello podemos decir que en *Anteparaíso*, la naturaleza será una aliada del poeta a la hora de expresar sus sentimientos de amor y desamor, de adoración y de despecho (De Heras 12).

El primer poema de “Pastoral de Chile”, termina de un modo que deja claro que, a pesar del tono intimista, la aparente singularidad de los hechos cantados y los pesares del sujeto, éstos repercuten en el paisaje porque de alguna manera la relación de los amantes no es diferente a la pertenencia o unidad de ellos con el destino de la patria, como si la emocionalidad fuese inseparable del territorio, o la pertenencia a una nación fuera medular e intrínseca a los amantes:

(...) Pero yo te seguí queriendo y volveré a buscarte
y nuevamente te abrazaré sobre la tierra reseca
para pedirte otra vez que seas mi mujer
Los pastos de Chile volverán a revivir
El desierto de Atacama florecerá de alegría
las playas cantarán y bailarán para cuando avergonzada
vuelvas conmigo para siempre
y yo te haya perdonado todo lo que me has hecho
¡hija de mi patria! (*Anteparaíso* 104) [las negritas son nuestras]

romántico con el espacio natural/bucólico, el tópico pastoril, que va de la mano con un mundo no corrompido -por la urbanidad, pero tampoco por la dictadura -, idílico, entrelazado con la intimidad del hablante al punto de desolarse o reverdecer en respuesta o coordinación a la emocionalidad de aquel. Las distintas secciones de “Pastoral” avanzarán incorporando, se verá, elementos de la dictadura (tanques, aviones) transgrediendo la incorruptibilidad del paisaje, haciéndolo también partícipe del horror.

Los versos resaltados permiten ver la reaparición del paisaje natural, siendo el último de ellos un enunciado que sitúa a la persona amada en el paradigma de lo patrio. Esta operación se repite en los sucesivos poemas:

Cuando vuelvas a quererme
y arrepentida los recuerdos se te hayan hecho ácido
(...) y corras emocionada a abrazarme
y Chile se ilumine y los pastos relumbren (*Anteparaíso* 105)

Chile esta lejano y es mentira
no es cierto que alguna vez nos hayamos prometido
son espejismos los campos
y solo cenizas quedan de los sitios públicos
Pero aunque casi todo es mentira
sé que algún día Chile entero
se levantará solo para verte
y aunque nada exista, mis ojos te verán (*Anteparaíso* 108)

¡Entonces cantarían esos valles! (*Anteparaíso* 109)

iii. Chile florecería así la quimera sobre sus pastos
iv. Todos se verían escuchando entonces la gloria que
les cantó por las llanuras
(...) v. Chile escucharía entonces cantar los pastos de las llanuras (...) (*Anteparaíso* 111)

Los pastos y valles de Chile reverdecerían si se posibilitara el reencuentro, que, aunque quimera, permitiría ese milagro:

Revivirían los pastos de Chile
ay si un dios mío se resonaran
los pobres valles que quemaron

Para que dolorosos los campos de Chile no sean los campos
que vieron sino un dios mío clamándose al aire resonante
sonoro en el viento destellando el vocear de la revivida (*Anteparaíso* 113)

A esta altura del libro, que aparentemente se apoya ahora en una temática amorosa, comienzan a [re]aparecer, además de referencias a la “patria” y a “Chile”, palabras o enunciados que se refieren al renacimiento, no solo de la tierra y su flora sino de los habitantes: si en un inicio le ruega “despertar” de su desmayo, luego utiliza la palabra “revivida”, para nombrarla, siendo en otros poemas extensible tal resurrección a un conjunto amplios de compatriotas:

¡Despiértate tú, desmayada, y dime que me quieres! (*Anteparaíso* 106)

iii. Y qué si de luz la madrugada reviviera los muertos
valles de Chile

Porque alborados de luz podrían hacerse los pastos sobre
Chile y los muertos amanecerían entonces riendo por estas
llanuras de madrugada iluminados cantándose la renacida

(...) v. Y qué si Chile entero amaneciese resucitado con
sus muertos

vi. Todos podrán saber entonces si amaneció el nuevo
día sobre Chile

Porque amanecidos nosotros llegaríamos a ser el despertar
que ríe sobre Chile y los pastos la resucitada final de
estos muertos al alba relumbrosos de luz detrás de
los Andes despuntando ellos como un verdor la madrugada (*Anteparaíso* 115)

Si *Purgatorio* es un libro en el que la confusión o superposición de voces permiten el ingreso a
tintas en un escenario de desolación y violencia, *Anteparaíso* permite visualizar el duelo por el
solapamiento de temáticas. Hacia la última parte de él leemos el desencuentro y reencuentro
amoroso, siempre acompañado con el paisaje, que no se acota solo a lo natural sino que también
se refiere a lo urbano; una vez que los enamorados se reúnen, esta “Pastoral de Chile” continúa,
aludiendo de manera mucho más explícita -aunque manteniendo un lenguaje más impreciso que
en *Inri* o *Canto a su amor desaparecido*- a elementos históricos que no tendrían relación directa
con el amor, el reencuentro o el medioambiente de un país -temas hasta ahora tratados- si no
fuese por el contexto en el que estos poemas fueron escritos. “Tanques”, “aviones”, “botas”,
“cárceles”, “cuarteles”, “tortura”, “tirano” y otras palabras afines conforman la isotopía de esta
última parte de *Anteparaíso*.

Son espejismos las ciudades
no corren los trenes, nadie camina por las calles
y todo está en silencio
como si hubiera huelga general
(...)
y quizás ya no haya nadie
con quien poder hablar sobre la tierra
Pero aunque eso suceda
y Chile entero no sea más que una tumba
y el universo la tumba de una tumba
¡Despiértate tú, desmayada, y dime que me quieres! (*Anteparaíso* 106)

Rómpanse de amargura, muéranse de dolor

**Que se derritan sus tanques
y se caigan a pedazos sus aviones**
y que de tristeza se hagan polvo corazones y valles
mentes y paisajes
delirios y galaxias
Porque enlutaron sus casas y arrasaron sus pastos
Porque no hay consuelo para nosotros
y nadie acude
a compadecerse de los afligidos (*Anteparaíso* 107) [las negritas son nuestras]

En el siguiente poema, la alusión a una circunstancia de violencia militar y abuso de poder es diáfana, y permite recordar, incluso, los relatos que existen entorno a los últimos días de Víctor Jara, en los que testigos cuentan cómo los militares del Estadio Chile lo escarnecieron, mutilándolo y forzándolo a tocar la guitarra con las manos ensangrentadas:

Ríanse a mandíbula batiente
porque ella y yo nos hemos encontrado
Griten piedras y malezas del campo
que por nuestro amor
las cárceles de las ciudades se derrumban
y las rejas se deshacen
(...) Que yo y ella nos queramos para siempre
y que por nuestro amor sean queridas
hasta las puntas de fierro de las botas
que nos golpearon
y que quienes burlándose nos decían
“Báilennos un poco” y nos apagaban sus cigarros
en los brazos para que les bailáramos
que por nuestro amor, solo por eso, ahora
bailen ellos
embellecidos como girasoles sobre el campo (*Anteparaíso* 119)

Yo sé que tú vives
yo sé ahora que tú vives y que tocada de luz
ya no entrará más en ti ni el asesino ni el tirano
ni volverán a quemarse los pastos sobre Chile
Abandonen entonces las cárceles
abandonen los manicomios y los cuarteles
que los gusanos abandonen la carroña
y los torturadores la mesa de los torturados
que abandone el sol los planetas que lo circundan
para que solo de amor hable todo el universo
(...) **porque volvieron a reverdecer los campos**
y ella está ahora frente a mí
Griten entonces porque yo sé que tú vives
y por este idilio **se encuentran los perdidos**
y los desollados vuelven a tener piel

Porque aunque no se borren todas las cicatrices
y todavía se distingan
las quemaduras en los brazos
también las quemaduras y las cicatrices
se levantan como una sola desde los cuerpos y cantan (*Anteparaíso* 120) [las negritas
son nuestras]

Los versos resaltados en el último poema sugieren que así como vuelve a florecer la tierra quemada, y es más bella por lo renovada de esa experiencia, las cicatrices y las llagas de ese cuerpo torturado -quemado por los cigarros de quienes burlándose les decían que bailasen- también embellecen el renacimiento, el resurgir del cuerpo desde la violencia, que no es cuerpo solo individual sino social, los “desollados que vuelven a tener piel”, los que “abandonan las cárceles”, los enamorados que se reencuentran porque ahora él sabe que ella vive, y que “ya no entrará más en ti ni el asesino ni el tirano”. Esto, que en gran parte recuerda el *Canto a su amor desaparecido*, planteando la idea del amor a pesar de la muerte, y del reencuentro más allá de esta, también permite cuestionarse: ¿quién es la amada? ¿puede ser ese cuerpo patrio, colectivo, natural y geográfico? ¿dónde no entrarán más ni el asesino ni el tirano? Es posible una lectura de que, así como la naturaleza sufre cuando su pueblo sufre, y así como reverdece cuando la amada retorna -recordamos también en este suceso a Perséfone y su regreso sobre la tierra, trayendo consigo a la primavera- sea la patria esta amada que ha revivido, y, teniendo aún las cicatrices de la violencia, permite que estas -sus habitantes- se levanten como una sola, cantando, unificadas en la restauración de sus derechos humanos y civiles. Esto hace recordar la idea de William Carlos Williams en *Kora en el infierno* (1920), sobre procedimientos creadores en el arte y en la naturaleza; en ese sentido, el poeta canta el renacimiento del sujeto sufriente en paralelo al canto de la tierra que ha renacido tras la catástrofe.

El tema de la esperanza postdictadura, es uno de los tópicos más extendidos en la poesía de la época; sin embargo, y por la temática en que me centro, no me referiré más que nominalmente a él. Solo señalaré que a lo largo de la producción poética chilena de dictadura, la idea de resurgir después del Golpe, tenía una estrecha relación con “revertirlo”, retornar al estado anterior, es decir, con una manifiesta nostalgia por la UP y por la sociedad que en ella se constituía, la que al ser interrumpida, había cancelado también “un estadio en que el ser humano era uno con su propia naturaleza y con la naturaleza misma” (Representaciones 152); esta idea tendría que ver con la sensación de brusquedad en el paso de una sociedad más lárca y manual, premoderna, podría

decirse, a una moderna en un sentido instrumentalista, de superación del pasado y apertura a mercados que, actualizándose, aplastaran modelos laborales tradicionales.

Anteparaíso finaliza reiterando las nociones de resurrección y vinculándola directamente al [re]encuentro del amor, al fin del cautiverio:

Porque lo que moría renació y lo vivo vivió dos veces
Porque volvió a brotar el amor que nos teníamos
y ahora caminas libre por las calles
tú que estabas cautiva (121)

Porque han vuelto a florecer los pastos
Chile entero se despierta
y sus cielos se levantan y están de fiesta (122)

Donde resucitados se palparon los valles con los cielos
vivientes de Chile hasta que los cielos fueron los muertos
que vivían de pascua como un verde tocado por todo
Chile cielito todo Chile desde la muerte resucitado (128)

6.3 La naturaleza como pantalla en que se proyectan las emociones del sujeto

El recorrido que plantea Zurita, confirma su idea de que el paisaje no ha de ser visto como una atmósfera fuera del sujeto, sino que debe constituirse como un “escenario puramente mental o pantalla donde el sujeto proyecta sus emociones” (en Donoso y Espinaza 69), lo que coincide con la idea de que poesía y naturaleza se asemejan en ser el paisaje no un lugar físico sino una construcción cultural, compleja, por tanto, distinta al mero escenario. En ese sentido, las emociones que el paisaje de los libros analizados presenta son la desolación, la devastación, la vejeción, el saqueo de la dignidad, pero, hay en ese escenario lo mismo que en un paisaje invernal o incendiado: el espacio para que un brote, aún minúsculo, permita la esperanza del renacimiento. Del mismo modo, son sitios que indican geografías específicas en las cuales las leyes físicas se han tensado o anulado: “Helo aquí / suspendido en el aire / el Desierto de Atacama” (*Purgatorio* 33), se indicó; “Y entonces en este país de nevados por un instante / se volvieron a ver todas las cordilleras tendidas en el / horizonte transparentes traspasadas de luz” (*Anteparaíso* 79); “El Pacífico se desprende de la línea de la costa y cae. Fue primero la cordillera y ahora es el mar que cae” (*Inri* 87). Estas tensiones la mayoría de las veces están pobladas de muerte o vibran en

la misma frecuencia emotiva de las voces líricas que emergen de los textos. Naturaleza y dolor son las temáticas más presentes en estas series poéticas, y, según José Carlos Rovira, son parte fundamental de la obra zuritiana en su gran extensión, la represión chilena, “la historia mezclada con la autobiografía y la naturaleza son una constante que va a recorrer el libro” (106), indica refiriéndose a *Zurita* (2007), pero puede aplicarse de igual manera al resto de sus poemarios, ya que el mismo académico lo describe como unas “Obras completas” vertebradas por el propio autor. En ese sentido, es de considerar que la mirada de quien ha sido violado en su condición humana, resignificará el testimonio de dicha represión externalizando ese sufrimiento, volviéndolo de todos, plural/comunitario, siendo el ingreso de la naturaleza un mecanismo que posibilita esa extensión, ya que permite el ingreso de toda una comunidad nacional en el dolor; finalmente, lo que Zurita sugiere de diversas formas es que “lo que le ocurre al sujeto no es una mera cuestión personal. Su carácter de víctima corresponde a la situación de todo un conglomerado social y las «historias» son comunes a muchos hombres” (en Representaciones 91); un breve texto ya citado en este capítulo se ilumina ante esta idea: YO USTED Y LA NUNCA SOY LA VERDE PAMPA EL / DESIERTO DE CHILE (27), que además permite ver la *yuxta* o sobreposición entre el sujeto y el “mundo desbordado y desbordante” (Valero 18) que el poeta describe.

Así, al permitirse *hablar por todos*, se permite hablar por los sin nombre, los que no están, las que desaparecieron. En *Inri*, por ejemplo, se ponen en escena, a través de las distintas voces que enuncian, el duelo ante la pérdida humana de tales sujetos, y con ellas, las de toda la nación, incluyendo la presencia de un paisaje que con la misma intensidad se describe afligido, ensangrentado. Allí lo que se tematiza es la gran herida de la desaparición, y es que la dictadura, al desaparecer a prisioneros políticos ejecutó “la desaparición del país” (Fischer 164):

La segunda imagen del desaparecido es que no está solo en su caída, sino que hace parte de un grupo con el cual se mezcla, se confunde, se une para devenir en cuerpo colectivo. El desaparecido es una gota entre la lluvia, un copo entre la nevada, una línea en la figura. Su identidad no posee una fisonomía individual que le permita diferenciarse de los demás, es más bien un paisaje, un color, una sensación, un aspecto con la misma forma de los demás, sin dejar de ser nunca una vida. Por lo tanto, el desaparecido ya no puede ser identificado como él; el desaparecido solo puede ser nombrado como ellos. La tercera imagen del desaparecido es que después de caer aterriza en un lugar doloroso. Ese lugar, que no se sabe con certeza si pertenece a la patria del *zoé* o del *bios*, está habitado por la desesperanza, la angustia y la impotencia, como también por materia orgánica como la saliva, el llanto y la sangre. Todo chilla, todo llora, el paisaje sufre (Ávalos 56).

En *Anteparaíso* las cordilleras marchan. En un comienzo no sabemos el motivo, pero pronto leemos su dolor, su enfermedad, su miedo a la locura:

i. Nadie fue a las montañas mentira son las montañas
las que marchan

ii. Recortadas frente a Santiago como murallas blancas
acercándose inmensas **dolorosas** heladas

iii. Detrás de la cordillera de los Andes empujándose unas
contra otras igual que murallones que **de puro miedo**
se cerraran: **Tenemos miedo se decían las montañas**
de la locura detrás de la cordillera acercándose (65)

(...) i. Estamos enfermas gritaban las cordilleras congelándose en
sus alturas

ii. Estamos muy enfermas respondían las **llanuras de la pradera**
central traspasadas de frío como contestándoles a ellas

iii. Pero sabían que es el frío el maldito de las cordilleras y
que nada más que por eso se hubo de yacer junto a los Andes
hasta que la muerte nos helara con ellos desangrados en
vida frente al alba solo para que revivan los paisajes (66) [las negritas son nuestras]

En esta última estrofa, el verso resaltado plantea la duda: ¿quiénes son los desangrados en vida que refiere?, ¿por los muertos es que las cordilleras están marchando, doloridas y enfermas?

Avanzando la lectura, el libro responde:

Cuando alguien muere, entonces
se despiertan las cordilleras
(...) Somos los muertos que caminan
les aullaban a Chile los nevados
cediéndonos su sitio (*Anteparaíso* 68)

(...) Ciñéndose de negro frente a las nieves de Chile como si los
nevados no fueran otra cosa que espinas hiriendo la noche y
ellas pusieran entonces la corona sangrante de los Andes

v. Por eso de sangre fue la nieve que coronó las cumbres
andinas

vi. Porque solo la muerte fue la corona que ciñó de sangre
el horizonte (...) (*Anteparaíso* 70)

Se advierte por la descripción de los accidentes geográficos, que no son simples espacios que permitan experiencias estéticas contemplativas, sino que son, según la ecocrítica, representantes de un “delicado balance de cultura y naturaleza, un intercambio de afectos y flujos, de memorias y narrativas humanas y no humanas” (Donoso y Espinaza 70). Algunos poemas que fueron citados al inicio de este capítulo, fueron titulados de un modo en que este planteamiento se verifica: “Las Pampas” (*Purgatorio* 57) se componen de “Áreas de desvarío, pasión y muerte”; “Los Campos” (*Purgatorio* 58), son los “Campos del hambre infinita de corazón, y del desvarío”, en el que lo único que se repite es “la locura” (*Purgatorio* 59); finalmente, “Las llanuras” (*Purgatorio* 60) las compone el dolor. Es, indica Rovira, una “naturaleza muerta o viva en la que los fragmentos de dolor, cada dolor, toda la desolación, anuncian el papel de la historia como constituyente” (107), esto, pues para el autor, la obra de Zurita es constante y clara en señalar que la naturaleza es inevitable en la construcción memorial, permitiendo secuenciar históricamente los sucesos que se cantan.

Los paisajes llagados de *Anteparaíso* o *Inri* que desacatan las leyes de la naturaleza, y cuyo motor es la emocionalidad a grandes rasgos, pero principalmente la conmoción ante el sufrimiento de los habitantes, dispara la pregunta sobre el tormento. Esa naturaleza atormentada, como atormentada está la humanidad, los sujetos que la pueblan, ¿qué nos dice? Para mí plantea la cuestión de qué es un país, su organización sociopolítica, sus instituciones, el colectivo que engloba a sus habitantes o la tierra sobre la que se plantan; pregunta si es posible separar a una población de su paisaje, en qué medida la relación es simbiótica o de determinación bilateral.

El paisaje de la obra zuritiana se tensa en estas cuestiones pues está ideologizado, es alegoría de una situación histórica: la dictadura pinochetista.

Sería difícil pensar un paisaje apolítico, algo así como una naturaleza pura e independiente de los hechos históricos en Zurita. Desde los comienzos, su obra muestra un paisaje atravesado por la situación política. Por eso el paisaje todo habla y se vivifica como resucitándose (Busquet 25).

Por ello, referirse a la naturaleza en la obra de Zurita es abarcar más allá de las series poéticas en las que he centrado el análisis. Las representaciones de esta en su obra son reiteradas, y amplio el espectro alegórico en que la ha utilizado. Me he referido brevemente a *Inri*, y a cómo en él asistimos a un panorama natural funesto y violento, en el que todo el paisaje chileno es partícipe

del genocidio dictatorial; basta con recordar algunos versos sobre lo que en ese libro se describe como “los arrojados cuerpos [que] flotan sobre el cielo y son un mar” (87):

Sorprendentes carnadas llueven del cielo.
Sorprendentes carnadas sobre el mar.
(...)
El mar, se dice del mar. Se dice de carnadas que
llueven y de días claros pegados a ellas, se dice de
amores inconclusos, de días claros e inconclusos
que llueven para los peces en el mar (*Inri* 27)

(...) El mar azul y brillante. Se oyen cardúmenes de
peces devorando carnadas pegadas de palabras que
no, de noticias y días que no, de amores que ya no. (...) (*Inri* 28)

No es desacertado vincular los cuerpos-carnadas de *Inri* con los hechos que en 2001 se confirmaron y que se refieren a los cuerpos desaparecidos lanzados al mar por helicópteros de las Fuerzas Armadas. Los lagos, los ríos del país, así como el desierto y la cordillera, fueron llenándose de nichos clandestinos, inéditos, jamás descubiertos. En los poemas, “la imagen de los cuerpos como carnadas recoge tanto el horror de la carne humana transformada en desecho, como la ternura de su precariedad” (Fischer 172). Sin embargo, no es la única imagen referida a esos recónditos y clandestinos sepulcros; la cordillera de Los Andes, el Océano Pacífico y el Desierto de Atacama, los tres límites geográficos que cercan al país, son a su vez, partícipes de la violencia y al mismo tiempo, víctimas de esta:

Los Andes son estrellas muertas en el fondo del mar de
piedras. El Pacífico también es una estrella muerta en el
fondo del mar de piedras. Debajo de las piedras el
sepulcro del mar y de las cordilleras es como una noche
cuajada de margaritas y estrellas muertas. Las estrellas
muertas de Los Andes y del Pacífico se cruzan en el fondo
de las piedras. Las margaritas se doblan ante la cruz y
gimen. En una tierra enemiga es cosa común que las
estrellas formen una cruz sobre nuestras caras muertas (*Inri* 87)

El uso del espacio natural es una constante de la obra zuritiana. Como se indicó, poemas de él han cubierto el cielo, el desierto y los acantilados, y también han sido fotografiados para libros y exposiciones interdisciplinarias en las que Zurita ha participado. Del mismo modo, al utilizar el paisaje como soporte, parte de su poesía adquiere la carga simbólica de este. Tanto el cielo como el desierto o los acantilados (roqueríos en los que Zurita proyectó versos, pero también las rocas

en las que “nuestro amor quedó pegado”, insiste la voz de *Canto a su amor desaparecido*), pasan a formar parte del proceso poético, pues no es lo mismo leer el micropoema “Sin pena ni miedo” en una página que en el mismo desierto en el que aún yacen restos humanos sin identificar. En entrevista dada a Juan Andrés Piña, Zurita indicó que el desierto es “la imagen más profunda y exacta de lo que es el alma contemporánea: su aparente nada, pero para la cual basta un cambio de luz al ponerse al sol para que se transforme absolutamente en otra cosa. Aridez total, y al mismo tiempo una cierta grandeza que sobrecoge” (en Santini s/n); esa dimensión simbólica ambivalente es la que permite, a pesar de su aridez total, el renacimiento, espectáculo del desierto florido o de aquel que, habiendo atravesado la superficie desértica, resurge de ella transformado, *florecente*. Para Santini, la escritura sobre el desierto es, además, la irrigación y alimentación de lo estéril a través de la palabra; graba así el dolor de Chile como lo hiciera en su mejilla en 1975, atravesando con estos actos poéticos³¹ el cuerpo y el espacio (2009). Se puede decir que Zurita utiliza el paisaje como medio para inscribir los signos del trauma, del dolor, volviéndolos físicos tanto al utilizarlos como soporte -textual-, al introducirlos en el discurso poético y finalmente al encarnar, autolesivamente, ese dolor nacional, ese paisaje patrio abrasado; un horror histórico, nacional, que trasciende y aúna lo corporal y lo natural a través de lo poético y que, tarde o temprano, en el mismo discurso lírico, se ve resarcido con el amor.

7. La violencia en *Purgatorio* y *Anteparaíso*

Este análisis avanza sobre la isotopía que permiten descubrirse en ambos poemarios: el duelo y el dolor psicológico, colectivo, físico, geográfico; nacido de la experiencia particular y nacional, clandestina y pública, atravesando a los estratos en todos los sentidos. Su culminación es la confusión de los sujetos y la masa, pues integra el dolor social y el individual en uno, simbolizados en la equidistancia que ofrece la naturaleza que a los integra. Así mismo, culmina

³¹ Sin embargo, Zurita ha indicado que “las acciones autoflagelantes como las llamas no fueron *performances*, fueron actos absolutamente solitarios (...) y, al menos la primera de ellas [quemarse la cara con un fierro], sin que supiera en el momento muy bien qué diablos estaba haciendo (...)” (Dobry y Zurita 180). No obstante, en la misma conversación comenta, respecto al suceso de lanzarse amoníaco en los ojos: “Era en plena dictadura, e intentar cegarme tenía también que ver con eso” (Dobry y Zurita 181), lo que, lejos de ser contradictorio, habla de actos extremos impulsados por un contexto angustiante, que, a décadas de ocurridos, y con un programa poético de más de 40 años en que las alusiones a dicho periodo son reiterativas, pueden interpretarse como acciones que trascienden lo íntimo y se inscriben en la esfera performativa.

en el encuentro del amor porque, para Zurita, “dolor y felicidad son ramas del mismo tronco” (La poesía 41’). En este último apartado resumo las representaciones más explícitas o reiteradas del tema de la muerte – forzosa, política, a manos de un verdugo-, la tortura y otros modos de ejercer la violencia dictatorial en *Purgatorio* y *Anteparaíso*.

7.1 La muerte de la inocencia

En el poema “Áreas verdes”, la muerte es representada por la negación del “inmenso yacer” de la vaca, que en el texto es perseguida, laceada y asesinada por los vaqueros locos. La víctima es impasible ante la muerte -tenemos la sensación de que sostiene la mirada en su trance final, cuando recibe un lanzazo en el costado- momento en el que reproduce las palabras de Cristo en la cruz, volviéndola así una alegoría de los frágiles y los perseguidos, asesinados por verdugos que no entienden ni empatizan con sus víctimas y que lloran frente a esa distancia emocional, comunicacional: “Comprended las fúnebres manchas de la vaca / los vaqueros / lloran frente a esos nichos” (*Purgatorio* 49); mas, a pesar del lamento, ejecutan la condena mortal. El castigo de esa muerte, permite intuir el poema, será el vacío, la locura, la permanencia del perseguidor en el espacio en blanco/en negro que han dejado las víctimas, algo que, vivo, lo perseguirá como él persiguió a su víctima:

Esa vaca muge pero morirá (...)

III. Sabía Ud. que las manchas de esas vacas quedarán
vacías y que los vaqueros estarán entonces en el otro
mundo videntes laceando en esos hoyos malditos (*Purgatorio* 51)

7.2 La muerte de la cordura: la psicosis tras la violencia

El modo de representar la represión en *Purgatorio* es, mayormente, en la disolución anímica y psicológica del sujeto. Hemos visto sus incoherencias entre amarse y odiarse, su travestismo lingüístico, la ruptura total del pensamiento racional en “Áreas verdes”, sección tras la cual los poemas se fragmentan, son palabras al aire, sin contexto, llegando a “Mi amor de Dios” que, traspasando la barrera del caligrama, presenta peces dispuestos en una pirámide invertida.

Purgatorio comienza con una fotografía del Zurita extraliterario, biográfico, y un manuscrito en el que se identifica como “Raquel”, una prostituta; y finaliza con escáneres cerebrales sobrescritos, con una receta médica en la que las palabras “Raúl Zurita” se han tachado para superponer nombre femeninos. El sujeto está escindido por el dolor, por el Golpe que no ha sabido acusar, en un estado de shock enfermizo; es un sujeto imposibilitado para salir de ese lapsus emocional, psicótico. Lapsus con el que nombra al espacio geográfico que representa su emocionalidad, dice “LAPSUS Y ENGAÑOS SE LLAMAN MI PROPIA MENTE EL / DESIERTO DE CHILE” (*Purgatorio* 25). La naturaleza representada es estéril, hostil, como el propio contexto sociopolítico en el que esos versos fueron escritos.

Que no se utilicen en ningún momento palabras referidas a la dictadura y se eche mano a símbolos de otros paradigmas -en este caso, judeocristianos- es, a su vez, un rasgo representativo de periodos dictatoriales en que la intención de los autores era, por un lado, lograr abrirse paso entre los organismos de censura, no refiriéndose directamente a las temáticas que pudieran ponerles en peligro, y por otro, desarrollando un lenguaje elusivo, hermético, de alta complejidad y eufemismo. En el caso de *Purgatorio*, la incorporación del travestismo y del “espacio del cuerpo y la realidad como soportes de la escritura, explorando también las posibilidades traumáticas del dolor” (*Transformaciones* 146), sin hacer referencias políticas directas, le permitieron metaforizar las agresiones sufridas por la sociedad chilena, evitando manifestar explícitamente su disidencia contra el régimen.

7.3 Desaparición del cuerpo muerto

Continuando con las menciones a *Inri*, hemos de decir que en él, Zurita abarca el aspecto de la muerte del desaparecido. Lo restituye, lo hace aparecer, a través de la palabra, antes de morir o durante su muerte, lo restituye a través de la mirada de quienes se quedaron buscando, esperando esos cuerpos que se adivinan sin vida, pero a los cuales no se les puede dar sepultura:

Viviana llora

(...) Viviana oye
inmensos campos de almendros rojos de sangre
cayendo sobre el mar.

(...) Llueven hombres que caen en poses extrañas como
raros frutos de una rara cosecha.
Viviana oye llover sorprendentes carnadas de
hombres, asombrosas frutas humanas cosechadas
de extraños campos. Viviana es ahora Chile (*Inri* 31)

El texto se desenvuelve a través de Viviana, Mireya y Bruno; tres víctimas de la desaparición, algunos desapareciendo, otros quedándose en vida, sin respuesta sobre el paradero de sus seres amados. En *Inri*, la violencia es visible en los modos de hacer desaparecer cuerpos, de volverlos inidentificables y despojarlos, así, de toda humanidad, pero también en el uso de la naturaleza como “cómplice” de las atrocidades. No es la voluntad la que mueve montañas, es la muerte, bien puede resumir lo que Los Andes de *Inri* dicen. Como indica Edison Ávalos, “el cuerpo desaparecido es Chile” (64), cada uno de sus habitantes fue víctima de las desapariciones, la nación completa fue golpeada, secuestrada: “Chile dejó de existir durante la dictadura” (57).

7.4 La reaparición/resurrección de la amada en una tierra yerma

Si en *Canto a su amor desaparecido* los amantes se buscan durante la muerte y después de ella, reencontrándose y recreando así el tópico del amor post mortem, cuya intensidad emocional es difícil de igualar pues uno de los amantes ofrece su vida con tal de permanecer unido a la persona que ama -recordemos una vez más el mito de Orfeo y Eurídice-, en *Anteparaíso*, somos testigos de “la muerte/ausencia de la mujer amada y la imposibilidad de su olvido y su resurrección despertando/regresando” (De Heras 12). Si bien es cierto que no se explicita nunca una muerte real, se utilizan una serie de adjetivos que lo sugieren: “dormida”, “desmayada”, “revivida”, “regresada”, son maneras de presentar el alma ausente de la destinataria, por quien Chile está desolado, “cubierto de sombras” (*Anteparaíso* 103), un país en el que las personas se describen idas o no presentes -¿están exiliados o están pero no reaccionan, no poseen voluntad?-. “Todos se han marchado / o están dormidos, incluso tú misma / que hasta ayer estabas despierta / hoy estás durmiendo, de Duelo Universal” (*Anteparaíso* 103). El tópico amoroso de *Anteparaíso*, no avanzará hacia una continuidad post mortem, sino que el amante esperará a la amada, en comunión con la naturaleza circundante, creciendo en esa espera la intensidad y la convicción del amor, manifiesto en el perdón en el que insiste a pesar de las traiciones y abandonos con los

cuales la amada responde. El sujeto poético mantiene intacto el amor y la esperanza, aunque el paisaje se vuelva a incendiar por la desolación, reiterando el verso final, que ayuda para resituarnos en una historia amorosa que, lejos de ser privada o íntima, es nacional, colectiva:

Pero yo te seguí queriendo
no me olvidé de ti y por todas partes pregunté
si te habían visto y te encontré de nuevo
para que de nuevo me dejaras
Todo Chile se volvió sangre al ver tus fornicaciones
Pero yo te seguí queriendo y volveré a buscarte
y nuevamente te abrazaré sobre la tierra reseca
para pedirte otra vez que seas mi mujer

(...) ¡Hija de mi patria! (*Anteparáiso* 104)

De igual modo funciona la naturaleza, que testifica la historia amorosa y experimenta sus ires y venires, logrando participar del reencuentro final, la esperanza del amor como total emancipación del dolor:

Chile esta lejano y es mentira
no es cierto que alguna vez nos hayamos prometido
son espejismos los campos
y solo cenizas quedan de los sitios públicos
Pero aunque casi todo es mentira
sé que algún día Chile entero
se levantará solo para verte
y aunque nada exista, mis ojos te verán (*Anteparáiso* 108)

7.5 La naturaleza de Chile: un gran cementerio clandestino

Ya antes de la sección “Pastoral de Chile” que se acaba de comentar, la naturaleza sufre, se expresa, se revuelve. Los poemas seriados “Las playas de Chile”, representan una línea costera que es más bien una enorme llaga de 6.435 kilómetros de longitud, que nunca logra cicatrizar, y que es testigo de los cuerpos lanzados en “ese mar que tranquilo te baña”, según canta el himno nacional chileno. A su vez, la cadena montañosa que recorre el país, se violenta y se mueve. Identificamos las “Cordilleras del Duce³²”, “cuyas cumbres son la noche de las montañas”

³² Relacionado con Benito Mussolini, líder fascista, viene del latín *dux* y corresponde al rango militar de General, mismo que ostentaba Pinochet.

(*Anteparaíso* 70), estas se alzan y avanzan amenazantes, “arrasan con toda la vida que encuentran a su paso, son un símbolo de muerte y representan el poder absoluto de la dictadura chilena” (Yubini 13); a ellas se oponen las cumbres de los Andes, en un inicio blancas, defensoras. Sin embargo, al avanzar la acción en los poemas, las vemos también ensangrentadas, impuras. No es antojadizo, representan otra práctica de desaparición de prisioneros políticos que,

aunque no haya sido oficialmente reconocido por la dictadura [consistía en] arrojarlos a los cráteres de las montañas, por lo cual las cumbres de los Andes, majestuosas y albas, símbolo de vida y belleza, se han convertido en un sepulcro, en un símbolo de muerte sin justicia, que pierde la capacidad de convocatoria que tenía en el imaginario nacional (Yubini 14)

Finalmente, resta decir que dos serían los lemas principales que identifiqué en los poemarios analizados. Por un lado, que el amor es redentor del sufrimiento, y va más allá del padecimiento e incluso de la muerte; y por otro, que la mortificación, la tortura y la desaparición de un número de individuos torna a toda esa sociedad, una sociedad mortificada, torturada, desaparecida. La voz que habla es la voz colectiva, se fragmenta su espíritu para incorporarlos a todos, para ser la voz de todos. No hay no-víctimas en una sociedad, cuando se han violado los principios humanos que permitieron la conformación de esta; lo que parece estar separado, escindido, no es más que la muestra de su unificación en la soledad del desgarró, en la completa violencia.

CAPÍTULO V

La ciudad de Gonzalo Millán: exilio y miseria, “La ciudad toda está herida”

La ciudad es una inmensa caverna donde jamás llega la luz del día.
La ciudad es la tiniebla rumorosa de un gran río subterráneo.
La ciudad huele atruena calla hiede.
La ciudad es el sepulcro del mar.
El caracol donde pongo el oído.
Una colmena invadida por hormigas.
(*La ciudad* 67)

1. La ciudad como imaginario: poesía urbana en el Chile de los setenta

La ciudad (1979) fue el segundo libro publicado por Gonzalo Millán (1947-2006), poeta chileno de la Generación del '60³³, publicado en Quebec durante su exilio en Canadá. Describe a través de versos breves y puntuados, como un inventario que recuerda *Zone* (1913) de Apollinaire, una ciudad que nunca es determinada nominalmente, pero que tiene particularidades muy semejantes a Santiago de Chile -un río (el Mapocho), una cordillera nevada (Los Andes), un palacio bombardeado (La Moneda) y un presidente muerto el día 11 de septiembre (Allende), como explicita el poema, pero que no se cierra solo a esta. Posee, además, características de las grandes urbes sudamericanas tras la aplicación de la Doctrina de Seguridad Nacional: orden civil forzoso, sujeto a soldados patrullando sus calles, toque de queda, control de los medios de comunicación y de los ejes civiles de reunión, centros clandestinos de tortura, desplazamiento de la población más vulnerable a los márgenes de la urbe; un tipo de limpieza que pasaba por eliminar los rastros de los gobiernos anteriores, así como de los “enemigos internos”, simpatizantes de ideologías socialistas y marxistas, y del “bajo pueblo” que no se adecuara a los parámetros que impulsaba la modernización pregonada por el modelo estadounidense de la época. Millán afirmó: “Mi intención no era circunscribir el testimonio de *La ciudad* solo a Chile sino hacerlo extensivo al

³³ Autores nacidos entre 1936 y 1945, cuyas primeras publicaciones ocurrieron entre 1966 y 1973. Pertenecen a esta Generación Antonio Avaria, Roberto Baeza, Poli Délano, Luis Domínguez, Ariel Dorfman, Carlos Olivares, Eugenia Echeverría, Manuel Miranda, Guido Eytel, José Leandro Urbina, Antonio Skármeta, Mauricio Wacquez y, tangencialmente, Alfonso Alcalde (*Memoriachilena* s/n).

momento histórico que se vivía en el Cono Sur, incluyendo a Argentina y Uruguay” (en Morse 92).

La voz que describe esta ciudad lo hace con emocionalidad casi nula, salvo contadas excepciones, dando pie a una poesía objetivista, que, a la vez, está dissociada de lo descrito y del entorno inmediato desde el que escribe; como refiriéndose a través de una ventana a una distancia kilométrica, el hablante relata lo que ve en la ciudad sin estar presente en ella, sin vivir en ella, pero tampoco situado en un espacio *otro*. Es una voz anclada en el allá/antes, que omite sistemáticamente el aquí/ahora. Millán, cuya poesía se caracteriza por el uso de figuras visuales, desarrolla en su primer poemario de exilio una reflexión sobre el ocaso de un imaginario que es sustituido a la fuerza por otro, la repentina vejez, la desigualdad y el dolor de una sociedad impotente ante el abuso de poder. Fue escrito entre septiembre de 1973 y noviembre de 1978, acompañando la travesía del autor entre su temprana salida de Chile, su paso por San José (Costa Rica) y Fredericton (Canadá), hasta su establecimiento en Ottawa. Aunque *La ciudad* trata sobre la dictadura, el autor lo hace “evitando tanto el modelo épico-narrativo como el lírico-político, que son reemplazados por un procedimiento serial y modular. La aspiración de totalización y completitud de la épica y la narrativa en el desarrollo temático de los poemas se encuentra elidida y el poema apunta más bien hacia una ordenación abierta al cambio y al azar” (Ayala 71).

Fragmentos de *La ciudad* formaron parte de *Entre la lluvia y el arcoíris: Antología de jóvenes poetas chilenos*, publicada en 1983 en Rotterdam por Soledad Bianchi. Allí, respecto al poemario, o gran poema compuesto por sesenta y ocho cantos, el autor señaló:

(...) se me dio la necesidad entonces de crear una poesía basada en el *chronos*, el tiempo histórico, y ya no en el *kayros*, la ocasión favorable. Así nació *La ciudad*, de tema urbano (...) El uso preferencial de la imagen autotélica (independiente) y de la metáfora absoluta procedentes de la vida cotidiana, me llevó a resolver el problema del simbolismo. La elección de objetos naturales como símbolos, trabajados con exactitud y precisión visual, permite lograr concreción y realismo (55).

La urbanidad a la que se refiere ha sido uno de los tópicos más desarrollados durante la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI, y corresponde a un elemento clave para comprender la poesía occidental moderna y contemporánea; sin ir más lejos, ha existido desde la Edad Media, acrecentándose exponencialmente a partir del siglo XIX, con el advenimiento del *flâneur* (Benjamin 1938) y la poesía del callejeo abierto a las diversas experiencias que posibilita la urbe

moderna y sus personajes. Está presente en la obra de Baudelaire y Rimbaud, así como en la de Apollinaire (*Zone*, 1913) y T.S Eliot (*The Waste Land*, 1922). Una de las características principales de la poética urbana es su heterogeneidad. Lo urbano como motivo, se desarrolla en la medida en que el poeta percibe, entiende y se relaciona con la ciudad, de modo que su poetización reflejará tanto al espacio como al sujeto y al vínculo que han establecido. A partir de esto, las posibilidades, abordajes y temáticas son innumerables, pues dependerán de algunas circunstancias específicas –“el tiempo histórico”, que indicó Millán- y la subjetividad de quien enuncia. Sin embargo, es posible encontrar elementos que se reiteran en gran parte de la poesía urbana. La escritura de la vivencia en ciudades suele incorporar los temas económicos -pobreza, lucha social, supervivencia, desigualdad-, el estrés cotidiano, el enajenamiento que arriba a la alienación máxima, las minorías y su marginalidad, la desorientación del propio individuo perdido entre la multitud que parece tachar sus bordes, absorbiéndolo³⁴.

En la tesis de doctorado *Ciudades imaginadas* (2019), María Romero analiza el espacio urbano en poetas argentinos contemporáneos, haciendo hincapié en que el *topos* poético de la ciudad es, sobre todo, un imaginario, una idea heredada y compartida que es transformada, volcada dentro de su subjetividad individual, y transmitida a las escrituras posteriores:

En otras palabras, la forma en que la imagen de la urbe se entiende, se desarrolla y se proyecta dentro de un contexto determinado y de una postura definida (...). La urbe como motivo, por tanto, se modifica con el paso del tiempo y de las poéticas que la trabajan. Podemos hablar, entonces, de una tradición poética urbana. La ciudad deja de ser un símbolo para convertirse en un complejo universo imaginativo (7).

Esa complejidad ya era tangible en Baudelaire y su relación con la ciudad, un espacio abierto a la experimentación, pero cuya masificación y confianza en el progreso le provocaba rechazo. El ejercicio del paseante que observa, que poetiza lo que ve y lo que pasa ante sus ojos con la

³⁴ Óscar Galindo estudia otros poemarios de Millán bajo la luz de los temas “distopía y apocalipsis” (*Relación personal* (1968), *Vida* (1984), *Seudónimos de la muerte* (1984)). En el artículo, si bien no incluye *La ciudad*, saca conclusiones que son también aplicables a esta, pues concluye que la poesía de Millán tiene una constante desde la marginalidad, expresando un discurso en el que la naturaleza es degradada y fea, además, la ciudad se representa -a lo largo de su obra- como un espacio sitiado, enajenante y represivo, dando cuenta de lo que Galindo llama “ecología del espíritu, que, sin embargo no se resuelve en la historicidad, sino en la imaginación y el mito” (Distopía 75). Así, podemos confirmar estos elementos como señales de lectura que atraviesan la obra de Millán: lo marginal, la hostilidad de los espacios, la esperanza puesta en la voluntad creativa, mítica de los individuos, algo que también se confirmará en el último poema de *La ciudad*. En el caso de la marginalidad, en el libro que analizamos está presente en variadas formas, desde los sujetos que hablan hasta el paisaje que describe.

velocidad que solo es posible en las grandes ciudades no describe la poética que desarrolla Millán en *La ciudad*, y sí lo que algunos de sus contemporáneos y/o coterráneos, como Lihn en *París situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979) y *El Paseo Ahumada* (1983). El movimiento vertiginoso, incesante, una transeúnte desconocida y atractiva a la que el poeta describe, las jornadas laborales extenuantes, los medios de transporte públicos, el hastío del hombre en la multitud, la arquitectura imponente de la urbe, la sensación de pérdida de la identidad o la constante soledad que ya Rimbaud describía en *Las Iluminaciones* (1886) son temas que se encuentran, solo por mencionar autores argentinos y chilenos, en: Girondo, de Lellis, Constantini, Casas, Storni, Lange, Borges y Cortázar; Neruda, Parra, Montealegre, Redolés, Harris, Pezoa Véliz, Armando Rubio, Bertoni y Lihn.

Sin embargo, el tema de la ciudad nunca fue, en Chile, tan desarrollado como durante la dictadura pinochetista. La ciudad asediada, perdida en manos de la tiranía, controlada, espacio abierto que se tornó cerrado y peligroso a cargo de quienes debían protegerla; se transformó, así, en un cuerpo social que debía reapropiarse, re-politizarse, recuperarse, no solo a nivel literario, sino en prácticas artísticas que, cifrando el lenguaje, intentaban extender la reflexión hacia los distintos barrios de los centros urbanos³⁵. Las acciones de arte del CADA fueron una muestra constante de esto, con una serie de performances e instalaciones con las que “deseaban ser visibles y hacer visibles artísticamente los cuerpos maltratados por la dictadura en la calle” (Sepúlveda 25). Sus Acciones no solo se desarrollaban en el centro histórico de la capital sino en comunas populosas, en un gesto artístico y, sobre todo, político. Otros autores incursionaron en el tema urbano para, desde ahí, referir a la represión política a través de una serie de mecanismos retóricos que, autocensurándose para pasar el censo de la época, reemplazaban el tema con metáforas urbanísticas o símbolos patrios que permitían desprender el desasosiego nacional. En *Contraproyecto* (1985), de Carla Granti, por ejemplo, “el asesinato se representa como motor de la ciudad y se le signa como práctica masculina observada por un ojo femenino aterrorizado” (Sepúlveda 93); otros autores describieron urbes de un pasado cercano o de la infancia, anteriores al presente desolador, o como espacios que, además de la velocidad y el caos de otras escrituras

³⁵ En “La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente” (1987) Bianchi afirma que la ciudad no es sólo un tema o elemento literario sino un referente para los actos performativos y/o rupturistas, donde se produce efectivamente la poesía urbana, volviéndose texto y obra, posibilitando la interrupción de la rutina, la crítica y la desautomatización de la población citadina.

urbanas, están devastados, sitiados, apestados y enfermos; ejemplos de esto son *Bandera de Chile*, de Elvira Hernández, *Paseo Ahumada* de Enrique Lihn, *Oh Buenas maneras* (1975) y *Fugar con juego* (1984) de Omar Lara y *Proyecto de país* de José Ángel Cuevas, explican Naín Nómez en “Las transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 2008” y Magda Sepúlveda en *Ciudad quiltra*, libro que sistematiza la escritura chilena urbana desarrollada entre 1973 y 2013.

María Romero, como se indicó, guía su investigación partiendo de la base de que la poesía sobre la ciudad es la concreción de un conjunto de símbolos e imágenes: “Si la idea de la ciudad es un símbolo, el imaginario urbano es el conjunto de ideas, individuales o colectivas, que se forman sobre la urbe, lo urbano y todo lo que esto abarca” (31). La escritura de ese significado, sin embargo, será individual, pues cada sujeto posee un imaginario propio creado según sus experiencias, y en constante actualización y transformación debido a la relación que establece con otros imaginarios. La multitud de perspectivas a las que están expuestos los individuos estimulan esa mutación, más aún en las últimas décadas, y sobre todo cuando los sujetos están expuestos a salir de sus ciudades y enfrentarse a otras, contactando en la praxis con imaginarios pertenecientes a otras realidades e idiosincrasias. Esto, sin ir más lejos, es uno de los posibles motivos por los cuales tantos poetas exiliados escribieron acerca de sus antiguas o nuevas urbes, y puede explicar ciertas características reiterativas en dichas poéticas, entre las que coinciden algunos rasgos de *La ciudad*³⁶.

1.1 La construcción de una ciudad de palabras

La primera lectura de “La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente” de Soledad Bianchi fue en un discurso en la Universidad de Roma en 1984. En ese ensayo, publicado finalmente en 1987, Bianchi plantea el aumento de la frecuencia del tema urbano en la poesía chilena, explicándolo, tentativamente, con la extrañeza ante los cambios acelerados del Santiago de la época o porque “en el exilio, la lejanía del país hace que la mirada añorante se dirija hacia el terruño, el pueblo, la calle en un (imposible) intento de rescatarlos con menciones, descripción y apóstrofes” (La imagen 172). La autora sistematiza parte de la poesía chilena escrita durante la dictadura, estableciendo distintas categorías; la primera de ellas incluye el libro de Millán, junto

³⁶ En este capítulo, salvo cuando se indique, las citas corresponden a *La ciudad*.

a *Daduic-Ytic* de Tito Valenzuela, como textos que fundan una realidad, la de ciudades: “Sus autores se transforman, así, en constructores de entes poéticos con plena autonomía: ciudades diferentes que se van edificando por medio de la palabra hasta alzarse como composiciones muy diversas, aunque el objeto poético sea el mismo: hablar de una urbe” (173).

Esa fundación, en el caso de Millán, comienza desde el primer verso, que marca un inicio en todos los sentidos: “Amanece. / Se abre el poema³⁷ (...) La ciudad despierta. / La ciudad se levanta” (9); y que luego irá avanzando con un hablante que concreta su labor en esta “obra urbanística”, a través de la consciencia poética: “Llueve en la ciudad. / Llueve en el poema” (26); “El anciano compone un poema. / El poema habla de una ciudad” (80); la voz irá enunciando una determinada cronología, acogiendo el rol de narrador y/o acotador dramático, en un relato que construye el espacio al que se refiere y al que acompaña en el transcurso del tiempo: “Continúa el calor. / El poema continúa” (87); “El poema avanza. / El tiempo avanza” (59); “Se aproxima mi fin. / Se aproxima el fin del poema” (101).

Esas ciudades textuales, como tal, son artificiales, pero, sin embargo, indica Cristián Cisternas, aluden en gran medida a “metrópolis chilenas evidentemente ficcionalizadas, [lo que vuelve a sus autores] desde el punto de vista de la enunciación, como refundadores de ciudades míticas, las que retornan a sus orígenes y confrontan su destino en un escenario apocalíptico” (114). Y es que, tanto en el caso de Tito Valenzuela como de Gonzalo Millán, ambos exiliados, sus poemarios representan un espacio apesadumbrado, oscuro, espacio que, para Diego Zúñiga, “es un estado de ánimo, una atmósfera, una época” (s/n), está construido con la emocionalidad de sujetos devastados e impotentes ante las experiencias violentas que los han empujado a salir de sus países y que se han vuelto una obsesión, pues exigen seguir escribiendo sobre los mismos. Al respecto, Nómez explicita que la ciudad para Millán es la patria, pero también el exilio, considerándolo un poema abierto y cerrado: “cerrado porque es un discurso ficticio pronunciado por un anciano (...) Abierto porque remite a todas las otras ciudades reales o imaginarias (...) y también por el tipo de discurso en montaje y la posibilidad de leer el poema al revés sin perder su sentido (...) El poema nos narra la fundación, la destrucción y la reconstrucción de la ciudad” (Exilio 121).

³⁷ Versos que Jenny Morse considera el principal aviso de que este poema es diferente pues, al enunciar la apertura del poema y de la ciudad, Millán rompe la cuarta pared: “The fictive element of the work has ceased to exist, and the reader, as well as the poem, becomes conscious of the matter of the poem itself” (91).

Se resalta que, ante la fundación textual de una ciudad, varios poetas exiliados escojan hacerlo construyendo un espacio decadente, injusto, torturado, y que, además, en el caso de Millán, el procedimiento de escritura sea la de *inventariar* los hechos que ocurren allí. Gonzalo Schwenke señala *La ciudad* como poesía objetivista³⁸, a partir del extenso uso del tópico de la mirada en sus poemas. Como se ha dicho, el espacio descrito es caótico, devastado, a eso se suma, según Schwenke, que “los elementos más que las emociones logran situarse como verdaderos protagonistas, y la voz del hablante, emerge como un simple espectador, sin compromiso alguno” (s/n), sin embargo, por la selección de palabras que componen los versos, empuja al lector a adquirir dicho compromiso. Si el poema comienza describiendo una ciudad, el amanecer, el inicio del ajetreo urbano, sin juicios ni adjetivaciones, las acciones que va enumerando apuntan a transmitir, desde una especie de inventario objetivo, sensaciones de incomodidad y desasosiego.

Se abren navajas tijeras.
Corren pestillos cortinas.
(...) La herida se abre.
Sobre las aguas se levanta niebla.
(...) Corre agua sucia por las cloacas.
Las cloacas desembocan en el río.
(...) El río es hondo.
El río es ancho.
(...) La calle desemboca en la avenida.
El río desemboca en el mar.
El mar es amplio (9-10)

Schwenke destaca “la rapidez, la concepción del artista de manifestar las cosas como son y como se presentan ante una mirada atónita” (s/n), pero se puede acceder, a partir de los vocablos seleccionados, al tipo de ciudad que se presenta y que no es una ciudad pulcra o modélica. Como señala Waldo Rojas, otro poeta chileno exiliado y cuya temática es urbana: “La palabra ciudad, así como las palabras río y mar, está sobrecargada de sentido (...) Y la poesía es el único medio para manejar ese laberinto de significados en forma luminosa” (en Castillo s/n). Podría decirse que la elección de palabras y el procedimiento escritural de *La ciudad* calzan con la descripción

³⁸ Si bien utilizaré aquí el concepto, Millán nunca declaró tajantemente que fuera esta su filiación poética. Matías Ayala, académico chileno, la describe en estos términos, inscribiéndola de modo más amplio en la producción literaria de la época, algo, sin duda, relevante: “*La ciudad* es un libro que se conecta con la neovanguardia artística chilena que por esos mismos años hacía su estreno en Chile, y con la poesía concreta brasileña e internacional, que trabajaba con procedimientos seriales y aleatorios” (70)

de objetivismo que hizo Octavio Paz, permitiendo explicar la incomodidad que produce el poema:

Para que la sensación acceda a la objetividad de las cosas hay que transformarla a ella misma en cosa. El lenguaje es el agente del cambio: las sensaciones se convierten en objetos verbales. Un poema es un objeto verbal en el que se funden dos propiedades contradictorias: la vivacidad de la sensación y la objetividad de las cosas (Zúñiga s/n).

Y es que casi todo el tiempo *La ciudad* plantea una amenaza, el desarrollo “de la tragedia de la ciudad destruida por el tirano, en una nueva versión de la Caída” (Exilio 122). Como si un aire rancio cubriera la atmósfera de esa urbe; esto, además de los versos explícitos sobre tortura, desaparición y muerte, a los cuales me referiré más adelante. Millán, coinciden Zúñiga, Sepúlveda y Bianchi, no hace una representación de ciudad, el gesto poético es más bien constructivo y narrativo, por la enumeración de cosas, sucesos, las referencias cronológicas, y, a su vez, la entrada en el tema, directa y sin figuras retóricas, manifiesta una “consciencia absoluta de parte del poeta del proceso de la escritura y del quehacer literario que constantemente se menciona” (La imagen 174); además, el poema declara abierta, objetivamente, la situación que vive la ciudad tomada: “es un territorio inhóspito, difícil (...) Se oyen los disparos, la gente muere, la gente desaparece, pero la vida sigue y no hay nada que hacer. Se asoma, allá lejos, una cotidianidad insoportable que se instala inevitablemente” (Zúñiga s/n). Horror y normalidad conviven, se confunden: violencia también es silenciar la violencia, y así viven los habitantes de esta ciudad: “*La ciudad* presents a city in which regular things happen—people wake up, buses run, people go to work; but it is also a city where violence happens, where agents follow people, where people disappear” (Morse 93), no obstante, en el poema nunca se indica un acto concreto al respecto, no por voluntad, sino por temor; sólo está el anhelo, la palabra “RESISTENCIA” (*La ciudad* 28) en mayúsculas, borrada por el nuevo orden, pero “latente” (*La ciudad* 117) según leemos bastante avanzados los cantos del poema.

Es interesante que Millán construya *La ciudad* a través de frases sencillas y puntuadas. Una ciudad hecha sin eufemismos, sin un lenguaje exorbitante, poético. Esto, señal de distanciamiento, objetividad, posibilidad del apareamiento de múltiples voces, es muestra, ante todo, de una pérdida. Francisco Leal sigue la idea de Adriana Valdés y la engarza con la de Badiou acerca de la ruina de la lengua, para indicar que *La ciudad* como otros poemas de dictadura, se caracteriza porque todo lo no dicho es “la marca de la desaparición” (Leal 206).

Veremos en el análisis la cantidad de espacios que debemos llenar como lectoras, espacios que el poeta sugiere, pero no concreta, produciendo un abismo que, con los elementos que nos entrega, la ambigüedad lingüística que se plantea, y la relación semántica que puede establecerse por contigüidad léxica, siempre lleva inserta la posibilidad de la tragedia.

2. La ciudad como espacio social / La ciudad es *lo social*: un cuerpo lastimado

Federico Schopf, poeta y crítico, ha indicado que el desarrollo del tema urbano en la poesía chilena hace posible escribir una *historia de la ciudad*, pues su importancia y experiencia a la vez de ser estímulo estético para los poetas repercute en el enfrentamiento de asuntos políticos y cívicos, llegando a concluir, en palabras de Cristián Cisternas que “el desarrollo de la poesía chilena contemporánea es esencialmente urbano” (107). *La ciudad* coincide con dicha poesía en la fragmentariedad de las imágenes, escenas de una ciudad que amanece, habitantes sumidos en la pobreza, el hambre, ciegos que han hecho de una esquina su hogar. El poema comienza semejando la ciudad que amanece con *La ciudad*-poema, que se abre en una serie de imágenes que tienen en común cualidades sensoriales, lo que permite nutrirse, ver, oír:

Amanece.
Se abre el poema.
Las aves abren las alas.
Las aves abren el pico.
Cantan los gallos.
Se abren las flores.
Se abren los ojos.
Los oídos se abren.
La ciudad despierta.
La ciudad se levanta (9)

También se trata de una breve enumeración de seres vivos, extendiendo esa vitalidad al poema, como William Carlos Williams en *Paterson* (1948), no imitando a la naturaleza sino reproduciendo esos procedimientos creadores. Los versos “La ciudad despierta. / La ciudad se levanta.” explicitan que la ciudad, más allá de su definición como un *topos* con determinadas características, se utilizará como metonimia: la ciudad es las personas que viven en ella, la ciudad es el país. El poema continúa de este modo, indicando que “la herida” se abre junto a la ciudad

como si se encontrara en todo lo que en ella ocurre o como si la herida fuese la ciudad/el país/las personas que lo habitan:

Se abren llaves.
El agua corre.
Se abren navajas tijeras.
Corren pestillos cortinas.
Se abren puertas cartas.
Se abren diarios.
La herida se abre (9)

El poema avanzará inventariando la ciudad, pero con la constante posibilidad de caer en el desastre. Esto se contrarresta con el ordenamiento y objetividad de los versos: todos comienzan con mayúscula y terminan en un punto, la estructura sintáctica es siempre correcta,-a diferencia de poemas coetáneos de Zurita y Hernández, por ejemplo-, y los enunciados se suceden, la mayoría de las veces, en un orden lógico, por pertenencia a un mismo paradigma semántico o fonético, que, sin embargo, plantea una tensión, la amenaza de que el horror aparezca en cualquier giro semántico de las palabras utilizadas; es un “lenguaje contaminado con la violencia” (Zúñiga s/n), la constante sensación de que hay algo que no se está diciendo de modo explícito pero se sugiere entrelíneas. En el siguiente ejemplo se reitera el verbo “circular”, sin embargo, el segundo y último enunciado tensan las acepciones que los anteceden:

Circulan los automóviles.
Circulan rumores de guerra.
El dinero circula.
La sangre circula (11)

Del mismo modo en los siguientes versos, la enumeración de personas que habitan una ciudad, pasa rápidamente de “peatones” a “hombres” y de estos a “agentes” -policiales, se entiende- que se apuestan en las esquinas, estableciendo la imagen de una ciudad sitiada, en la que los sujetos mencionados, que comparten espacio -textual y físico- con los agentes, pueden volverse presas de estos:

Los peatones van a sus ocupaciones.
Los peatones cruzan en las esquinas.
Los peatones circulan por las veredas.
Los hombres llevan pantalones.
Los agentes llevan impermeables.
Apuestan agentes en las esquinas (11)

En *Huellas de siglo* (1986), Carmen Berenguer cita, a modo de epígrafe, dos versos de *La ciudad*, los que, para Sepúlveda, bastan para erigir la idea de “alienación de los cuerpos en el consumismo” (108): “Los maniqués lucen saludables. / Son felices”. Esto permite dar cuenta de una superposición de imágenes que provoca inquietud; en primer lugar, en una dictadura los únicos hombres felices serían los que son como maniqués: uniformados, inconscientes, robóticos, vacíos. En segundo lugar, los maniqués no tienen vida, pero “son felices”, las personas aspiran a lucir como ellos porque la apariencia *es la realidad*; pertenecen al ámbito de simulacro de normalidad de la ciudad, la farsa de una holgura económica a la que solo algunos podían acceder, aludiendo a un estilo de vida que, por un lado pocos podían pagar, y por otro, servía para desviar el foco de atención de lo realmente importante en esa época. En los siguientes versos observamos otra vinculación semántica que tiende a lo siniestro o catastrófico:

El aceite se hiela cuando hace frío.
El aceite penetra las telas.
La espada penetra las carnes (42)

Niall Binns señaló sobre *La ciudad* la inscripción “en una tradición que incluye no solo a Neruda y Lorca, Apollinaire y Rimbaud, sino también el *Chicago* de Carl Sandburg, el *Paterson* de William Carlos Williams, y el *Londres* de Eliot y Auden” (La cultura 138), explicándolo a partir del uso de lenguaje: un macropoema sintácticamente monótono cuyas oraciones, mayormente

(...) son compuestas de sujeto-verbo-predicado, caracterizadas por la frialdad maquinales de un lenguaje que se va hilando de verso en verso con repeticiones, modificaciones, y ecos de las mismas palabras, los mismos temas. Desde su exilio canadiense, el poeta representa una ciudad (¿Santiago de Chile?) donde todo se disimula, una ciudad amordazada por la censura, y la contaminación de la palabra; pero la representa con un lenguaje poético que sufre una pérdida paralela, provocada justamente por el exilio. El suyo es un lenguaje neutro, que ha perdido su identidad regional o nacional: es el lenguaje de los diccionarios, de las clases de español como lengua extranjera, desprovisto radicalmente de sus raíces en el habla chilena, aunque éstas se sientan, palpitantes en su desoladora ausencia, debajo de cada verso del libro (La cultura 139)

A esto se suma el procedimiento de uso de palabras ambiguas, produciendo voluntariamente el equívoco, por ejemplo, al describir una ciudad con características de la capital chilena, pero cuya temática está construida de modo que no se restrinja solo a una lectura de la realidad de esa nación; es, en palabras de Rioseco, un tratamiento “supranacional, (...) trabaja la represión golpista y dictatorial desde el latinoamericanismo, no obstante a que en ciertos momentos —alguno de gran intensidad y emotividad— se recurra a referencias propias de la historia chilena reciente” (48). Como si el hablante sólo pudiera pensar en esos términos porque la crudeza lo

inunda y penetra todo. No son, los poemas urbanos escritos por exiliados, representantes de un paseante que deambula y hace propios los recovecos de la nueva ciudad, sí de uno que permite aflorar la incomunicación, la soledad del individuo en la urbe; deambula por el mundo externo/urbano pero sobre todo por su mundo interno, fragmentado, “aquí ya no hay conocimiento, sino sólo la descripción de un mundo ajeno y solitario que se le niega al ser humano y ni siquiera sirve para conocerse a sí mismo” (Transformaciones 10).

Relacionado con esa emocionalidad, la aparición de la palabra “herida”, se repetirá a lo largo del poema casi medio centenar de veces, creciendo en posibilidades, hasta el canto 64, que se ocupa en extenso de su semántica, develándola como otra de las grandes metáforas del libro. Se trata de un poema de 99 versos de los que citaré gran parte:

La herida sangra.
La herida se abre todos los días.
(...) La herida no se cierra.
Pasan los años.
La herida no se cierra.
(...) La herida sangra en celdas.
La herida sangra tras cercos de púas.
La herida es una boca.
Una venda la amordaza.
(...) La oyen por las noches los soldados en las calles vacías.
La oyen tras las ventanas y puertas cerradas.
Es un ruido de dolorosos besos.
Son ayes y gemidos.
(...) Son los heridos quejándose en sueños.
(...) Por la noche los esbirros del tirano escarban en la herida.
La irritan la ahondan. La acallan con música puesta a todo volumen
(...) La luz limpia la herida cada día.
Por las noches se infecta.
De la herida nadie se escapa.
La ciudad toda está herida.
Muchos están heridos sin saberlo.
(...) Celebran la victoria. Están heridos.
Disfrutan del poder. Están heridos.
(...) Los vencedores están heridos de muerte.
Otros muchos disimulan la herida.
La ocultan. La niegan.
(...) Rezan.
La herida no sana.
(...) Heridos de gravedad dolientes sobreviven
El resto debiera estar muerto
Tan horrorosa tan extendida es la herida.
Nadie se explica como sobreviven.

Son una herida.
La herida es todo cuanto tienen.
Cuanto les queda. Cuanto les permiten tener.
(...) La herida los une.
La herida es una consigna.
(...) La herida sanará con el tiempo
(...) La herida dejará una cicatriz.
La cicatriz no se borrará.
No se olvidará la herida.
La cicatriz nos dejará señalados (108-111) [las negritas son nuestras]

En un inicio la herida es física, sangra y se abre, como es normal en una herida, pero luego indica que, con el paso de los días y los años, la herida sigue sin cerrarse. En el verso “la herida sangra en secreto”, se plantea otro tipo de herida, una herida clandestina o que debe acallarse, silenciarse, hay una prohibición sobre ella, que, introduce el poema, sangra y se oye puertas adentro, al interior de celdas y cercos de púas, se habla, entonces de la herida de un prisionero, amordazado, desdentado: “la herida masculla con las encías desnudas”, plantea la metáfora de que la herida es el torturado, que duele por la violencia física, mas la imagen se amplía: “La oyen tras las ventanas y puertas cerradas. / Es un ruido de dolorosos besos”, la herida también son los otros, los que están en la ciudad de calles vacías, a quienes se les ha arrebatado un ser querido o temen ser víctimas de aquello, a quienes han liberado de prisión, quedando marcados, heridos. Prosigue diciendo “Por la noche los esbirros del tirano escarban en la herida. / La irritan la ahondan. La acallan con música puesta a todo volumen (...) / Por las noches se infecta”, refiriéndose de manera explícita a las prácticas de tortura en centros clandestinos, en los que, según testigos de los vecindarios, perpetradores y víctimas directas, se ponía música a elevado volumen para acallar los gritos de los torturados, pero también como uno de los modos de tortura “sin contacto”³⁹. Los versos resaltados amplían una vez más el concepto de herida, indicando que “nadie se escapa / La ciudad toda está herida. / Tan horrorosa tan extendida es la herida”: es el país entero el que está herido, todos los individuos, las víctimas de tortura, los familiares de detenidos, los familiares de desaparecidos, y los ex prisioneros: –“Nadie se explica como sobreviven. / Son una herida. / La herida es todo cuanto tienen. / Cuanto les queda. Cuanto les

³⁹ Katia Chornik, basándose en testimonios de ex prisioneros políticos y agentes de los servicios secretos de Pinochet, señala que la música funcionaba las 24 horas del día, durante días, y que se utilizaba para infligir daños físicos y psicológicos, así como para evitar escuchar los gritos de las víctimas. Forma parte de la *no-touch torture*, está presente en los manuales de la Escuela de las Américas, y se ha utilizado desde los años 50 hasta la actualidad, por instituciones afines a ella. Se basa, fundamentalmente, en bombardear sensorialmente a los presos, y en obligarles a una actividad usualmente relacionada con el agrado, pues debían escuchar música, pero también se les forzaba, en algunos casos, a cantarla (s/n)

permiten tener.”-, los exiliados, las personas azotadas por el cambio económico, empobrecidas o aisladas, los opositores al gobierno, pero también los torturadores, los individuos que están de *aquel lado* de la herida, quienes han adquirido poder con la dictadura, y que “están heridos sin saberlo”: “Los vencedores están heridos de muerte”, dice el poema; la herida también es la herida infringida a otros, más que corporal o económica, es metafísica, por decirlo de algún modo, porque plantea que ha dañado igual o más a quienes la provocan, como un castigo que ellos no sospechan. Se refiere, también, como heridos, a quienes no quieren ver, a quienes “disimulan”, “ocultan”, “niegan” la herida, seguido del verso “Rezan”, lo que leo como una alusión al papel de la Iglesia Católica, que consideró durante los primeros años de dictadura, los casos de violencia física y desaparición como “casos aislados” y no como parte de una política sistemática del gobierno de facto. Los últimos versos, que son con los que cierra este poema, confirman la idea de colectividad, una sociedad lastimada y traumatizada: “La herida dejará una cicatriz. (...) La cicatriz nos dejará señalados”. El verso “No se olvidará la herida” hace referencia a la importancia de la memoria -concepto importante que atraviesa el libro- como si la dictadura, que es, finalmente, la herida, debiese recordarse, un intertexto con “Sin perdón ni olvido” o “Memoria, Verdad y Justicia”, consignas que identifican hasta hoy la lucha por la memoria de los crímenes dictatoriales.

2.1 Una ciudad sitiada

En los siguientes apartados veremos cómo en el plano lingüístico se presentan tensiones verbales que logran el objetivo de denunciar la realidad que vive el país, en una postura política que juega con el distanciamiento y la [re]presentación explícita: “Este plano se encubre y se devela a través de una serie de movimientos, desplazamientos y disposiciones subjetivas del discurso” (Manzo 29), que presenta como elementos de la tensión a los agentes, los prisioneros, los muertos, el río, los cuarteles de tortura, el hambre y la cesantía, pero también la resistencia, la posibilidad de rebelarse ante el tirano.

La ciudad se ubica en un espacio intermedio entre el uso de la imagen urbana como pretexto para referirse a ese cuerpo herido que es social, nacional, político, económico y emocional y la poesía urbana, pues no carece de elementos que nos permitan incluirla dentro de esa categoría,

referencias al tráfico, los almacenes, “los clientes”, la configuración de una urbe contemporánea, multitudinaria y acelerada:

Corren automóviles por las calles.
Los autobuses abarrotados corren.
(...) Abren las tiendas de abarrotes.
Abren los grandes almacenes.
Corren los trenes.
Corre la pluma.
Corre rápida la escritura.
Los bancos abren sus cajas de caudales.
Los clientes sacan depositan dinero.

(...) Varios puentes cruzan el río.
Los trenes cruzan el puente.
El tren corre por los rieles.
El puente es de hierro.
Corre el tiempo.
Corre el viento.
Traquetean los trenes (9-10)

Volviendo a Romero, si el símbolo “ciudad” se contacta con otros símbolos tejiendo una red, conformándose así un imaginario urbano, múltiple y heterogéneo pero sujeto al patrón del imaginario colectivo, el imaginario cultural y social de Millán es uno amenazante, pertenece a una sociedad traumatizada, con la violencia como una constante. “La poesía urbana se basa en el vínculo entre el sujeto poético y el espacio reconocido como urbano, con todo lo que este abarca, tanto lo derivado del espacio mismo como las gentes que lo habitan” (Romero 9); en Millán el vínculo está atravesado por el golpe de Estado de 1973; manifiesta una ciudad como organismo cuyo acceso/salida están vetados, ya sea porque el sujeto está exiliado o clandestino, ya sea por estar en prisión o porque pertenece al grueso de habitantes erradicados de la “nueva patria”, que se está conformando entre militares y neoliberales.

2.1.1 Persecución, miedo y exilio

En el siguiente poema, se observa que, a partir de distintas conjugaciones del verbo “andar”, y sobre todo de la anáfora de “ando”, el hablante llega a su propia condición de perseguido –“Ando huyendo. (...) Andan tras de mí.”-, cerrando el poema con dos versos, el imperativo “¡Andando!” (que por el contexto se puede inferir como enunciado por un agente policial) y “Adiós”, que

sugiere su partida al destierro o la clandestinidad. Algunas páginas más adelante, como indica la segunda cita, se repite la idea de persecución hasta que, como se ve en el tercer poema citado, que recuerda las anáforas del Canto V de *Altazor*, se hace referencia al momento del exilio:

Andan los relojes.
Andan los planetas.
¿Cómo andamos?
Ando a tropezones.
Ando enfermo.
Ando con hambre.
Ando sin plata.
Ando andrajoso.
Ando sucio.
Ando solo.
Ando con miedo.
Ando huyendo.
¡Ándate! me dijeron.
Andan tras de mí.
Ando por los andenes.
¡Andando!
Adiós (12)

Vemos que en lugar de utilizar expresiones como “estoy enfermo”, “me siento solo”, “estoy huyendo”, usa la conjugación de “andar”, que en Chile es coloquial, más indefinida, pero que transmite la sensación de informalidad y sitúa al hablante fuera del estrato social alto o de una situación comunicativa culta formal. Magda Sepúlveda lo destaca como un juego del lenguaje que plantea una metalengua muy presente en *La ciudad*, y vincula este poema con Zurita en cuanto “autorrepresentación del proscrito como sucio. La adjetivación polemiza con el discurso oficial que promovía la limpieza o exterminio de los izquierdistas de la ciudad, como un requisito para lograr el cambio económico del país” (190). Este, además, es uno de los pocos poemas en los que se utiliza la primera persona singular: el poeta pasa de ser observador a ser sujeto de su inventario, y es en ese momento en el que aparece un enunciado que, aun no teniendo adornos retóricos o adjetivación, posee una carga emocional mayor: “Ando con miedo”. El *Yo* perseguido continuará apareciendo, y persistirá en su huida hasta el exilio:

Los resistentes corren riesgos.
Los ciclistas corren se persiguen.
Los barcos persiguen cardúmenes.
Corro peligro me persiguen (13)

Mañana nos vamos de la ciudad.

Los fueron a despedir al aeropuerto.
El viento se lleva las hojas.
Fue un adiós conmovedor (24)

En el primer caso, la analogía entre el correr de los ciclistas, la persecución de los cardúmenes, y la del sujeto que “corre peligro” y es perseguido, genera una metáfora inhibida, en la que no se explicita que la persecución es política, y, sin embargo, establece un acecho que, por yuxtaposición de otros poemas, la sugiere. Respecto a esa “inhibición de la metáfora”, Catrón y Salinas, autores que inscriben a Millán dentro de la poesía objetivista, explican que, si bien en contextos dictatoriales la metáfora ha sido un instrumento de expresión social, esa no es una característica de este tipo de poesía: “La metáfora entendida como un embellecimiento del lenguaje va en contra de los postulados del objetivismo” (5). De hecho, como veremos más adelante, salvo el personaje del anciano y la herida, las metáforas son reducidas, sin embargo, la enumeración de situaciones y objetos plantea “un campo semántico que de todas maneras remite a una metáfora de forma implícita. No apunta al embellecimiento de las palabras, sino que, a través de la yuxtaposición de imágenes, se crea una imagen general con un alto carácter interpretativo” (Catrón y Salinas 6) y dramático.

Lo que se puede interpretar constantemente es que, si la poesía urbana trata de la cotidianidad de la urbe, la cotidianidad de *La ciudad* es la represión, la impotencia, la pobreza en sus amplios sentidos: “Reina la miseria. / Reina la cesantía. / Reina el miedo en la ciudad” (24).

2.1.2 Vigilancia, censura y represión

Es así que se plantea una ciudad cerrada, a la que no se puede regresar -desde el exilio, desde la prisión- y de la que no se puede huir. La vigilancia y el control están presentes desde el poema “2”, en el que “Apuestan agentes en las esquinas” (11). También desde el inicio se plantea una atmósfera de mortandad que se irá incrementando; en el poema “5” se lee: “Pasan carrozas / Por esta calle pasan entierros” (15), “Los sepultureros abren fosas” (14), “Echaron cadáveres al río” (51). A esto se suman reiteradas alusiones al toque de queda, la presencia militar, el desempleo y el hambre, la desigualdad y las detenciones a civiles. El espacio urbano que se relaciona con el sujeto poético está atravesado por el dolor; los habitantes se describen vulnerables, indefensos y

atemorizados, sumidos en una constante represión y miseria. El poema “5” plantea distintos aspectos de esto:

Pasan carrozas.
Por esta calle pasan entierros.
Pasaron a muchos por las armas.
(...) Pasan autos de hombres acaudalados.
(...) Pasa el tirano en un auto blindado.
Pasar por alto los abusos.
Los tiros a altas horas de la noche.
No abrir la boca sino para comer
Cuando hay para echarse a la boca.
Pasamos hambre.
No se puede hablar abiertamente.
(...) **La mordaza impide el habla.**
Vvms mrdzds.
Vvmos mrdzdos.
Vvimos mrdzados.
Vvivimos mordazados.
Vvivimos amordazados. (15) [Las negritas son nuestras]

En el poema se describe una ciudad cuyas características de pueblo asediado están por encima de sus cualidades urbanísticas. Los elementos que se destacan son el paso de las carrozas fúnebres, aludiendo a la muerte, como dije, y relacionándola por contigüidad con las armas; “los hombres acaudalados”, que se contrapondrán con la aparición de familias pobres y hambrientas en este y otros poemas; el blindaje del automóvil de “el tirano”, uno de los personajes que atravesará todo el libro; y los versos destacados, en clara referencia al contexto dictatorial, opresivo, abusivo y violento, tanto en los aspectos económicos, como comunicacionales y físicos, pues “la mordaza” puede referirse metafóricamente a la imposibilidad de libre expresión ejercida durante la dictadura –“no se puede hablar abiertamente” so pena de castigo- pero también, como se expresa en el modo de escribirlo, a la mordaza que impide emitir sonidos a las víctimas de tortura, representando, entonces, la imposibilitada comunicación de la amordazada. Nómez destaca que, en esa ciudad baldía, la peste y la herida pronto llega a los cuerpos, pero no solo a ellos, sino a la escritura del poema, que en un simulacro de esto versa: “Vvms mrdzds. / Vvmos mrdzdos. / Vivimos mordazados. / Vivimos amordazados”. El lenguaje es violentado en una extensión de la violencia sobre los cuerpos. El modo de referir esa tortura es llevar, también, al extremo las palabras (Exilio 122).

Como se ha explicado en otros capítulos, la represión se aplicó prohibiendo los partidos de izquierda, como censura ideológica, censurando al arte que no fuera estrictamente afín al régimen, y a los medios de comunicación, “intervenidos por las ideologías fascistas de manera increíble, mediante la transformación de los títulos, encauzados hacia la mirada de derecha, tildando de terroristas a los que abogaban por el partido socialista o comunista” (Catrón y Salinas 5). Millán plantea esa censura en este como en otros poemas: “El soplón con disimulo se escabulle. (...) / Disimular la ira. / Morderse la lengua. / Obrar con mucho disimulo” (17), en referencia a la delación entre civiles (los delatores de la DINA se contaban entre 20.000 y 30.000 personas), lo que dispuesto en un mismo poema señala que ni siquiera en espacios privados o sin la presencia de agentes militares era seguro expresar abiertamente, sino que había que autocensurarse, ser cauteloso, callar, por miedo a la posible mirada del soplón. Otros poemas que se refieren a ello refuerzan la idea de vigilancia del Estado y la auto-represión de los ciudadanos:

Los teléfonos están intervenidos.
(...) Los colegios están intervenidos.
(...) Agentes de civil salen al paso.
Los detenidos alzan las manos (34)

Vemos que otra vez se yuxtaponen versos con la palabra “agentes” y “detenidos”, resaltando la causalidad que, en este caso, sugiere una situación de este modo: Alguien llama por un teléfono intervenido, agentes de civil lo interceptan camino desde o al colegio -otro poema indica “Sacan al profesor de la sala” (77)-, y su nueva condición es encontrarse entre detenidos que alzan las manos -podemos incluso elucubrar que lo hacen ante un simulacro de fusilamiento, extendido método de tortura-.

Volviendo al canto 5, a través del verbo “pasar”, avanza entre el acto de trasladar o cruzar – “pasan entierros (...) pasan autos (...) pasa el tirano”-, a “pasar por alto”, “no poner reparo; callar u omitir algo” (*DRAE* s/n), es decir, censurar. En este caso no es el sujeto que se censura, sino que quienes tienen el poder “pasan por alto los abusos”, no queriendo hacerse cargo, silenciándolos a voluntad, de modo que la violencia hacia la víctima crezca en la medida en que crece la indefensión, la impotencia, eliminando cualquier escapatoria.

2.1.2.1 Toque de queda, despolitización y desempleo

En el mismo canto se plantea una de las represiones más extendidas y naturalizadas de la dictadura chilena: “Pasar por alto los abusos. / Los tiros a altas horas de la noche” (15), refiriéndose al toque de queda y los tiroteos que en esa soledad efectuaban los militares. Esto será fundamental en el desarrollo de la descripción de la ciudad, la vulnerabilidad de una sociedad que durante 14 años estuvo sitiada por el toque de queda, expuesta a la posibilidad de ser abatidos a tiros por violar dicha disposición. Son numerosas las referencias a esa característica de la ciudad del tirano, aquí algunas de ellas:

Alargan el toque de queda.
Alargan el estado de sitio. (18)

Se recogen los soldados.
Los soldados alojan en cuarteles.
(...) La población se recoge temprano.
Faltan horas para el toque de queda. (19)

Los peatones precipitan el paso.
Aparecen las primeras patrullas.
Comienza el toque de queda. (20)

Continúa el toque de queda.
La miseria continúa.
La represión continúa.
Hace calor.
Continúa el calor.
El poema continúa. (87)

La ciudad subsiste en pie.
Subsiste el toque de queda.
Subsiste el estado de sitio.
Subsiste el estado de guerra interna. (113)

El toque de queda se transformó en un elemento representativo de la dictadura. Tras el primero, el mismo 11 de septiembre

Santiago contabilizaba campos de concentración, miles de detenidos, centenares de heridos y decenas de muertos. Interesados en provocar un clima de terror, los uniformados dispusieron que algunos cuerpos inertes pudieran ser contemplados en calzadas, aceras, costados de vías férreas, cauces y basurales. Perpetrados mayormente por militares, los asesinatos ocurrieron en lugares públicos, pero, generalmente, bajo el anonimato relativo que proporcionaba el toque de queda (Cáceres y Millán 153).

Como se puede observar, a diferencia de las ciudades vertiginosas y dinámicas del siglo XX, en *La ciudad*, todo lo que ocurre en realidad no ocurre, pues hay una parálisis social. Las estaciones se dan paso, pero una atmósfera asfixiante lo impregna todo. No solo el toque de queda se mantiene invariable, sino que la miseria y la represión; “La población se recoge temprano”, “Los peatones precipitan el paso” (20), versos que indican la obediencia civil y el miedo que bañan la sociedad que se verá insubordinada solo en dos ocasiones, una de ellas, cuando tras una lluvia, las paredes, también silenciadas, liberan sus consignas:

Amordazan con pintura las paredes.
La lluvia las despinta.
Reaparecen fragmentos de murales.
Siglas de partidos proscritos.
Consignas antiguas.
Y la última **RESISTENCIA** recién borrada (28)

Otra vez aparece la mordaza, en este caso como metáfora de censura, “Amordazan con pintura las paredes”, la silencian, pero por obra de la naturaleza, se desata, rebelde. Es notable que la ciudad hable anónimamente y como ente vivo. No existe en estos versos la presencia de sujetos, sólo consignas antiguas -pues ahora está prohibido manifestarse-, partidos proscritos por la Junta, que reaparecen fragmentariamente y a partir de un fenómeno climático, como si la ciudad/sus habitantes, realmente permanecieran dormidos, y los restos de una antigua sociedad -politizada- mantuvieran la esperanza solo a través de la voz anónima y plural.

También es constante en *La ciudad* señalar que la parálisis de los sujetos no solo es política sino económica. Son ajenos a las posibilidades del nuevo mercado neoliberal porque no están considerados para él, sino que son sus víctimas:

No sale trabajo.
Los cesantes salen en ayunas.
No hay plazas.
Sobran los brazos (34)

Señala Romero que los poetas “entienden la ciudad como un espacio social, de encuentro entre individuos” (6); en *La ciudad*, tales individuos solo pueden encontrarse en la periferia social a la que han sido empujados por una ciudad -un país- sitiado, vigilado. En ese sentido, si la condición

esencial del sujeto contemporáneo ciudadano es la esclavitud laboral, en el texto de Millán son reiterativas las alusiones a una ciudad cuyos habitantes están despojados incluso de ese “yugo”, uno más de los derechos fundamentales violados, el trabajo. Lo mismo se lee en *El Paseo Ahumada*, en el que, sumado a estética de lo feo, del *locus horridus*, la mayoría de los sujetos que transitan la ciudad son individuos marginales, mendigos o pobladores inmersos en un ambiente de agitación y escasez. En *La ciudad* las referencias a la precariedad laboral y económica son constantes: “Los cesantes circulan” (11), “Disimular la pobreza / Disimular el hambre” (17), “Cuadrillas de cesantes palean” (39), “Allende el río viven los pobres” (74), “Los cesantes reparan las calles” (77), “La cesantía es dura” (48), “Los pobres recogen limosnas” (96), “Vivimos con escasez. / Está escasa la comida. / El trabajo escasea. / Los cesantes abundan (41)”. Veremos que esta situación se mantiene conforme el paso del tiempo, pues las estaciones se suceden, pero la precariedad nunca afloja.

2.1.3 Tiempo circular: “Todo cae, menos el tirano”

Aun cuando la escritura de los poemas transmite fragmentariedad y dislocación, dando más la impresión de un inventario que de enunciados relacionados, esta relación sí que se establece, por contigüidad, o yuxtaposición. A su vez, existe una pulsión narrativa a lo largo del libro, establecida a través de las referencias cronológicas, tanto a los meses como a las estaciones del año, entre otros modos de indicar el paso del tiempo, siempre en referencia a un cambio en la naturaleza que se opone a la inmovilidad política de la ciudad, que sigue oprimida por “el tirano” y “la Junta”. La aparición de ambos entes se revela contra el tiempo estacional y los ciclos que se suceden, pues a diferencia de estos, persisten. La sensación del tiempo circular se reforzará, como se dijo, por la explicitud del paso de las estaciones, sin embargo, ninguna de ellas da descanso a los habitantes de la ciudad:

Echan parafina a la estufa.
La leña está húmeda.
Prenden la colecta con alfileres.
Prenden a extremistas.
(...) El frío paspa los labios.
El frío enronquece.
Los dientes castañetean.
El frío agrieta la piel.

En la calle hace un frío extremo.
La miseria es extrema. (36)

Hace un calor sofocante.
El aire caliente sofoca.
(...) Ola de detenciones se desata. (91)

La primavera reanima la naturaleza.
Empieza a nacer la hierba.
(...) Florecen las margaritas.
Las margaritas tienen el corazón amarillo.
El comercio florece en tiempos de paz.
La ciudad sigue en guerra. (57)

Vemos que el verano es igual de inclemente que el invierno porque reemplaza la desesperación de morir de frío y la miseria que impide combatirlo –“Echan parafina a la estufa.” “La leña está húmeda” son versos que dan cuenta de la pobreza de los habitantes- por el sofoco, las detenciones que continúan y la contraposición aún mayor de la “guerra” en tiempos primaverales. Esa contraposición se observa también en el siguiente poema en el que la presencia de “los helicópteros” es útil para la metáfora de la dictadura, un poema que parece ser un festejo vital y que se cierra abruptamente con aquella referencia incomprensible a primera vista dentro de la descripción del paisaje, pero que sirve más bien para traer de regreso al lector al contexto de la ciudad, un *status quo* de vigilancia y represión:

Reverdecen los campos.
(...) Ya verdean los trigos.
El trigo es una gramínea.
Germinan los cereales.
Granán las plantas.
Los árboles fructifican.
(...) Entre el trigo florecen amapolas.
Florecen amarilis y amarantos.
Florecen las cebollas.
(...) Ya despunta el alba.
Las aves se ciernen.
Las vides están en ciernes.
Helicópteros se ciernen sobre la ciudad (58)

Como se ha indicado, los helicópteros fueron, en el contexto dictatorial conosureño, instrumentos de desaparición con los que se realizaron los Vuelos de la muerte. La presencia de “los helicópteros [que] se ciernen sobre la ciudad” funciona como una metáfora de dicho horror. Este elemento, utilizado, entre otros, por Zurita en *Canto a su amor desaparecido* – “Los helicópteros

/ bajan y bajan” (14)- se volvió un elemento característico de la dictadura y los poetas hicieron de él un símbolo de las desapariciones forzadas y por extensión, de la dictadura. Eduardo Llanos (1956) desarrolla esta imagen en el siguiente caligrama donde vincula sin ambages al helicóptero con la muerte, pero también con la constancia, desde el día del Golpe, del zumbido de los helicópteros, señal de la presencia militar por encima de la ciudad y entre sus calles, evocando, además, los caligramas huidobreanos, en especial, “La capilla aldeana” (1913).

H E L I C Ó P T E R O
 0 Я Э Т Q Ó P I J Э H
 0 Я Э Т Q Ó P T E R O
 de
 la
 muerte
 zumba y zumba
 dejándonos el cráneo
 y el esqueleto temblorosos.
 ¿Cómo olvidar el tableteo de aquellas metralletas tartamudas
 arrasando con furia a los francotiradores apostados en las
 azoteas y los tejados de esos edificios cercanos a La Moneda?
 Memoria, basural de imágenes,
 ¿para qué embellecerte
 escribiendo versos
 en el aire?

(en Díaz 207)

“Dejándonos el cráneo y el esqueleto tembloroso”, señala Llanos, el temblor del miedo, de la impotencia, de la locura, imagen que repite Erick Pohlhammer (1955) en el poema “Los helicópteros”, publicado en el N° 1 de la revista *La Bicicleta*, en 1978, año en que nació ese medio de resistencia cultural:

...hasta que llegaron los helicópteros y los helicópteros
 se establecieron desde allí hasta siempre
 girando y zumbando como tábanos
 de acero los helicópteros
 girando sobre nuestros cerebros,
 zumbando sobre nuestros cerebros
 que desde allí en adelante
 se limitaron a recordar la épocas previas
 a los helicópteros
 épocas llenas de esperanzas aquellas
 épocas que si bien
 hasta que llegaron los helicópteros con su zumbido
 que se infiltró hasta siempre
 en las estructuras cerebrales de las generaciones posteriores a las
 nuestras (...) (en Unión 71)

Para Pohlhammer los helicópteros significan la ruptura del tiempo y la sociedad anterior, volviéndose su imagen el recuerdo de lo perdido, “épocas llenas de esperanzas aquellas”; su llegada, el ruido constante, aturde a la población y los sume en el pensamiento, a partir de la falta que han ocasionado, de un futuro sin escapatoria.

Volviendo a *La ciudad*, y a los modos de plantear la devastación emocional en la perpetua inclemencia del tiempo, está la descripción de una continua y densa nubosidad, que plantea el ambiente de penuria y represión: “Las nubes ocultan el azul del cielo / Las nubes ocultan la luz del sol” (11), indica un poema, planteando una atmósfera pesada, oscura, electrizada; páginas más adelante, aun cuando las estaciones avanzan, dando paso a la época estival, repite “Se carga el cielo de nubes” (23). Esa representación estacional, que pareciera más bien ser una representación emocional, dará paso, hacia el último tercio del libro, a una explicitación de esa atmósfera nubosa, oscura y deprimente, en el que el “nosotros” respira el aire denso de la dictadura: “Nos falta el aire. / La dictadura asfixia. / La dictadura ahoga” (99).

Si sumamos las nubes densas y los helicópteros, podemos establecer un escenario en el que mirar hacia el cielo significaba verlo tapado, sin luz y sin aire, un ambiente enrarecido en el ámbito más importante a nivel emocional, la opción de tener libertad, aunque sea en la mirada. Los poetas coinciden, pues, en esa imposibilidad; todo lo que perciben sus sentidos es oscuridad, ruido metálico (de metralletas o aspas), hedor, ahogo. “Nos parece estar siempre en el mismo eterno poema”, escribió Valente en su crítica a *La ciudad* de 1979 (en Zúñiga s/n). La monotonía, el tedio, la alienación son características de los escenarios y del hablante del poema, pero también un procedimiento poético, que, a través de la acumulación de versos en apariencia anodinos, coordinado con proposiciones que describen situaciones negativas y violentas -que al intercalarse parecen estar disimuladas- dan fuerza al testimonio que emerge de la urgencia, resaltándose por su ubicación en medio de la oscura monotonía. Así logra desplegarse “un campo de fuerzas subjetivas y una fuerte energía latente y progresivamente emergente, mucho más allá incluso de unos personajes que deambulan maquinalmente y retenidos en sus ocupaciones habituales” (Foxley 78), produciendo una sensación de inercia que replica la vida civil de la época: Vivir en medio del horror como si este no existiera.

Aquello se produce por las referencias al tiempo circular, pero también porque cada poema es casi idéntico al anterior a nivel formal y estilístico: enumeraciones de una ciudad detenida. Además, se observa una “tendencia a los recursos de lo que podemos llamar el feísmo estético, la destrucción casi patológica de los espacios de amparo de la cotidianeidad y el distanciamiento expresivo, o la búsqueda de una interioridad neutral para referirse a los elementos del mundo” (Distopía 71). La distancia emocional del hablante respecto de la miseria que enuncia es constante, salvo en contadas ocasiones, la mayoría de ellas ocurren cuando se refiere a “el tirano”: “¡Muera el tirano!” (16) dice, y “El tirano nos tiene atragantados / Tenemos atascado en el recto a1 tirano. / Duro terco pedazo de mierda” (99). Esa distancia emocional responde, entre otras cosas, a que en este libro escrito entre 1973 y 1978, y publicado a seis años del golpe militar, el talante emocional es de escepticismo:

No cae la Junta.
El tirano no cae. (18)

Son varios los poemas que utilizan el verbo “caer” y sus conjugaciones, de manera anafórica, sin embargo, siempre parecen decir *Todo cae menos el tirano*. Es más, uno de los poemas refiere a un terremoto que azota la ciudad (el país), las casas y los edificios se caen, pero no cae la dictadura:

Se oye un rumor.
El rumor crece.
El rumor se acerca.
¡Tiembra! ¡Temblor!
(...) La ciudad se estremece.
Se rompen platos.
Se quiebran vasos.
Caen trozos de cornisas.
La tierra se mueve.
(...) ¡Terremoto!
Las casas los edificios se tambalean.
(...) Se sacude la tierra.
Se sacude la ciudad.

La ciudad subsiste en pie.
Subsiste el toque de queda.
Subsiste el estado de sitio.
Subsiste el estado de guerra interna. (112-113)⁴⁰

⁴⁰ Resulta interesante considerar, como si el poema tendiera a ser testimonial, que efectivamente, entre los años en que *La ciudad* fue escrita (1973-1978), hubo tres terremotos en Chile, siendo posible, por las descripciones

Así también, las estaciones anuales, el tiempo, insisto, son una especie de limbo que no da calma a los habitantes:

El verano continúa a la primavera.
Continúa el toque de queda.
La miseria continúa. (87)

Otoño en la ciudad
Las hojas enrojecen.
Las hojas amarillean.
Caducan las hojas.
Las, hojas caen.
(...) No cae la Junta.
El tirano no cae.

(...) El otoño sigue al verano.
Siguen mis pasos.
(...) Abril sigue a marzo.
Alargan el toque de queda.
Alargan el estado de sitio.
(...) Pasan los días
Cae otra hoja del calendario. (18)

Cristián Cisternas analiza la poesía de temática urbana escrita en dictadura señalando que la presentación de ciudades caóticas o conflictivas, están asociadas a “la realidad fragmentada, heterogénea del *ethos* urbano moderno, aparecen visiones apocalípticas, reflexiones metapoéticas sobre el deber de la poesía y una propuesta de relación analógica entre el decir, la escritura de la ciudad y la construcción de artefactos verbales como maquetas y juguetes” (14). En el caso de *La ciudad*, el único momento en el que el artefacto verbal permite el juego, es cuando, en el poema “48”, el hablante hecha el tiempo atrás, recuperando la esperanza, el brillo de ciudad, único destello de alegría del libro, “la inversión cinematográfica de la historia (...) en un intento de aliviar el trauma histórico del golpe de Estado evitándolo” (Ayala 73): [la enumeración versal es nuestra]

1 El río invierte el curso de su corriente.

estacionales del libro, sugerir que puede corresponder a un terremoto de 7,1 Mw datado en marzo de 1975, con víctimas fatales y 28.415 damnificados. Este dato, a pesar de no ser relevante para los estudios literarios, puede dar cuenta de cómo en el poema no existe una referencia a la ciudad como espacio idealizado o imaginario y que son considerados para su escritura, aspectos que la representan más realista que simbólicamente. La gran potencia de este poema es que la ciudad padece y la tiranía persiste tanto fuera como dentro de él, transformándose en un documento que, siendo literario, excede este campo.

- 2 El agua de las cascadas sube.
- 3 La gente empieza a caminar retrocediendo.
- 4 Los caballos caminan hacia atrás.
- 5 Los militares deshacen lo desfilado.
- 6 Las balas salen de las carnes.
- 7 Las balas entran en los cañones.
- 8 Los oficiales enfundan sus pistolas.
- 9 La corriente se devuelve por los cables.
- 10 La corriente penetra por los enchufes.
- 11 Los torturados dejan de agitarse.
- 12 Los torturados cierran sus bocas.
- 13 Los campos de concentración se vacían.
- 14 Aparecen los desaparecidos.
- 15 Los muertos salen de sus tumbas.
- 16 Los aviones vuelan hacia atrás
- 17 Los “rockets” suben hacia los aviones.
- 18 Allende dispara.
- 19 Las llamas se apagan.
- 20 Se saca el casco.
- 21 La Moneda se reconstituye integra.
- 22 Su cráneo se recompone.
- 23 Sale a un balcón.
- 23 Allende retrocede hasta Tomás Moro.
- 24 Los detenidos salen de espaldas de los estadios.
- 25 11 de septiembre.
- 26 Regresan aviones con refugiados.
- 27 Chile es un país democrático.
- 28 Las fuerzas armadas respetan la constitución.
- 29 Los militares vuelven a sus cuarteles.
- 30 Renace Neruda.
- 31 Vuelve en una ambulancia a Isla Negra.
- 32 Le duele la próstata. Escribe.
- 33 Víctor Jara toca la guitarra. Canta.
- 34 Los discursos entran en las bocas.
- 35 El tirano abraza a Prat.
- 36 Desaparece. Prat revive.
- 37 Los cesantes son recontratados.
- 38 Los obreros desfilan cantando
- 39 ¡Venceremos! (85-86)

Es evidente la descripción directa de los hechos más conocidos del golpe militar del 11 de septiembre, así como de la dictadura que inició con él. Quiero destacar la relación semántica que se establece por palabras dispuestas con cercanía entre ellas. He enumerado los versos para realizar la observación: Del verso 1 al 4 se establece el retroceso del tiempo, que permite entender el procedimiento que desarrollará el poema; del 5 al 8: a través de la selección de las palabras militar - balas en la carne - balas en cañones -oficiales enfundan pistolas, se delinea que los

militares y su armamento son los responsables de las balas alojadas en la carne; la imagen es continuada -y puede relacionarse- por los versos 9 a 13, con la elección de corriente – cables – enchufes - torturados– agitación – gritos, estableciendo escenas de tortura con corriente y el sufrimiento de las víctimas; los siguientes versos hablan de campos de concentración, detenidos, muertos y tumbas, palabras que comparten el paradigma de terrorismo de Estado. Entre los versos 16 y 25 se describen las primeras horas del Golpe, el bombardeo a la Moneda, la muerte de Allende y los primeros centros de reclusión en estadios. El verso 25, “11 de septiembre” es el punto de inflexión, delimitando el inicio/fin con el enunciado “Chile es un país democrático”. Se encuentra vecino a versos sobre refugiados, los militares como verdugos, las Fuerzas Armadas como violadoras de la Constitución, y la muerte de Neruda, que, aunque no ocurrió en esa fecha ni en condiciones de prisión política, tortura o exilio, se ha mantenido relacionada con los crímenes de la dictadura. Asimismo, se menciona a Víctor Jara y al general Prat vivos, al tirano que aún no asume -y por lo tanto no forma parte de la Junta ni del Golpe-, y finalmente, se revierte la cesantía, se recupera el derecho al trabajo que en todo el libro que se ha negado, los obreros marchan cantando el himno que los une, en una ciudad en la que es posible el sindicalismo, la libertad de expresión y la democracia.

Es de suma importancia que el cierre del poema que “deshace la dictadura”, ocurra de la mano de los pobladores y trabajadores, la masa anónima, sufriente y resurgente pues, como veremos al final de este capítulo, el autor mantiene en el “nosotros” no solo el peso de toda la catástrofe dictatorial, sino también la esperanza. “El pueblo como protagonista colectivo de la época y sustento popular del gobierno socialista que sella la evocación dejando completo el cuadro de la efervescencia y el convencimiento irrestricto de la apertura de las puertas de la historia para los trabajadores” (Rioseco 51). Estudiosos de la obra de Millán, como Hoch, Manzo y Galindo, coinciden en las señales que permiten leer, en parte, una poética de la colectividad -versus una poética personal o intimista-, en la que, en el caso de *La ciudad*, la historia vulnera al colectivo, pero este puede superarla a través de una nueva subjetividad emergida de la coyuntura que incorpora, sobre todo, la memoria de los hechos.

La parálisis temporal va de la mano con la autoconsciencia escritural: la ciudad está hecha de palabras, pero en lugar de representar algo nuevo, refiere a un espacio que ya tiene una pre-historia inmutable, y el hablante no osa revertirla salvo en el canto 48. La yuxtaposición y

monotonía de los enunciados impide que los personajes avancen, pero crea igualmente la sensación de secuencialidad -la referencia a las estaciones y meses-, como si el tiempo cayera sobre los ciudadanos, paralizándolos; “Con esto se exhibe el aspecto fragmentario y acumulativo respecto del estado del mundo y de las cosas, evidencia que hace aflorar un clima de negatividad” (Mocarquer 54). En palabras de Jenny Morse: “The poem is a presentation of a poem whose content is supplied through the presentation of a city, not a description of a city so much as a catalogue of one” (91). No opta, por decirlo de algún modo, por la evasión que posibilita la literatura, sino que es fiel a la imagen que quiere representar, rechazando cualquier atisbo de género ficcional; o como si el poeta dejara de serlo para volverse cronista de esa realidad oscura en la que, sitiados por la dictadura, el tiempo está detenido y sus habitantes, paralizados:

El anciano **corrige**.
La goma borra **lo escrito**.
Donde había un edificio deja un sitio baldío.
Un cambio de sintaxis invierte el curso del río.
Un punto detiene la ciudad.
(...) No pasa el tiempo.
Nada se mueve.
Los habitantes están paralizados.
Reina la inmovilidad.
Cae una nieve invisible.
Sólo los dedos del anciano se mueven (103-104) [las negritas son nuestras]

Los versos destacados presentan el artificio que construye el libro: la sintaxis forma o deforma la ciudad, impide su avance o lo posibilita, y Millán no apela en su discurso al desvío de los acontecimientos; como Enrique Lihn a lo largo de su obra pero especialmente en *Diario de muerte*⁴¹, el descreimiento acerca del lenguaje es total, se usa como un medio para describir, incluso, situaciones de abierto rechazo, pero no se plantea una posibilidad distinta, como si estuviera declarando que el lenguaje no creará en un poema esa nueva realidad.

⁴¹Allí, a pesar del compromiso político del autor, solo en dos ocasiones aparece la dictadura como temática; la más importante de ellas, en unos pocos versos del poema “La calva”, único que personifica a la muerte en todo el libro: “(...) Simplemente está allí donde todos la miran / sin verla, una ceguera que imita a la mirada / (...) A esa calva que hace la ronda de la noche / servicio militar obligatorio / forzada al uniforme o a las gafas oscuras / extrínsecamente asociada al degüello / a la desaparición” (*Diario de muerte* 71). Como vemos, relaciona a la muerte antropomorfizada con los militares y las desapariciones, gesto que enuncia que ese tipo de muerte, el asesinato, es ajeno a la muerte como concepto metafísico, pues está “extrínsecamente asociada” al grupo que la dispensa y al modo atroz en que lo hace.

De todos modos, más allá de esta lectura, es evidente que una descripción de ciudad sitiada ocurra haciendo hincapié en la parálisis del espacio y los sujetos. La inmovilidad que escribe bien podía referirse a la quietud escandalosa que significaba sumar ya cinco años -para la época de término de escritura del libro- de dictadura y violaciones a los derechos humanos, o incluso señalar desde la empatía la vida en las prisiones políticas, en que cada día se sucede al otro sin diferencia, sumidos en la monotonía; el tiempo en *esa* ciudad transcurre, es cierto, pero no para los sujetos, cuya situación se mantiene o empeora.

3. Voces o personajes: ciudadanos fragmentados o sujeto escindido que los crea

La ciudad no se refiere a la urbe como constitución espacial, sino a sus habitantes. En una entrevista Millán señaló:

Creo que la poética de *La ciudad* es una poética constructivista. Construyo con palabras-objeto una estructura, una máquina hecha de palabras. Esta despersonalización es crear personajes, máscaras, personas, poblar el poema de sujetos que están por ahí. Poblar la ciudad de seres anónimos que hablan, dicen algo. Es un escenario artificial. Es una ciudad de papel y tinta (en Zúñiga s/n).

Pero esa artificialidad se apega, insisto, a una escena nacional determinada, con personajes, como el autor indica, personas y máscaras que lo pueblan y que se corresponden peligrosamente con aquellos que transitaban la ciudad que él mismo había abandonado a la fuerza. A lo largo de *La ciudad*, Millán superpone como en un palimpsesto dos ciudades, una infernal y otra “de escaparate”, “centro y margen, modernidad y premodernidad” (Cisternas 115), que son atravesados por diversos personajes.

3.1 “Allende el río viven los pobres”: la ciudad del anciano, el enfermo y el ciego

Son dos, reitero, las ciudades: la del tirano, la beldad, los coches, los ejecutivos y los maniqués, y la del anciano, el enfermo, los niños que cruzan el río, las carrozas, los hambrientos, los desempleados; la de quienes comen en banquetes y la de quienes deambulan con hambre por las calles, entumecidos por el frío o asfixiados por el calor; la de los torturados que no duermen por las noches y la de sus torturadores que tampoco se dan tregua, la de presos que salen de la cárcel

para entrar en la clandestinidad y la de quien habla desde el exilio. Siempre está la ciudad cerrada sobre sí misma, presa de sí, de la Doctrina de Seguridad Nacional, de la observación rigurosa. Algunos pares de versos yuxtapuestos resumen esta dualidad: “La beldad guarda la línea. / El enfermo guarda cama” (23); “Los empresarios toman medidas. / El anciano retoma la pluma” (30); “Prenden a extremistas. / La beldad prenda (36)”; “Los esbirros reprimen con celo. / La beldad da celos” (60); “La beldad camina con cadencia. / El anciano camina con lentitud (...) Los ciudadanos caminan cabizbajos (...) El inválido camina con muletas / El ciego camina con un bastón” (64); “En las vitrinas hay manjares. / Los hambrientos se relamen” (77). Como vemos, las dos realidades son contiguas y polares. El hablante las ve ambas, pero no participa en ninguna de ellas. Romero indica que, en el entendimiento del propio Yo poético y su cuestión existencial, es la masa anónima, la multitud que da vida al motivo urbano, la que colabora en la formación: “La convivencia continua con lo ajeno provoca en el poeta un sentimiento de alienación y suscita las dudas existenciales y las reflexiones acerca de la vida y la muerte” (23).

El cuestionamiento del Yo, explica Romero apoyándose en Dionisio Cañas, establece un conflicto entre la ciudad real y la irreal, es decir imaginada o simbólica. Se lee en eso, una fusión del sujeto con el espacio físico, la ciudad está contaminada con sus sentimientos; esto lo identifico como la introyección de una ciudad conflictiva en la emocionalidad del poeta, que el libro de Millán manifiesta, como se ha señalado, con una mirada ocupada en su totalidad por la situación política, el exilio y la violencia policial: esa es la ciudad que recuerda, un espacio asediado y roto, dividido en mitades -la “lógica bipolar” en estados dictatoriales, que plantea Vetö (2011). De este modo, recién comenzado el libro, aparecen los personajes que reforzarán esa idea de asedio y convulsión social, a la vez que el propio poeta se representará con una imagen bien determinada: “el anciano”.

Tanto Millán como Tito Valenzuela, enuncian, según Cisternas, una situación comunicativa dramática: “el Yo poético se abisma y se fragmenta en multiplicidad de voces que el lector debe armonizar” (114). Para Sepúlveda esta disociación en voces o personajes múltiples es característica de poetas exiliados: “El desarraigado, paralizado por la imposibilidad de inscripción natural, decide vivir en un permanente *exsilium* o disyunción territorial que lo hace entrar en una tendencia esquizoide” (179). Confirma esta idea seleccionando textos de los poetas Omar Lara, Naín Nómez, Jorge Etcheverry, Javier Campos, Jorge Montealegre y el propio

Millán, que escribieron sobre sujetos escindidos, ubicados en un presente difícilmente identificable, en textos que “raramente mencionan sus ciudades de exilio, pero amplifican, como signo contrario, el recuerdo y la memoria de Chile. Las voces van permanentemente elaborando el pasado, simbolizando el encierro dictatorial obligado en Chile o poetizando el pasado pre Golpe en un formato utópico” (Sepúlveda 180). Este fenómeno de escritura del exilio ocurrió en sujetos del *insilio* o exilio interior, también como escrituras acerca de individuos rotos, multívocos, inestables, sujetos rechazados por la sociedad, metafóricamente enfermos o inválidos. En el caso de *La ciudad* será un anciano, en *Canto a su amor desaparecido*, una mujer mutilada, el travesti y el psicótico de *Purgatorio*, el pingüino de *Paseo Ahumada* -emblema de la pobreza, es un mendigo que toca el tambor para conseguir limosnas-, el predicador ambulante extraviado de *Sermones del Cristo del Elqui*. Esto habla de la imposibilidad de ubicarse en el nuevo escenario social -ya sea en otro país o en el nuevo Chile-, la sensación de invalidez política, de cercenamiento cívico/ideológico/creativo: “La metáfora de estar en un sueño, contemplar una película, vivir ingrátido como un astronauta, ser un jubilado o un anciano se hacen reiteradas en esta poesía” (Sepúlveda 210). De hecho, si en la primera edición de *La ciudad* -la que utilizo para esta investigación- la voz se encarna en un anciano, en la última, de 1994, la primera persona recae en una anciana, acentuando en este cambio de género la debilidad del agredido.

El/la anciano/a es importante pues testifica desde dentro del país; encarna la memoria y como tal, es fundamental para la reconstrucción de la ciudad/la nación, “es un símbolo que detenta el sentido histórico y político de la ciudad destruida, es decir, de la nación democrática y que, por lo tanto, será necesaria para la futura recomposición: “La mezcla que sugiere Millán simboliza «la voz del maestro»: entre profesor de historia, Allende y Neruda, es decir, encarna la sabiduría académica, política y literaria” (Ayala 74). La anciana de Millán, el jubilado de Omar Lara en *Oh Buenas maneras* (1984)⁴², “comparten con el exiliado estar fuera de las actividades principales de la ciudad (...). Es decir, el jubilado es una metáfora de la inacción del espacio público a que son obligados los opositores a la dictadura” (Sepúlveda 189).

Si bien la figura del anciano es fundamental para el desarrollo del poema, no es el único que transita el libro. Su presencia ocurre de a poco, siendo su primera aparición en el libro “El anciano

⁴² “En reposo, heme aquí / sentado en una plaza, otro jubilado / que juega con las moscas y mira a los fotógrafos” (en Sepúlveda 189)

enciende la luz” (19); páginas después, tras una serie de versos que describen pobreza económica en una casa que se llueve, leemos “El anciano escribe / Las gotas de lluvia no son centavos / Ojalá fueran centavos las gotas de lluvia” (27). Veremos más adelante otros momentos de este personaje.

La miseria del anciano se reiterará en muchas ocasiones, como también se la relaciona con “el enfermo”, personaje que a lo largo del poema tiene mejoras y recaídas, manteniendo al lector siempre al borde de la posibilidad de su muerte. Si bien la primera vez que se menciona la enfermedad es en la primera persona singular, “Ando enfermo” (12), en todas las otras ocasiones se hablará en la tercera del singular, describiendo los vaivenes médicos de dicho personaje. Aunque no se puede negar que, a partir del verso citado, hablante/anciano y enfermo sean la misma persona, no hay marcas textuales que así lo confirmen, sino más bien lo contrario, pues el enfermo está postrado mientras que el anciano, que también se describe achacoso, tiene actividades relativas a la escritura. El enfermo siempre se describe como un ente pasivo: “El enfermo descansa algunas horas por día” (13); “Cambian sábanas al enfermo” (23); “Sube la fiebre al enfermo” (29); “El enfermo lleva meses en cama. / Al enfermo le toman el pulso. / El pulso es intermitente” (30); “Al enfermo le baja la fiebre” (31); “El enfermo entra al quirófano” (35); “Al enfermo le administran la extremaunción” (39); “El enfermo se destapa” (46); “El enfermo amanece alentado” (50); “El enfermo se reanima” (57), etc. Destaco que la mejoría o empeoramiento del enfermo tiene relación con el espacio que lo circunda; así, el poema en el que le “administran la extremaunción” comienza con el verso “Llueve a mares” y prosigue con “El mar hierve. / El mar se agita. / Los torturados braman. / El mar brama. (...) El mar azota las rocas. / Azotan a los detenidos. (...) Un rayo fulgura en el cielo. / Un hombre fue fulminado / El frío recrudece / Recrudece la represión” (38-39); son descripciones de una naturaleza enfurecida, hostil, que son intercaladas con versos sobre violencia política explícita y que se yuxtaponen, como digo, con el empeoramiento del enfermo, un NN de esa sociedad agredida. De modo contrario, cuando “el enfermo amanece alentado” o se reanima, la descripción en torno es sobre días de estaciones cálidas y mañanas luminosas: “El viento despeja de nubes el cielo / El viento deja en paz a los árboles. / El tiempo se ha despejado” (50). Esto propone al enfermo como un individuo “sin voluntad”, sin participación activa sino sujeto a la oscilación de los acontecimientos externos. Es, por lo tanto, más un elemento que un individuo, un objeto que un sujeto, lo que acrecienta su vulnerabilidad. Los siguientes versos sirven para graficarlo y

plantean, además, la cuestión de si el enfermo es dependiente de la naturaleza, como sugieren otros cantos, o de la situación política. Me inclino a pensar en una simbiosis entre los elementos, en que el enfermo es la metáfora del obligado a aislarse de lo público, para quien no hay espacio en esa nueva sociedad que se configura bajo la mano de tirano. El enfermo “es el estado de las poblaciones” (Sepúlveda 193) humildes y victimizadas:

Empieza a nacer la hierba.
El enfermo se reanima.
Las flores renacen por primavera.
Las flores esmaltan los campos.
La resistencia renace (57)

Por otro lado, si bien es cierto que durante todo el poema se dan señales de autoidentificación con el anciano, “El anciano compone un poema. / El poema habla de una ciudad” (80) o “El anciano hilvana” (76) -una narración, entendemos-, la referencia a él es siempre en tercera persona, conservando la mayor parte del poema la primera persona generalizada, el “nosotros” que identifica a la población sin privilegios, necesario modo de referirse a la ciudad tomada. Entre esa población, emerge una figura bastante avanzado el libro, a la que sitúo en la misma línea auto representativa del anciano, encarnando al poeta, pues se utiliza para ella la primera persona singular pero además una sensibilidad mayor, me refiero a “el ciego”: “El ciego camina con un bastón” (64) leemos, y vemos cómo en el siguiente poema, el extenso canto 37, la figura toma fuerza:

El ciego va tentando el camino.
El ciego tiene el oído muy fino.
(...) Oigo voces susurrantes.
El viento susurra.
Susurra el agua.
Oigo voces indistintas.
(...) Oigo el bullicio de la calle.

El ciego camina con tiento.
El ciego palpa.
El miedo *es* palpable.

Oí ráfagas de ametralladoras.
Las ametralladoras tableteaban.
Oí rodar tanques.
Rebombaban los disparos.
(...) Después silencio (...) (65)

En estas primeras estrofas, aparece el momento más rotundo de uso del Yo, sugiriendo que la voz lírica es el ciego, y haciendo que nos preguntemos si todas las voces que han aparecido en el libro son las voces susurrantes que dice escuchar, si todas las descripciones de la ciudad le han sido entregadas por medio del oído, y si la falta de vista y el exceso de audición es lo que le ha permitido *ver* las calamidades de la violencia: ametralladoras, tanques, disparos, impresiones sensoriales que vuelven al momento del Golpe y a los días sucesivos: “El miedo *es palpable*”, explícita. El poema continúa, mencionando elementos de las Fuerzas Armadas, “Oigo bandas militares. (...) Oigo marchar soldados. (...) Oigo voces de mando” (65-66), que se ubican contiguas a una enumeración que encaja con sonidos de tortura oídos a través de un muro –“Oigo ruidos insólitos. / Oigo voces lagrimosas. / Oigo lamentaciones. / Oigo un llanterío. / (...) Oigo palabrotas. / Oigo quejas. / Oigo risotadas. / Oigo absurdos. / Oigo resuellos” (66), relacionándose así, por yuxtaposición, con los militares. Entonces vuelve sobre su propia imagen, recaen sobre él los verbos y lo que detalla es íntimo, por primera vez en todo el libro, confesional: “Perdí la vista cuando niño. / Perdí el recuerdo de mi rostro” (66).

Las siguientes estrofas rescatan su capacidad olfativa, otro elemento propio de quien ha perdido la vista. Huele elementos característicos de la ciudad, pero no de cualquiera, sugiere un barrio periférico o pobre, un barrio en el que hay ferias libres o mercados de alimentos, en los que es posible percibir la fruta fresca, pero también la fermentada. En Santiago, todos los mercados alimenticios de este tipo se encuentran en zonas humildes, lo que permite situar al ciego en la pobreza y por extensión, a todo lo que ha oído y referido, en un espacio de precariedad económica que va de la mano con la violencia acusada:

Huelo caucho vino frutas peras manzanas.
Huelo anís comino clavo.
(...) Huelo almizcle ajos.
Huelo olores rancios repugnantes nauseabundos.
Oigo el vagido del recién nacido.
Oigo el grito de la desflorada.
Oigo el estertor del moribundo (67)

Leemos cómo nuevamente lo que oye son situaciones de dolor, del mismo modo que los olores que percibe: pareciera ser que la atmósfera desoladora de la ciudad flotara como un velo que impide que la pudrición escape, que evita -como antes se dijo respecto de las estaciones del año- dar un descanso a la ciudad. Finalmente, el ciego describe sin tapujos la ciudad que siente:

La ciudad es una inmensa caverna donde jamás llega la luz del día.
La ciudad es la tiniebla rumorosa de un gran río subterráneo.
La ciudad huele a trueno, a calla, a hiede.
La ciudad es el sepulcro del mar.
El caracol donde pongo el oído.
Una colmena invadida por hormigas.
Los enjambres se separan y reinas anidan en mis oídos.
El ciego tiene el olfato muy fino.
Los pescadores huelen a pescado.
Los bomberos huelen a humo.
(...) Los sepultureros a tumba.
(...) Los agentes del tirano huelen a rata.
Los agentes intentan sonsacarme.
Me amenazan.
Hasta me han ofrecido dinero.
Para ellos soy ciego y mudo.
Dejen en paz a este pobre ciego.
Déjenme tocar en paz la guitarra (67) [las negritas son nuestras]

En este último momento del poema el ciego da rienda a una descripción metafórica de la ciudad repleta de desprecio, en la que nada hermosea el espacio, donde, sobre todo, describe con rechazo a “los agentes del tirano” y en la que, en un vuelco de la posición de la voz lírica, hasta ahora ajena, ausente de la ciudad, y más bien distante, encerrada, se le sitúa en la calle -“Déjenme tocar en paz la guitarra” hace referencia a un ciego que pide limosnas-, acosado por la policía: “Los agentes intentan sonsacarme. / Me amenazan”. El verso que he destacado gira hacia lo inesperado: “Para ellos soy ciego y mudo”, empujando a cuestionar si el personaje del ciego es una máscara desarrollada para evadir a las policías secretas de la dictadura o es una alegoría de la ceguera y la mudez a la que estaba obligada la ciudadanía más vulnerable para evitar ser acosado por estas.

Este momento de *La ciudad* evoca *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn, una “«crónica de la ciudad» que alegoriza los efectos de la modernización económica impuesta a golpe de autoridad por la dictadura, dejando sus víctimas sociales a la exposición de la vía pública” (Mutaciones 233). De hecho, el personaje central, el Pingüino, un mendigo “de verdad a quienes les está permitido ir derecho al grano de la limosna” (*El Paseo* 2) comparte ese espacio con otros “privilegiados como él”: “el sordo del acordeón”, “la Volada” y “el ciego [que] toca su flauta dulce a la vaciada luz de la luna” (2). Se nos señalan como privilegiados porque pueden, a diferencia de otros desempleados y pobres de la ciudad sitiada, mendigar y no morir, así, de

hambre, pero sobre todo porque -y aquí se vincula con el ciego de *La ciudad*- su situación les permite pedir que “los dejen en paz” (*La ciudad* 67):

Privilegiados todos ellos porque de estos corderos está hecho el rebaño de los casos omisos
¿eh, Pingüino? A ti nadie te toca un pelo
Caso omiso hacen de todos ustedes esos robots que se mueven armados hasta los dientes
con sus lobos de mano y sus metralletas eléctricas (*El Paseo* 2)

El libro, que profundiza la poesía situada que Lihn ya venía trabajando, presenta una ciudad caótica, desigual, con personajes que componen más bien una fauna que una sociedad, y en que los personajes marginales -protagonistas- lo son tanto que pueden escapar incluso a la represión:

Me contaron que en el penúltimo de los paros
también tú te habías parado, abandonando palo, letrero y tambor
(...) te bolcheviquizaste, condenado, como el que más

(...) Querías figurar a toda costa en el reparto y no como un extra menos

(...) Los vándalos no te daban esférica ocupados como estaban en replegarse
camaleónicamente de sus ataques a la desbandada
confundiéndose con peatones que huían, en desorden, del sitio de los siniestros
de modo que tu gorra de mando, cuando enfrentaste a las fuerzas de orden
no encabezaba a nadie, era en sí misma tú único ejército

(...) Al toro, por las astas: desde el centro mismo de la arena, tú —gesto sin capa- aleteaste
gritándole de todo a los uniformados

Te paseabas —dicen— entre ellos no ya como un pingüino sino como un enardecido en
[tiempos de Recesión

Si por casualidad hubieras muerto en ese operativo nadie te habría contado como una baja
ni de parte de los gritados ni de parte de los gritadores
pero, igual, gritabas desde el centro mismo de esa batalla intrínsecamente desigual con
inigualable temeridad

Asesinos gratuitamente

en tu caso, porque dicen que te dejaban hacerlo entre ellos sin oírte ni tocarte

Al menos deberían haberte condecorado con una herida leve ¿no? (*El Paseo* 7)

En la manifestación el Pingüino no representa a ninguno de los bandos, está fuera de la población civil y más allá de la mirada de los militares, para quienes, significa tan poco, que ni siquiera es una amenaza cuando los enfrenta a gritos. *El Paseo Ahumada* se construye en gran medida como una ciudad dual, en que la precariedad de los mendigos del Paseo Ahumada -calle peatonal céntrica de la capital, a pocos minutos de la Casa de Gobierno- se confronta con la opulencia de los ejecutivos que atraviesan a diario esas calles para llegar a sus oficinas, en la mayor

representación del “milagro chileno” que, impulsado por el neoliberalismo de los Chicago boys⁴³ amplió la brecha económica y sepultó a gran parte de la población más vulnerable: su rostro visible (de “vitrina”, diría Millán) fue el crecimiento del barrio alto santiaguino, con edificios de gran altura, una urbanización sin parangón en el ambiente nacional (“Solo las grandes capitales siguen reproduciéndose en los cielos de Providencia para arriba” (*El Paseo* 20), dice Lihn refiriéndose al inicio del barrio alto capitalino) y la reconversión de la céntrica calle en paseo, en pos de recuperar y aumentar la plusvalía de la zona histórica de la capital. En esa nueva sociedad, los mendicantes convivían en un mismo espacio con vendedores de productos “made in Taiwan (...) tres pares de calcetines por cien pesos / un tomacorrientes por la misma suma, de tres arranques, de esos que se derriten como un queso si se los hace funcionar con toda su capacidad instalada” (*El Paseo* 9-10), con trabajadoras sexuales –“La Prostitución ese camino + fácil que pasa X el laberinto Ahumada / Santiago de este Nuevo Extremo / Los trabajadores del sexo son demasiado numerosos y ya no quedamos clientes” (*El Paseo* 20)-, pero también con los banqueros que debían atravesar el Paseo para llegar a sus oficinas o a los “Café con piernas”, exclusivos para hombres con cierto poder adquisitivo⁴⁴:

La impaciencia se deja atrás en la calle como si nos cambiáramos la ropa
de la callejera impaciencia por la camiseta del Café
verdinegra
y hacemos colas no para enfurecernos sino para abanicarnos
turno para relevarnos ante el mesón volado
una especie de cinta de Moebius
el mínimo foso que separa a las estrellas del público, Huríes diría yo
las heroínas de ese trabajo que vienen y van sobre el estrado con sonrisas estroboscópicas
y tacitas humeantes, belleza que se nos permite
sin necesidad de entrar al Teatro Opera (...) (*El Paseo* 21)

⁴³ Economistas egresados de la Universidad Católica y del Departamento de Economía de la Universidad de Chicago -para entonces sede del monetarismo y neoliberalismo irrestricto- que se ocuparon de la Oficina de Planificación del Estado, asesorando económicamente al Régimen. Entre las medidas se abolieron los controles de precios desde el inicio de la dictadura, devaluándose la moneda nacional a su quinta parte y aplicando una política económica de reducción de gasto fiscal, control estricto del presupuesto social, liberalización de controles de la economía y libre ingreso de inversores extranjeros, lo que sumado a reducciones de aranceles aduaneros y la entrega de empresas “estratégicas” (energía, minería, telecomunicaciones y obras públicas) a privados en desmedro del Estado, hicieron de Chile un bastión neoliberal (Huneus 146).

⁴⁴ Fue un nuevo concepto de cafetería nacido en Chile a fines de los 70’s. Permitido solo para hombres adultos, en ellos, mujeres vestidas con ceñidas minifaldas como uniforme -más tarde con lencería y luego semidesnudas- servían el café y otras bebidas a los clientes, que tenían “derecho” a contacto físico durante el servicio. El Café Haití fue el primero, con sucursales en calles Estado, Huérfanos y Ahumada, epicentro de Santiago, y el color de su logo (verde y negro) es al que alude el poema.

Se puede ver en ese “escaparate urbano” el mismo alarde de país económicamente potente que Millán señala cuando acusa: “En las vitrinas hay manjares. / Los hambrientos se relamen” (*La ciudad* 77), la realidad contradictoria de una nación en que los pobres y los ricos podían encontrarse⁴⁵, separados por una vidriera o por la posición de quien pide o da limosna. El Paseo Ahumada se convirtió pues “en una vitrina de la mendicidad más evidente, en «el Gran Teatro de la Crueldad» a la que el poeta asiste para escribir con «las manos amarradas», hazaña no distinta de la que realizan los mendigos y vendedores de baratijas del paseo «sus semejantes, sus hermanos»” (Mutaciones 234). En ese espacio, dice el hablante al Pingüino, “estás en tu elemento. Lo difícil de precisar es eso, el elemento (...) Pingüino, eres a ese elemento lo que la pluma al plomo, lo que en la noche el fuego fatuo a los cadáveres” (*El Paseo* 2); siento esta última palabra para nada inocente en ese contexto, sino más bien utilizada ahí deliberadamente.

Volviendo a *La ciudad*, hay otros habitantes que pueblan el gueto de la parte miserable ubicada más allá del río, y que son descritos más bien dentro de una colectividad anónima; profesores interceptados por agentes secretos -el anciano, sin ir más lejos, se describe como un profesor al que “Prohibieron la asignatura que enseñaba. / Abandonó las actividades docentes” (51) y al que confinaron a vivir en una aldea-; actores detenidos, niños que pasan el río o que están desnutridos (en ningún momento del poema la niñez se asocia con un ambiente alegre, de cuidado o ternura, aspectos tradicionales que se relacionan con ese tema) o familias en la miseria, como en el extenso poema 16, que comienza con los versos “La tierra es redonda. / La mesa es redonda. / La mesa es de madera. / Ponen la mesa” (32), para describir en detalle los elementos que se ubican sobre la mesa, construyendo un poema de alta densidad visual, un cuadro realista que por las palabras que utiliza y el modo de representar, parece ir previniendo del drama, creando una atmósfera sombría, de versos breves, algunos de solo una palabra, un ambiente oscuro que funciona como par de la circunspección y austeridad del cuadro que componen los integrantes de la familia y su casa. Se la narra como una grupo humilde, con niños, que sobrelleva la escasez con sopa y pan, en la que “los estómagos no están llenos” (33), pero no solo eso, sino que, se

⁴⁵ Lihn toma estas reformas urbanas como tema poético en “Introducción a la estética del Vivac”, describiendo el juego de aguas danzantes que en 1977 se instalaron en la intersección del Paseo y la Alameda (arteria principal de Santiago) de manera irónica, señalando esta disparidad con el país de la época: “Así los carros bombas pasan a la estética del Vivac festinándose el agua que falta a las poblaciones / dilapidada agresivamente en el Paseo de los Choros / ¿No es esto tan bueno como tomarse un helado? (...) ¿No es, para los atareados mendigos del paseo algo que sea p’al aseo aunque sea mental / el recuerdo del futuro de un baño de ducha que alcanzará para todos / a cada uno de acuerdo con sus suciedades?” (*El Paseo* 4-5)

indica al final del poema, completando la sensación que viene formándose: “La familia come en silencio. / La familia está incompleta. / Afuera llueve” (33). El cierre del poema, refiriéndose a la lluvia, funciona para intensificar la sensación de desdicha, porque lo importante de esta escena, además del hambre, es que “La familia está incompleta”. No sabemos qué integrante de la familia falta, pero el tiempo meteorológico otra vez, como en el caso del enfermo, es un elemento que se equipara a la emocionalidad de los sujetos que componen la escena.

Este caso es ideal para indicar el vacío informativo, que atraviesa los poemas, poniendo en práctica figuras de supresión, especialmente la reticencia. Este es un texto en el que omitir es más escandaloso que decir. “La familia está incompleta” no es en sí un verso que hable de violencia política. No se está señalando explícitamente que el integrante que falta está prisionero, muerto o desaparecido, pero justamente por eso, por la información suprimida, el verso se expande a nivel semántico y emotivo. Adriana Valdés relaciona este tipo de procedimiento con gran parte de la poesía de dictadura:

el vacío que aparece de las imágenes suprimidas; en el límite, en el de los cuerpos desaparecidos (...) este “estruendo mudo”, como habría dicho César Vallejo, este “hoyo negro” (en el sentido astronómico) ejerce una fuerza de atracción enorme, y actúa, en diversas formas, como contenido latente respecto del contenido manifiesto (en Leal 206).

Este procedimiento, aquí muy tangible, cruza el libro, donde “más que la unidad del todo y lo completo, se trabaja con series y módulos que se acumulan y que permanecen incompletos, [cargando desde el inicio] una connotación siniestra” (Ayala 71). Como si la acumulación de información en la que siempre falta *algo* estuviera eludiendo esa pérdida por ser demasiado dolorosa o imposible de *decir*. Así, “la ciudad de juguete” que compuso Millán, adquiere “rasgos negativos que se corresponderían con las limitaciones del hombre que la ha construido y que la (mal) habita pues ella ha adquirido y desarrollado atributos monstruosos que impiden que su constructor se sienta a gusto allí, y que la reconozca” (La imagen 185), marcada, como está, por una periferia marginal, víctima de la violencia política en todos sus circuitos: físicos, familiares, comunicativos y económicos. Este imaginario urbano es prolífero en imágenes pesimistas en varios poetas de los ‘70 y ‘80 que utilizaban adjetivos como *baldío* (Harris y Millán), *herida* (Millán), *podrida* (Valenzuela) (La imagen 175), evidenciando que, “más allá del contexto histórico en que fueron escritas, estas obras literarias se instalan en una visión de mundo en que la ciudad es una amenaza y un infierno moderno” (Cisternas 116).

3.2 La ciudad abierta y neoliberal: el tirano, la beldad, los agentes

El tirano es, en lo que Daniela Manzo considera “nivel metafórico simbólico”, el personaje más directamente representativo de la dictadura. Se le describe con características que comparten dictadores latinoamericanos: pertenece a las Fuerzas Armadas y cuenta con el apoyo de la Junta militar, es corrupto, impone un nuevo modelo económico, está coludido o es censor de los medios, posee blindaje y omnipresencia, vive con lujos mientras la ciudad está apesada de hambre y miseria. Sus apariciones son constantes, su presencia es infranqueable, y simboliza “la represión que se ha vuelto costumbre. Todo lo ve, todo lo sabe; sus agentes están por todos lados; su presencia nos recuerda a cada momento que la ciudad vive en dictadura” (Manzo 35). No olvidemos que este personaje tiene su correlato en la narrativa latinoamericana y el subgénero de “novela de dictador” entre las que destacan *El otoño del patriarca* (1975, Gabriel García Márquez), *El señor Presidente* (1946, Miguel Ángel Asturias) y *Yo el Supremo* (1974, Augusto roa Bastos). En *La ciudad* se dice de él: “El tirano disfruta de salud. (...) ¡Muera el tirano!” (16), “El tirano no cae” (18), “Habla por cadena el tirano” (19), “El tirano pide sacrificios” (25). Es esta figura la que ha sitiado la ciudad junto a sus “esbirros” que torturan a prisioneros, a los “agentes” apostados a lo ancho de la urbe, y a “la Junta” que lo respalda.

La falta de eufemismos para referirse a él desde la disidencia, es uno de los rasgos que diferencian este de otros poemarios chilenos de la época; versos como los citados permiten además evocar un tipo poesía política “contra el tirano” más cercana al Ernesto Cardenal de “Uno se despierta con cañonazos / en la mañana llena de aviones. / Pareciera que fuera la revolución: / pero es el cumpleaños del tirano (...)” (56) que a la del Chile de entonces. La clara contraposición de quien escribe, su rechazo al tirano, son registros posibles como poeta exiliado. *La ciudad*, escrita en un registro objetivista, como se ha mencionado, más bien deslindado emocionalmente, se fisura cuando aparece el tirano, momentos en los que la emocionalidad parece superar a la objetividad descriptiva. Esto puede verse también en que, de las pocas veces en que los versos son continuos conteniendo una sola idea, y no solo sucedidos, esto ocurre en presencia de este personaje, como si el verso no bastara para lo que quiere transmitirse en ese momento, se desarma, entonces, el procedimiento del poema: “En todos los circos hay payasos. / Como el tirano no hay ninguno” (46), “El tirano cubre con la mano su pecho. / Hace promesas. Créanme pide” (61). En muchos

versos se informa que el tirano es un militar, que sus discursos se transmiten por cadena televisada, que se relaciona con la alta ciudadanía, que comete y maquilla crímenes: “Las tropas desfilan delante del tirano. / Se engalanan las calles. / El tirano lleva uniforme de gala” (72). Además, son reiterativos los versos acerca de su continuidad en el poder, “el tirano no cae” (18), se dice, y la única vez que se plantea la posibilidad del fin de su autarquía es en un futuro no inmediato, “El tirano caerá podrido” (92), planteando un agotamiento emocional ante su brutalidad y su presencia demasiado extendida. Es observable cómo la rabia que produce va aumentando a medida que avanza el poema, en una creciente necesidad de deponerlo: “El tirano nos tiene atragantados. / Tenemos al tirano como una espina en la garganta. / Tenemos al tirano como una astilla entre la carne y la uña. / Tenemos al tirano como una mugre en el ojo. / La mugre hace lagrimear a millones” (99).

Relacionado con el tirano se encuentra uno de los momentos más importantes de *La ciudad*, al plantearse la importancia de la memoria. Esto, explícito como la autoconsciencia escritural, es fundamental para entender el poema como un discurso creado por alguien que reflexiona sobre la memoria, que plantea una poética al respecto. Memoria sobre estos hechos, para que no se repitan, para que los culpables no queden impunes, una de las lecturas más reiteradas que hace la crítica respecto de los textos escritos bajo dictadura⁴⁶:

El anciano relee.
Los dedos del anciano recorren las letras.
El anciano encuentra el nombre del tirano.
El anciano borra su nombre.
Su nombre no merece ser recordado.
El anciano encuentra los nombres de los asesinos.
Sus nombres no se olvidarán.
A su hora recibirán castigo (104)

Vemos que el que no aparezca el nombre del tirano, sino el sustantivo que lo representa, así como no se indican los nombres de los asesinos, no significa que serán olvidados, sino que no merecen ser nombrados, pero sus crímenes no se olvidarán y, por el contrario, el único momento con nombres propios es referente a poetas exiliados y a Allende, Neruda, Jara y Prat. Del mismo

⁴⁶ Cito en el capítulo sobre *Anteparaíso y Purgatorio* a Adela Busquet, quien indica que, con el olvido de las atrocidades, comienza la humillación, corriendo el peligro de recaer en ese horror. Recordamos sus palabras exactas: “Un poema es el acto constante de ese recuerdo que no pasa y que se mantiene recordado, presentificándose y realizándose para que no vuelva a ocurrir” (28).

modo, sin nombre, pero constante, aparece la imagen de “la beldad”, una mujer que se describe hermosa e inasequible, pero que, avanzando el poema, se representa como adherente al régimen. Recordamos otra vez el procedimiento anafórico del Canto V de *Altazor*:

La beldad sale al balcón.
La beldad sale de compras.
La beldad se abriga (35)

La beldad tiene labios de carmín.
La beldad tiene labios coralinos.
La beldad se pinta los labios.
La beldad anuncia un lápiz labial.
La beldad usa el lápiz labial \$W&W.
La beldad sonrío.
La beldad tiene dientes de perlas.
La beldad se lava los dientes.
La beldad anuncia un dentífrico.
La beldad se lava con pasta \$K&K (63)

La beldad tiene el pelo sedoso.
La seda es suave.
La beldad seduce.
La beldad fascina.
La serpiente fascina a los pájaros.
La beldad es una modelo.
La beldad debe imitarse (71)

Maquillan sus crímenes.
La beldad se maquilla (72)

La beldad es una modelo cuya descripción, como vemos en los últimos dos fragmentos, de un momento a otro cambia, pues se comienzan a intercalar versos que la exaltan con enunciados que hablan de violencia: implícita y natural en “La serpiente fascina a los pájaros”, política y atroz en “Maquillan sus crímenes”, planteando una tensión con este personaje que hasta el momento era seductor y pertenecía a la ciudad “que no sufre”, y que termina mostrándose en aspectos oscuros:

La beldad apoya a la Junta.
La beldad es elegida Miss Metrópolis.
La beldad fue elegida Miss Universo
La beldad posa para los fotógrafos.
La beldad suspira.
El suspiro denota alguna emoción.
La beldad sale en primera página de los diarios.
La beldad anuncia.

La beldad publicita.
La beldad vende.
La beldad es la mujer más bella del mundo.
La beldad y el tirano se abrazan.
La beldad se cuelga del cuello del tirano.
La beldad es la diosa de la ciudad.
La beldad es una falsa deidad (72-73)

En el poema citado, penúltima aparición de la beldad en el libro, se muestra la caída de esta figura que era resaltada por su belleza -no cualquiera sino una inalcanzable, distante- pues se la presenta como partidaria de la Junta, describiendo escenas que la denotan como seguidora personal del tirano⁴⁷ y como una persona de la elite favorecida con el nuevo gobierno, neoliberal y capitalista. La beldad es, como personaje que une cercanía por el tirano y posibilidad económica, representación de esta alianza entre autoritarismo y neoliberalismo; es símbolo de

capitalismo y apariencia; maquillaje y superficialidad. Rostro del nuevo orden de valores establecidos por la dictadura (...) El consumo, el culto a las apariencias, hombre y mujer como objeto/mercancía, y todos aquellos desechos de la sociedad industrial que se les ocurra importar a los empresarios (...) La beldad es la cara amable⁴⁸ de la dictadura, representada principalmente por bondades y beneficios de la economía de libre mercado. Podemos ver también en ella un estereotipo de la mujer mediática que trabaja y explota su apariencia, poniendo todo su capital al servicio del poder, su mantención y estabilidad, en este caso, siendo el rostro del régimen militar (Manzo 30).

Con la extensa presencia de la beldad, pero también de los niños hambrientos y desnutridos que cruzan el río, de la cesantía y la pobreza en todas sus representaciones, queda claro que para Millán, el cambio social no es sólo político, sino económico “la aparición de nuevas y funestas formas de sociabilidad, entre ella, la alianza entre la fuerza de El Tirano y el espíritu del burgués emergente tras dictadura, representado en La Beldad, personaje aparenial y amoral, que contrasta con El Enfermo, una alusión al colectivo obligado al encierro” (Sepúlveda 193), pues el enfermo, al contrario, es la multitud entera concentrada en un individuo, unitaria, desvalida; la

⁴⁷ Al igual que el terremoto mencionado con anterioridad, la beldad puede rastrearse hasta una referencia histórica, posible según las descripciones del poema, llegando a la por entonces modelo Raquel Argandoña, Miss Chile 1975, una de las figuras públicas no políticas relacionadas más íntimamente con Pinochet. Argandoña ha defendido hasta el día de hoy el régimen dictatorial, así como ha proclamado su amistad con el tirano. Del mismo modo, Cecilia Bolocco, quien llegaría a ser Miss Universo representando a Chile durante la dictadura, recibió primero el saludo de Pinochet por su coronación y luego fue fotografiada en un afectuoso abrazo con él. Bolocco, además, pertenece a una conocida familia de empresarios del país.

⁴⁸ Antonio Rioseco lee en la beldad “la peor cara de la dictadura, esa que logra engañar a miles de chilenos despojándoles de sus sueños libertarios. La frivolidad y vanidad junto con la comercialización de la sociedad (...)” (56)

enfermedad es la crisis social y política, que lo golpea, lo desahucia. Para Manzo, la inclusión de esta metáfora opera a través de un juego de develaciones: si la dictadura es la enfermedad, se opone a la idea de progreso social y económico que el régimen planteaba; la crítica anida “precisamente en las conexiones que se establecen entre la *mejoría* con determinados procesos sociales que comienzan a ocurrir, y el *empeoramiento* cuando se exponen los abusos y los horrores dictatoriales (...) La enfermedad no *sana* sola, no *sana*, de hecho mientras la dictadura continúe” (Manzo 35). Por lo mismo, la enfermedad irá en la misma línea simbólica que la herida, que se abre, sangra, se infecta y deja cicatriz, pues es la que deja la dictadura en la sociedad sin excepciones.

Una metáfora y crítica similar plantea *El Paseo Ahumada* aunando poder adquisitivo, político y adhesión al régimen, en contra del pueblo, en la figura del sacerdote adinerado⁴⁹:

Este sacerdote no te confesará nunca, Pingüino
(ni yo te estrecharé jamás la mano)
Su confesionario mismo lo defiende de los accidentes del terreno
alzado en lo absoluto: (...) Ya su chofer mismo es inaccesible
lo guarda como un secreto que se le confiara de confesión en confesión
para su transporte sin bache a una buena velocidad
meticulosa
Su periplo comprende, en los grandes espacios del Valle Central (de un fundo en otro)
incluso el deterioro
de ciertos caminos patronales
(esto fue la Reforma Agraria)
(...) No eres tú, en cambio, Pingüino, esa salpicadura que se acerca cojeando de los dos pies
por el chileno paisaje?
uno de esos flojos podridos que falsifican el índice real de la desocupación en el agro?
Sigue de largo, no interrumpas al inaccesible mecánico ni esperes nada de esa carrocería
que se ha detenido a respirar pero que es aerodinámica
como su arrogancia lo indica
ni de la figura reclinada adentro, que no bajará los vidrios cromáticos para salir de su
misterio pomposo (...)
Si en ese u otro momento, en fin, lo tironearas de la manga
te quedarías con la sotana en las manos (...)
Apártate de esa sotana cortada en el mejor de los paños como por un bisturí
No será ella quien te perdone la contrariedad que le provocarías si te cruzaras en su camino
La fría luz de la otra Roma esta sobre su cabeza
esa a la que no dan todos los caminos. Electiva (...) (8)

⁴⁹ Posible referencia al cura Hasbún, quien oficiaba las misas del barrio alto de Santiago. Fue director del canal televisivo de la Pontificia Universidad Católica entre 1972 y 1974, polarizando la línea editorial del mismo en contra de Allende, y columnista dominical del diario *El Mercurio*, declarando su apoyo incondicional al régimen, llegando a emitir televisivamente comentarios favorables a Pinochet y Paul Shäefer (pederasta alemán radicado en Chile) en 2001, motivo por el cual fue desvinculado del canal católico.

Como se ve, el sacerdote es descrito como un hombre con chofer, que va “de un fundo a otro” por “camino patronales”, es decir, adinerado, “que no bajará los vidrios cromáticos de su auto”, ante el mendigo, pues sus asuntos son terrenales, su absolución y perdón como clérigo es electivo, esa Roma (divina, litúrgica) “a la que no dan todos los caminos”, solo los de los privilegiados. La crítica a la Iglesia, a la doble moral católica, pero sobre todo a la doble moral de los ciudadanos adinerados, conservadores y católicos también se hará presente, como veremos, en *La ciudad*.

También ahí, otros personajes, en este caso grupales, que atraviesan la urbe “abierto”, aquella en que no hay temor ni precariedad sino privilegio, son los que pertenecen a las policías secretas o militares: soldados, soplones, agentes. “Los esbirros del tirano” (60) perciben una ciudad libre pues son ellos los encargados de someter al resto de la ciudadanía: “La policía tiene carta blanca” (29), indica un poema en el que se refiere el secuestro de unos actores. Se sugiere que la población que no sufre lo hace porque apoya activamente al régimen y/o porque sus medios económicos lo permiten, reforzando la idea de una dictadura militar y económica, neoliberal. Un ejemplo es el personaje que se describe en el siguiente poema, por primera y única vez:

Desciendo de abuelos ilustres.
Tengo numerosa descendencia.
Cumpló con los mandamientos.
Doy trabajo a miles de obreros.
Doy el brazo a mi señora.
Doy educación a mis hijos.
Doy limosna a los pobres.
Doy mi apoyo al gobierno.
Doy constitución al país.
Vivo en un barrio residencial.
Tengo en la casa servidumbre.
Tengo chofer con uniforme.
Tengo criado con librea.
Tengo criadas con cofias.
La criada sirve a la mesa.
Los soldados usan uniformes.
Los soldados sirven al país (...) (49)

Este personaje, hombre privilegiado y conservador, es partidario del “gobierno”, palabra que, en reemplazo a dictadura, manifiesta un apoyo hacia ella, así como una omisión de la violenta toma de poder y de los crímenes que desarrolla. Además, se autodescribe como “un buen cristiano”, conservador, responsable y respetable. Todos los actos que enumera, lo posicionan como un

hombre de élite económica, aumentando la brecha con otros individuos mencionados, que se insertan en el panorama de una sociedad hambrienta, desprotegida, cesante, afligida, damnificada incluso por las inclemencias del tiempo. El sujeto de este poema, sin embargo, no sufre ninguno de esos estragos, y está muy distante de todo lo que sucede en la ciudad; habla desde una altura permitida por su privilegio monetario, asegurando, como si fuese un asunto de voluntad, que da “trabajo a miles de obreros”, “educación a [sus] hijos”, “limosna a los pobres”, “constitución al país”, en definitiva, es un elemento que, para el discurso conservador, católico y neoliberal de la dictadura, mejora al país; sin embargo, su mensaje es frío y planteado desde una superioridad moral dudosa. El último verso citado, “Los soldados sirven al país” lo relacionan con aquellos discursos que apelaban a la limpieza social -la eliminación de personas de izquierda, grupos contestatarios o cualquiera que no se alineara con los planteamientos de una dictadura conservadora, católica y de derechas- como algo necesario, en total apatía al hecho de que soldados torturaban y asesinaban a los disidentes, y que lo hacían en condiciones peores que las guerras, actuando en la ilegalidad y clandestinidad, solo amparados en una lógica de exterminio ideológico: ese era su “servicio”.

Cabe señalar que autores como David Fernández, ven en el golpe de Estado motivaciones económicas: “El Golpe fue el instrumento utilizado por la burguesía chilena y las multinacionales norteamericanas para que los sectores pudientes de la sociedad recuperaran en poder político” (115). Sobre esto, dice Cisternas, que la descripción que hace Millán de la inequidad, “desmitifica la noción de espacio público abierto (como abierta es la economía de mercado), edificando una enunciación crítica de Santiago que alberga una nueva mendicidad y nuevas voces que el poeta recoge como restos, ruinas” (120), elaborando la descripción de una ciudad que “cambió debido a las políticas de exterminio y a la implementación del nuevo modelo económico” (Sepúlveda 192), como vimos también en *El Paseo Ahumada*.

4. Consciencia poética del poeta exiliado: el anciano y su incapacidad de participar de la ciudad que escribe

Anteriormente señalé la importancia de “el anciano” como representación del poeta. Autores como Grinor Rojo (1987), Soledad Bianchi (1987), Steven White (1988) y Magda Sepúlveda

(2013) lo señalan como el personaje fundamental, que permite el abordaje del autor y su punto de cruce con la obra. Daniela Manzo reúne algunas de esas lecturas: “Cuando hablamos del Anciano, hablamos del «fundador», «escribiente», «constructor», (...) un anciano que, en estricto rigor construye, funda y escribe la ciudad/poema. Nos hallamos frente a una serie de niveles de evidenciación de la escritura como proceso creativo” (Manzo 31). Al ser un anciano, explica, se puede ver en él la encarnación literaturizada; pero, a su vez, de lo marginal, el olvidado que observa desde su marginalidad, criticando una realidad que los otros, los que están insertos, no pueden pensar reflexiva o conscientemente.

“El anciano compone un poema. / El poema habla de una ciudad” (80), versos que Bianchi y Sepúlveda, consideran como manifestación de la autoconsciencia poética del autor, que tenía 26 años cuando comenzó a escribir este libro y salió al exilio. Un veinteañero que se autodescribe como un anciano, pues como estos, no participa de su vida en el país de acogida y tampoco participa de la vida de su país: adaptarse al nuevo país es traicionar a la patria, de ahí que, como otros poetas del destierro, mantenga distancia y suspenda la realidad en el país extranjero, minimizándola para seguir manteniendo, poéticamente, su presencia en el país que abandonó: “el esfuerzo poético consiste en entender lo perdido” (Sepúlveda 180), por eso el regreso constante a ese pasado imposible que coincide con un territorio inaccesible, como mantención de su identidad en la nueva sociedad que se resiste a acoger. Por su parte, Steven White propone al anciano como “quien porta la vivencia de la dictadura, la dimensión testimonial (...) El anciano es el informante de Millán quien está en el exilio” (en Manzo 33). Inclinéndome más por la idea de la distancia como medio de observación, coincido con Mocarquer, quien explica que “los escritores exiliados se convierten en verdaderos analistas del fenómeno que viven, transformándolo en un territorio personal. Ellos se ven obligados a buscar los puntos de encuentro entre pasado y presente, tanto en sus creaciones literarias como en sus vidas cotidianas” (54).

La no-participación implica el restarse del aquí-ahora, el mirar desde lejos, desde un espacio cerrado, planteando un sujeto poético vuelto hacia sí mismo, sus recuerdos, su duelo, “la melancolía es la dominante del exiliado. De ahí su permanente situación de espectador en la cultura que llega. No se adapta, intenta conservar su memoria y su cultura” (Sepúlveda 188). Así como el anciano se tiene sólo a sí mismo, el exiliado.

En los escritos más relevantes del periodo, opera el cuestionamiento de un sujeto que indaga en los límites de sus posibilidades de afirmación y disolución y que representa

su realidad en las antípodas de su propio decir. Este cuestionamiento hacia adentro, al mismo tiempo que tacha al sujeto, intenta reponer desde el mismo sujeto la discusión sobre sí (Transformaciones 9).

Por eso los poetas más relevantes del periodo, dice Nómez, desarrollan líneas poéticas en que el sujeto se fragmenta, y se vincula con procesos de urbanización, situado, como está, en urbes extranjeras que lo amedrentan cultural e identitariamente.

El anciano es viudo.
El anciano no tuvo hijos.
(...) El poema de la ciudad es su hijo.
El anciano es un fundador.
El anciano vive solitariamente.
El anciano es un profesor emérito.
Prohibieron la asignatura que enseñaba.
Abandonó las actividades docentes.
Confinaron al anciano en una aldea (81)

El verso “El poema de la ciudad es su hijo” plantea la autorreferencialidad del poeta, la necesidad de situarse como sujeto vivo y creativo, aún en ese espacio sin geografía que es el poema. También se describe en este fragmento que el poeta/el anciano es disidente al régimen; ya no solo nos apoyamos en las palabras que ha utilizado para referirse a los distintos elementos que configuran su rechazo a la dictadura y al tirano, sino que se auto representa como tal: “prohibieron la asignatura que enseñaba (...) Confinaron al anciano a una aldea”.

Si la poesía urbana es sobre la cotidianeidad, la cotidianeidad en esta ciudad es la inacción, la observación sin pertenencia *aquí* ni posibilidad de situarse *allá*. En este caso, no existe la ciudad idealizada que refiere Cañas como tampoco se enaltece la propia imagen del sujeto poético, que, lejos de ser un *flâneur* o *voyeur* que se ampara en la vida bohemia de la ciudad, es el anciano que escribe y rememora un espacio que ya no existe. De hecho, el anciano/el poeta nunca mantiene contacto con ningún otro elemento o personaje de la ciudad, no se relaciona con el espacio urbano -sino que solo lo observa, como detrás de un cristal, distancia necesaria y real, si pensamos en el poeta como un exiliado que no interactúa emocionalmente con la ciudad que describe- ni con sus habitantes, quienes tampoco mantienen vínculos entre ellos. El único momento en el que esta soledad se rompe es cuando el anciano recibe cartas. Todas son de poetas exiliados, leemos:

Sus ex discípulos le escriben postales.
Cuatro letras desde los cuatro puntos cardinales.

Manuel Aránguiz desde Canadá.
Hernán Castellano desde Italia.
Cecilia Coca desde Costa Rica.
Guillermo Deisler desde Bulgaria.
Ariel Dorfman desde Holanda.
Omar Lara desde Rumania.
Hernán Lavín desde México.
Hernán Miranda desde Panamá.
Gustavo Mujica desde España.
Silverio Muñoz desde Estados Unidos.
Waldo Rojas desde Francia.
Antonio Skarmeta desde Alemania.
Leandro Urbina desde Argentina.
Cecilia vicuña desde Inglaterra (80)

El listado de sus compañeros exiliados, uno de los pocos momentos en los que aparecen sustantivos propios en el libro, nos sitúa sin lugar a dudas en la ciudad como alegoría de un país bajo dictadura, del Chile de los años '70. El acto de incluir nombres propios, “sin parangón en este libro en donde a pesar de su concreción, no hay referencias geográficas ni urbanas determinadas; es una muestra de registro, testimonio y fraternidad” (Ayala 76). El horror que se plantea se sitúa geográfica e históricamente, y la enumeración de estos exiliados los señala explícitamente como víctimas. El cierre de este poema indica que el anciano, aislado, está apartado de la sociedad, únicamente comunicado con los “discípulos” que le envían cartas, y que su autopercepción es de un sujeto impotente, diminuto como un punto ante la situación que enfrenta:

Al anciano le sobra tiempo.
Al anciano le van faltando las fuerzas.
El anciano puntúa.
El anciano deja la pluma.
El punto es diminuto (81)

Esto confirma lo que menciona Dylan Evans respecto de los escritores desterrados y su aporte a las poéticas que presentan al Yo fragmentado, pues trabajan verbalmente “la imposibilidad del ideal de una autoconciencia plenamente presente, (puesto que), el sujeto está dividido, escindido, alienado de sí mismo” (79). El sujeto mira a través de dos velos, el velo de la distancia geográfica (cuando mira su patria) y de la distancia cultural y emocional (cuando mira el país que lo refugia). Al respecto, Nómez sistematiza las posturas poéticas de los escritores exiliados, señalando que desde el destierro había mayor posibilidad expresiva explícita, y que la emocionalidad fue

variando, desde la rabia e impotencia por su situación hasta una compartida nostalgia sobre el pasado, tiempo de plenitud rota por el Golpe, provocando un “sentimiento de pérdida que se vuelca en los textos sin asimilar los contextos (...) Exilio aquí es sinónimo de soledad y desarraigo” (Exilio 117).

El Yo está distanciado de la realidad, siempre mira la ciudad desde dentro de una casa -que en algunos versos se llueve-, en soledad, con hambre, con miseria, pero sigue escribiendo, como si el poema que construye la ciudad lo mantuviera con vida, al acabarse el poema desaparece el anciano. Los poemas que componen *La ciudad* son en su mayoría impersonales y objetivos, mecanismo de distanciamiento frente a la realidad histórica y política que lo recluye en otro territorio, que según Schwenke (2015) evidencia a un hablante descomprometido de manera directa con los objetos; esta es una constante en la poesía del exilio, representa la represión del impulso de pertenencia a una nueva sociedad/cultura así como la imposibilidad de acción -pertenencia política, fáctica- en la cultura de origen:

El anciano se mira al espejo.
El espejo repite las imágenes.
El poema es un espejo.
(...) El anciano manuscibe.
Arruga una hoja de papel.
El anciano tiene la piel arrugada.
Los miopes usan lentes.
El anciano usa lentes.
El anciano tiene la salud quebrantada.
El anciano corrige (103)

Se aproxima mi fin.
Se aproxima el fin del poema (101)

Si bien es cierto que el poeta exiliado no puede estar ni participar de la sociedad que vive en la ciudad/Chile bajo dictadura, también lo es que su trabajo escritural permanentemente alude a ella. Es su referencia constante; la crítica sobre la poesía del destierro ha especificado el carácter testimonial de estos textos, donde “el sujeto poético no es ya el yo y sus conflictos, ni su voz dominio privativo del individuo poeta” (Sepúlveda 178), sino que se sitúa en ese espacio anterior, pasado, replegado en su interior para procesar los hechos. Esto se relaciona con la visión que tenía Millán sobre el arte: para él “el artista prueba el valor de su obra en el enlace con la historia de su pueblo, de ahí el compromiso ineludible plasmado en *La ciudad*” (en Rioseco 53), lo que

propone una clave de lectura posicionando la escritura como el compromiso del exiliado, que desaprueba la creación si no se relaciona con su territorio y sus vicisitudes.

Otra explicación para la constante representación que los desterrados hacían de su país, dice Sepúlveda, es el “rpto de la historia. El exiliado vivió alguna vez la experiencia total con el espacio y de esa pérdida no ha podido recuperarse, quedando petrificado en un no tiempo. (...) Ellos elaboran, desde la suspensión temporal del destierro, un pasado al que atribuyen características utópicas” (209). Esto se observa en el poema 48, en el que el tiempo se echa atrás, no hay dictadura ni muertos, y los obreros marchan por las calles entonando “Venceremos”.

5. Subterráneos de la ciudad: tortura, muerte y desaparición

Sobre la superficie hay dos ciudades, la de los privilegiados y la de los que no lo son, pero, además, hay una nueva escisión: arriba están los que viven o malviven, mas, en una ciudad oculta, quiero llamar “subterránea”, clandestina, se encuentran los que están “heridos de muerte”, en camino a su extinción a manos de los verdugos.

El hablante estructura *La ciudad* mediante la anáfora verbal, imitando el flujo de la creación como en un espejo: “El espejo repite las imágenes. / El poema es un espejo” (103), y la característica principal de esta ciudad es que el enemigo está en el interior de sus muros, así como en el interior del poeta exiliado está su país de origen. El poema 30 (53-56), construido en 104 versos que comienzan por palabras compuestas con el prefijo “des”, da cuenta de la necesidad de re-crear esta ciudad pues “ellos” la han desmantelado. En un extenso recorrido por diferentes familias semánticas, vemos cómo destruyeron elementos concretos, desarmando todo lo material (casas, clavos, telas, puertas, ventanas, cercos, vasos, cántaros...), aspectos relativos a la constitución democrática previa del país: “Desacataron la autoridad”, “Desmantelaron el palacio presidencial”, “Desnacionalizaron las minas”, “Destituyeron magistrados”, etc. Elementos de la naturaleza, como indicando que la propia tierra fue violentada: “Deshojaron los árboles”, “Despechugaron a las gallinas”, “Desplataron las hortalizas”, “Desalaron el mar”, “Desmontaron bosques”, “Destriparon las reses”, “Descuajaron los arbustos”, “Desanidaron los pájaros”. Aspectos que metafóricamente o directamente se refieren a la violencia en sí, a la interrupción de un gobierno democrático y a la vulneración de los derechos ciudadanos: “Desnudaron a los

niños”, “Desnutrieron a los niños”, “Deslabonaron las cadenas”, “Desmoralizaron a la juventud”, “Descalcificaron huesos”, “Desoxigenaron el aire”, “Desnaturalizaron ciudadanos”, “Desmembraron el territorio”, “Desampararon a los huérfanos”, “Desarroparon a los enfermos”, “Desampararon a los ancianos”, “Desavinieron hermanos”, “Descompusieron el agua”. Objetos relativos al arte y su ruptura como clara metáfora de la censura y el Apagón cultural: “Destrozaron los libros”, “Despojaron bibliotecas”, “Desvalijaron museos”, “Descolgaron los cuadros”, “Despintaron los murales”, “Desafinaron los pianos”, “Destemplaron las guitarras”; y por último, un explícito inventario de elementos constitutivos de una sociedad que fueron arrasados por la dictadura:

Desapoderaron sindicatos.
Desapropiaron industrias.
(...) Desarraigaron compatriotas.
(...) Desconocieron derechos.
(...) Desenterraron muertos.
Desfiguraron los hechos.
Desgerminaron las semillas.
(...) Deslomaron a los obreros.
Desocuparon a los empleados.
Desdentaron bocas.
Desolaron el país.
(...) Destruyeron la ciudad (55-56)

Ningún enunciado plantea un acto de felicidad o algo que se deshizo y que conlleva bienestar; todos los versos se refieren a la degradación o ruptura de un estado para llegar a otro más violento y miserable. La destrucción de la urbe a manos de la Doctrina de Seguridad Nacional repercute en variadas formas de represión y exterminio.

Para la voz, la disolución de los sindicatos, mediante el exterminio de sus dirigentes, o la venta de empresas que eran del Estado a privados, va limitando la ciudad, entendida esta como el espacio que permite la circulación de lo plural. Si no hay diferencia, no hay ciudad, asunto al cual quiere llegar Millán (Sepúlveda 191).

La ciudad, ese espacio cerrado, se muestra como una reclusión irrespirable, figurada y literalmente. La muerte ronda la ciudad, y si los ciudadanos no mueren por la propia presión que genera estar sitiados, los métodos de las policías secretas los exterminan:

Nos falta el aire.
La dictadura asfixia.
La dictadura ahoga.
Lo ahogaron con un alambre.

Murió en el ahogadero (99)

La desaparición forzada, la muerte y la tortura, en la ciudad de Millán son cotidianas, se mezclan con los otros elementos y sujetos que conforman la ciudad:

Los golpes de corriente contuercen.
El torturado se contorsiona.
Los golpes dejan cardenales.
El cardenal reza por los desaparecidos (78)

El poema vincula a torturado y sacerdote por la palabra “cardenales”, del mismo modo que a lo largo del libro relaciona los versos haciendo que avancen, por la amplitud semántica de los vocablos usados. El torturado recibe corriente, es golpeado y tiene marcas de la violencia contra su cuerpo, el cardenal sabe que estas prácticas existen y reza por los desaparecidos, pero no interviene en las torturas. Como un secreto a voces, la violencia invade todo, las personas asisten diariamente a sus ocupaciones, “Los borrachos entran al bar (...) Un barco entra en carena (...) El detenido entra en la cámara de tortura” (46), y constantemente aparecen elementos que representan los asesinatos: la muerte, carrozas y cementerios. Sin ir más lejos, en el canto 30 mencionado hace poco, “Desmamaron los terneros” (53), “Despellejaron a los conejos (...) Destriparon las reses” (54) y “Desdentaron bocas” (55), permiten leerse como metáforas de muertes abusivas, tortuosas, a manos de otros. El último verso alude, sin ir más lejos, a la brutalidad de la pérdida de dentadura como consecuencia de los golpes.

El siguiente poema hace referencia a una desaparecida política que aparece, que ya no está desaparecida, pero no se refiere a la aparición en vida tras meses de prisión, sino a alguien que aparece muerta y con claras señales de tortura:

Apareció.
Había desaparecido.
Meses después apareció.
La encontraron.
La encontraron con un alambre al cuello.
La encontraron en una playa con un alambre al cuello.
La encontraron en una playa.
Con la columna rota y con un alambre al cuello (47)

Este poema, que ya se ha mencionado en otros capítulos -y que, de hecho, pertenece tanto a *La ciudad* como a *Seudónimos de la muerte*- señala el caso de Marta Ugarte, profesora y militante

comunista, asesinada y lanzada desde un helicóptero al mar, cuyo cuerpo apareció después de haber estado detenida en Villa Grimaldi. Su caso, además, es uno de los que demuestran la colusión entre prensa y militares, pues el hallazgo de su cuerpo fue comunicado por medios afines a la Junta militar como un “crimen pasional” (Anexo 4). Otro ejemplo de violencia explícita es el que podemos leer en el siguiente fragmento:

La manga está vacía.
Lo cubrieron de contusiones.
Lo mancaron. Perdió el brazo.
La capucha cubre el rostro.
Cubren sus crímenes (61)

No podríamos asegurar que realmente se habla del maltrato del verdugo si no fuese por la sucesión de enunciados que así permiten relacionarlo: una persona manca, a quien cubrieron de contusiones (es decir, fue golpeado por otros), a quien “mancaron” (¿a propósito?), que porta una capucha -elemento emblemático de los torturados-, con la cual cubren el rostro de la víctima y así evitan mirarla a los ojos y humanizarla, pero también “Cubren sus crímenes” en un sentido más amplio, desapareciendo cuerpos, torturando en la clandestinidad, ocultando pruebas.

En otros apartados pudimos ver que todo está atravesado por el Terror de Estado: alusiones directas a la desaparición, la tortura en sus diferentes manifestaciones, con detalladas descripciones de violencia física; la censura y la mordaza, los ruidos que escucha el ciego y que se relacionan con armas de fuego o gritos de personas vulneradas, el “maquillaje de crímenes”, etc. En el canto 9 esta descripción es exhaustiva, especifica métodos de tortura sin contacto -“La ampolleta está encendida 24 horas”, “Los prisioneros deben permanecer inmóviles”, “El caldo es magro y se sirve frío”- y relata el día completo, la cotidianeidad de personas, que en este caso están prisioneras:

El día tiene veinticuatro horas.
La ampolleta está encendida las 24 horas.
La ampolleta cuelga del centro del cuarto.
El aire del cuarto es pesado.
Puertas y ventanas permanecen cerradas.
Los prisioneros tienen la cabeza inclinada.
Los prisioneros están sentados en sillas.
Los prisioneros están con la vista vendada.
Pestañas y cejas se pegan a la venda.
Bajo la venda se mueven los parpados.

Las manos se hinchan.
Las manos están atadas con cordeles.
Sacan encapuchado a un prisionero del cuarto.
Los prisioneros se quejan susurran se mueven.
Los prisioneros deben permanecer inmóviles.
Los prisioneros deben permanecer en silencio.
Cualquiera infracción es duramente castigada.
Los prisioneros reciben alimento una vez al día.
El caldo es magro y se sirve frío.
Los prisioneros beben agua en forma racionada.
No se permite el aseo personal a los prisioneros.
Los prisioneros van una vez al día al retrete.
Pasada la medianoche permiten tenderse en el suelo.
El compañero que fue al interrogatorio no ha vuelto.
Los prisioneros duermen sólo con sus ropas.
En la noche son audibles los gritos de los compañeros.
Los prisioneros son despertados en la madrugada (47)

Todo lo que se describe es la brutalidad de un día cíclico, encerrado, sin referencias temporales o humanas, en las que se les prohíben los cuidados y las necesidades básicas, se les alteran los sentidos y se les animaliza, manteniéndolos en condiciones inhumanas para luego interrogarlos y torturarlos y permitir que escuchen, otro modo de tormento, los gritos de los compañeros.

En otros poemas se señala en uno o dos versos esta continua realidad de los torturados y de las redes de prisioneros que sostenían militares y policías: “Las ratoneras no dan abasto” (69), siendo “ratonera” la palabra que se usaba para referirse a casas particulares en las que se torturaba (“ratones” fue el modo despectivo de referirse a los disidentes, llegando incluso a llamar de este modo la prensa a los miristas); “Adiestran perros para la tortura” (70), que, como señalé en otro capítulo, era un modo de tortura extendido, sobre todo pero no exclusivamente, para torturas sexuales. En el siguiente fragmento vemos como a partir de peces/redes, llega a la captura de prisioneros y sus consecuencias, interrogatorios y agresiones físicas: “Los agentes hacen redadas. / Tiran la red desde tierra. / Caen peces en la red (...) Les tiran la lengua. (...) Los peces están cubiertos de escamas. / Los detenidos están cubiertos de hematomas” (75); la constante de la violencia no descansa, son varias las alusiones a la continuidad, las extensas jornadas de interrogatorio y tortura, como si el hablante de *La ciudad* no pudiera, como el ciego, dejar de oír los gritos de las víctimas, dejar de oler la sangre: “Despiertan a los detenidos. / Los agentes amanecen torturando. / Relevan a los centinelas” (83).

Por último, el río es un elemento que se repite en reiteradas ocasiones, siempre planteando la ambivalencia de su sentido, intercalado en versos que lo vuelven siniestro -“Las cloacas desembocan en el río” (10), “Hojas rojas flotan en el río”⁵⁰ (18), “La casa en ruinas se hundió. / El bote se fue al fondo del río” (52)- y llegando a un punto cúlmine en los versos: “Los agentes echaron puertas abajo. / Echaron cadáveres al río” (51). Nuevamente la yuxtaposición importa: Tras la redada de los agentes, los asesinatos, siendo el resultado directo, los cadáveres, son lanzados a la corriente fluvial. Esta representación del río lejos de ser ficticia o simbólica, es real y lo marca como testigo de la violencia política ya que, durante la dictadura, dentro de su sistemático amedrantamiento a la población, se permitió tanto dejar cadáveres en las calles -en señal de su poder y transgresión- como lanzarlos al Mapocho, río de poca profundidad que atraviesa Santiago, y en el que, sin duda, los cadáveres serían visibles más temprano que tarde, un mensaje claro para disidentes y colectividad. Decenas fueron los cuerpos lanzados allí, además de haber tramos específicos de su ribera que asiduamente se utilizaron para ejecuciones políticas.

6. Últimas consideraciones: la importancia de *La ciudad*

Como se ha indicado a lo largo de este capítulo, *La ciudad* es un poema extenso y con gran cantidad de anáforas que hacen recordar al *Altazor* de Huidobro, escrito en un ritmo entrecortado, desde los versos que, aunque son enunciados completos, están estructurados como un inventario, con distancia y objetividad, hasta las voces que aquí hablan: un sujeto escindido, que no participa, que ve la ciudad desde fuera y que observa a los otros personajes que la transitan. Que la voz poética se sitúe como observador distante, se explica por la condición de exiliado del poeta, y que su estructura convencional esté rota, se relaciona con su circunstancialidad, “ya que apela a un contexto histórico determinado que significó un marco teórico de conceptos relativos a la ruptura y el quiebre: el Golpe Militar de 1973 [sustentándose] en un devenir político, social e inclusive histórico, más que personal e individual” (Hoch 1). El mismo autor señaló: “Postulo que hay una mirada más que un sujeto” (*La poesía* 42), y lo que hace es desplegar, a partir de la mirada, una ciudad ficticia, artificial, que establece el entramado de lenguaje y hechos. Las palabras que la forman son la herida, la asfixia, el frío o calor extremo, militares, ríos, sangre, pobreza, desapariciones, prisioneros, muerte, vejez, tristeza, hambre; a ellas vuelve una y otra

⁵⁰ En el que “rojas” podría incluso sugerir militantes comunistas o de partidos de izquierda.

vez, monótonamente. El hecho de que sea redundante pero distante, posibilita que *La ciudad* sea un poema colectivo y no personal, trascendiendo el Yo lírico individual para encarnar a la multitud que malvive en la urbe; un Yo lírico en un poema que no es lírico sino más bien una especie de anti-epopeya donde la quietud pesa en su densidad. La multiplicidad de voces puede así, a través de la objetividad de la escritura, encontrarse, hallar espacio y poder transmitir a su vez instancias íntimas, conmovedoras.

Si bien es cierto que el uso de la metáfora no está tan extendido como en otro tipo de poesía, el plano metafórico/simbólico atraviesa el texto pues, justamente, podemos leer *La ciudad* como una gran alegoría de Santiago/Chile/Conosur y, por sinécdoque, de los aspectos sociales que la dictadura trajo consigo; en palabras de Daniela Manzo: “Sabemos que el autor no trabaja la metáfora a nivel del verso, pero de todos modos acudimos a la creación de una serie de objetos con función metafórica, simbólica o alegórica, ya que se trata de construcciones que representan ideas, conceptos, situaciones o valores que le interesa exponer” (29). Tales objetos con función simbólica o alegórica son los personajes del anciano, que representa al poeta; el enfermo, la beldad y el tirano quienes, según Grinor Rojo “remiten respectivamente a los tres subsistemas en que se organiza la vida social de la urbe: la muchedumbre, vista como «cuerpo enfermo», a los modos de conducta del sector burgués y al poder opresor” (en Manzo 30). A su vez, “en ellos se secreta la corrosión que encarna el poder humano y su relación con la historia personal y social del exiliado” (Exilio 122). Además, hay elementos que ya he destacado como importantes, pues atraviesan la ciudad y son parte esencial de ella: la herida, el río, el hambre, la enfermedad, metáforas que construyen una ciudad alegórica, situada, atrapada. Incluso, si alguna lectura llegara a ver en *La ciudad* un discurso testimonial, estos símbolos serían necesarios pues representan a la colectividad. Señala Galindo que textos de ese tipo,

más allá de sus factores autobiográficos y referenciales, requiere[n] de un cierto grado de alegorización para convertirse en denuncia colectiva y no en mero lamento personal. Cuando los hechos que suceden a uno son parte de los hechos que suceden a los demás, este tipo de discurso recobra sus capacidades representativas y miméticas y se convierte en alegato (Marginalidad 198).

Esta ciudad está detenida en algunos aspectos, pero constante es el ruido de la pesadumbre y el dolor que, sin embargo, deja de ser audible porque se mezcla y confunde con los ruidos propios de la ciudad: los gritos con el traqueteo de trenes y automóviles, el llanto con suspiros nocturnos, el silencio de quien falta con los silencios que deben forzosamente mantenerse. Como si a ratos

se alzara el volumen y se pudiera oír *realmente* lo que yace bajo la ciudad (la que he llamado “ciudad subterránea”) y eso fuera visible en los versos explícitos sobre la violencia política intercalados en un poema sobre lo cotidiano, que corren peligro de pasar inadvertidos. El siguiente ejemplo, un poema de cuatro versos, sirve para graficarlo: comienza con un acto violento, de vulneración del espacio privado y familiar, en el que se toman prisioneras a algunas personas, una mujer es forzada-su género aumenta la sensación de violación física y angustia, pues no se explica si el verbo “forzaron” se refiere a “entrar al furgón” (policial) o a forzarla sexualmente-, para retomar, como si lo descrito fuese algo anodino la conjugación de los verbos que se han utilizado.

Almorzaban cuando forzaron la puerta.
Los forzaron a entrar al furgón.
Forzaron a su esposa.
Este verbo se conjuga como almorzar (98)

El poema retrata, así, la realidad del momento: “parece como si la normalidad misma, representada en la vivencia cotidiana al interior del sistema maquinal, se aprovechara para el actuar encubierto, pasar desapercibido, no levantar sospecha, acechar el momento preciso, y de un solo golpe romper la calma, irrumpir en el centro de la monotonía” (Manzo 41). En poemas así, se transmite la sensación de un hablante que conoce de cerca el modo de actuar dentro de esta sociedad para sobrevivir a ella: mirar hacia otro lado, normalizar el horror, cambiar el tema, no ahondar en él.

Es una ciudad fuera de control para los desprivilegiados, totalmente sitiada por los verdugos y el tirano, tanto en el poema como en la ciudad faltan personas y falta información. Este es una de las cualidades principales de *La ciudad*: tenemos información específica, objetiva, clara, pero hay una información entre líneas que debemos construir y que permite extrapolar la incertidumbre, la amenaza que abarca todo, poema y ciudad. Los versos, al ir variando mínimamente, manteniéndose en un paradigma semántico, posibilitan que se llegue de cualquier palabra a la violencia política en cualquiera de sus manifestaciones. El hablante pareciera no poder evitar el tema ni entrar completamente en él, así como tampoco modifica la disposición emotiva; preso del trauma político retorna ahí sin importar el punto del que comience, un breve ejemplo demuestra lo que estoy señalando:

La nuez se parte.
Parte un tren.
Parten leña.
Parten los últimos asilados.
(...)
La tormenta se calma.
Se ablanda el viento.
El tiempo se ha serenado.
La situación sigue borrascosa.
La represión no se ablanda (48)

Como vemos, con breves movimientos, con pequeños giros semánticos se llega una y otra vez a la represión; las variaciones dependen de la palabra que se conserva, aplicando el procedimiento de expolición retórica, forma que atraviesa el libro, relacionando familias de palabras por contigüidad o sucesión, planteando, a falta de metáforas directas, metáforas inhibidas que describan “la situación”, una ciudad tomada en que, a diferencia del Altazor, que por anáforas va creando, se cierra sobre la propia herida. Las palabras que utiliza crean un paradigma de desolación, con la acechanza de los agentes y la omnipresencia del tirano, las clandestinas prisiones y los muertos que aparecen en contadas ocasiones pero que, al no ser nombrados, hacen palpable la sensación de silenciamiento forzoso, verdad oculta, secreto velado por causas superiores, el miedo y el control de las esferas sociales. *La ciudad* alude al pasado, pero no en cuanto nostalgia “sino en la forma de la asunción crítica de un lenguaje que signa a la realidad para transformarla” (Exilio 121).

Por otro lado, el hablante, si bien es encarnado por el anciano, permite una pluralidad de voces a las que este les cede la voz. Es un sujeto inestable, híbrido, que *ve*, pero en algunos poemas *escucha*, *huele*. Esto se condice con los nuevos mecanismos de construcción de sujeto autorial que por la época se desarrollaban en toda América Latina⁵¹, “modificando de manera radical el discurso poético tradicional, y ofreciendo una imagen de inestabilidad, confusión o pluralidad inestable” (Marginalidad 194). Óscar Galindo, cita a Omar Calabrese para señalar que, en la escritura hispanoamericana de fines del siglo XX, “asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (en Marginalidad 195).

⁵¹ Ejemplifica con el trabajo de aquella época que algunos autores desarrollaron hibridando la poesía con otras disciplinas: el peruano Antonio Cisneros, el mexicano José Emilio Pacheco, el boliviano Pedro Shimose, reuniéndose en ellos la vocación testimonial, en las que el pasado contribuye a explicar el presente.

El poema además es objetivo: funciona a través de la mirada -Millán tuvo una importante cercanía con las artes visuales- pero lo que ve/relata “le provoca miedo, desolación. Los objetos están en constante caos y él es un espectador afásico, el ojo es quien, en definitiva, transcribe y reproduce” (Shwenke s/n). Para ello, usa la enumeración como figura retórica principal, y lo que enumera es fealdad, miseria, una ciudad perdida por lo descrito y lo callado, excepto por el poema 48 y el 68, que da cierre al libro, en el que, sin ser necesaria la inversión del tiempo, se plantea un atisbo de esperanza, no en que la situación termine, sino que en el artificio del anhelo que plantea: aún con la oscuridad, la represión, el exilio, la dictadura en toda su amplitud, como una constante, los sujetos, ahora sobrevivientes de este contexto, se permitan un fin dentro del mismo, dejar de malvivir, buscar un modo de sortearlo resistir, dejar de ser el anciano distante, dejar de tener los ojos cerrados ante una realidad feroz, acabar con el pensamiento que vuelve a sí mismos y mirar esa penumbra para, sin acostumbrarse ni normalizar la situación, encontrar salidas sabiendo que la realidad es esa, pero que la esperanza yace en “ver la oscuridad”, aprender a ver en ella. Naín Nómez señala que la ciudad que Millán reconstruye,

es el hilván que sutura la herida, el hueco, el vacío que se suscita entre el adentro y el afuera, para hacer del poema no solo una representación de la ciudad real y simbólica del exilio y el *insilio*, sino también la articulación que requiere el proyecto de la ciudad futura, la que debe reconstruirse entre todos para bien o para mal, tal vez tan imperfecta como la anterior al exilio, pero siempre igualmente posible (Exilio 122)

Así, entonces, siguiendo con la idea de visualidad del poema, puedo indicar que se inscribe como la búsqueda de construcción de un faro en la tormenta:

El poema llega a su término.
El anciano finaliza el poema.
Termina su vida.
El anciano testa.
El poema es su testamento.
No puede adivinarse el porvenir.
(...) El anciano aún respira.
El anciano está en sus postrimerías.
Estos son los versos postrimeros:

Y después de ir con los ojos cerrados
Por la oscuridad que nos lleva,
Abrir los ojos y ver la oscuridad que nos lleva
Con los ojos abiertos y cerrar los ojos.

Se cierra el poema (119)

Si durante todo el poema se entrega una fotografía panorámica de la ciudad, que muestra cómo transcurre el cotidiano en un territorio sitiado por el autoritarismo y la violencia, en que “los habitantes hacen sus vidas normales, acomodándose a las condiciones de la represión y la persecución, acostumbrándose a vivir bajo el eterno toque de queda no solo del horario, sino de los seres y sus existencia monótonas y vigiladas” (Manzo 41), en este último poema esta realidad se tensa sin romperse, no se deshace ni se desarma, sino que se reflexiona como tal, planteándose desde una resistencia que, para concretarse, no niega ni *mira hacia otro lado*, intercalando versos sobre la cotidianidad, tampoco grita ni se violenta, sino que se sitúa en el centro, en lo que el hablante llama “oscuridad”. En esos versos finales se manifiesta la importancia de ver, “nosotros”, la colectividad, la herida/la oscuridad, ante la cual no se puede hacer mucho más que observar, procesarla, como el poeta exiliado procesa la distancia de su patria a través de mirarla y escribirla.

La importancia de *La ciudad* radica en la búsqueda de la (re)construcción de la nación/la patria perdida, como exiliado y como nacional de un país subyugado. En sus palabras, la idea del libro la produjo “La usurpación del poder, la pérdida de su tradición democrática y de la memoria de ésta, el olvido de los hábitos de la convivencia ciudadana, provocan una corrupción que se propaga a todos los niveles sin excluir el del lenguaje” (Sobre 7). El modo que desarrolla para transmitirlo es el desplazamiento del sujeto poético tradicional, intimista, permitiendo el ingreso a un hablante que da voz al colectivo, que nombra objetivamente, enumerando los distintos aspectos de la tragedia, aristas de una dictadura que se testimonia de un modo poético pero sin patetismo, provocando un efecto nítido pero emocional. La importancia de señalar los crímenes es su permanencia en la memoria, para lo cual hay que ver –“abrir los ojos y ver la oscuridad” (119)- y recordar. Por último, y de modo visionario, Millán no solo atestigua los horrores de la violencia política aplicada a los cuerpos -individuales, familiares y cuerpo social; prisión, tortura, muerte, desaparición y represión civil, respectivamente- sino la económica, herida que, abierta por la dictadura permanece hasta nuestros días, a través de la sólida alianza entre empresariado y poder político, constituyendo una oligarquía que perpetúa la miseria de la ciudad.

CAPÍTULO VI

Dawson de Aristóteles España y otros poemas-testimonio

Entiérrame, padre, y no olvides de poner
mi fecha de muerte, no olvidar, no olvidar que
[ese olor de campo permanece.

Anónimo (Chile, 1973-1977)

Este capítulo desarrolla principalmente el análisis de *Dawson* (1985), poemario de Aristóteles España (1955-2011), libro fundamental de la poesía escrita bajo la dictadura pinochetista, pues encarna la escritura de un prisionero político, aunando poesía y testimonio. Como España, muchos prisioneros escribieron durante su presidio; la mayoría de esos textos han sido reunidos en antologías específicas -para este análisis he trabajado con fragmentos del libro *Il sangue e la parola* (1978) y *Chile: Poesía de las cárceles y del destierro* (1978) - siendo una amplia parte de los poemas anónimos, debido a las precarias circunstancias de su escritura; en otros casos se conservan fragmentos, rescatados por sobrevivientes de los concentracionarios, y por último, hay casos en los que sabemos el nombre de su autor o autora pero no hay información sobre su paradero pues pertenecen a la lista de detenidos desaparecidos. De calidad y estilo muy diversos, lo que agrupa a todos estos poemas son las circunstancias de escritura y su temática: la violencia ejercida por agentes del Estado, la tortura, la amenaza constante y cercana de la muerte y el dolor por los compañeros asesinados o desaparecidos; además, comparten algunas características propias de los géneros testimoniales. Se ha incluido dentro de este análisis poemas de *Seudónimos de la muerte* (1984) de Gonzalo Millán, autor que sin sufrir prisión política incluyó en ese libro poemas desde la óptica del torturado; *Cartas de prisionero* (1984) de Floridor Pérez, poeta y ex prisionero político cuyo tratamiento del tema dista del de gran parte de sus compañeros; *Olla común* (1985) de Bruno Serrano, poeta que se mantuvo durante mucho tiempo en la clandestinidad bajo un nombre falso pues, además de ser militante del MIR, pertenecía a la Guardia Personal de Allende; *Aguas servidas* (1981) de Carlos Cociña, y textos de Heddy Navarro, Eduardo Llanos, Jorge Montealegre y Bruno Vidal.

En los casos de poesía desde las cárceles, por la brutalidad de lo señalado, pero a la vez, lo

incompleto de esos discursos, la tendencia al silencio en lo referido, cabe preguntarse lo que ya señalaba Derrida sobre Celan: ¿sobre qué testimonia? ¿para qué y sobre quién testimonia?

1. Poemas-testimonios desde los concentracionarios

En los casos de poesía-testimonial o testimonio poético, nos enfrentamos a textos que plantean un abismo, la práctica de una dificultad insalvable. Ricardo Ibarlucía lo señaló respecto de Celan:

¿Qué dice esta poesía que parece asimilarse a la muerte, que no encuentra palabras para nombrar el horror, ese horror al que las palabras también contribuyeron? ¿qué dice esta poesía que, en su enmudecimiento, afirma: verdad habla quien habla sombra? Poesía que viene de la muerte, hablando como si fuera el último testigo, ese por el que nadie testimonia. asume la palabra desde el interior de una catástrofe del lenguaje, desde el interior de una catástrofe que es el lenguaje mismo (...) «Una palabra -ya sabes: / un cadáver» (13)

Dawson, mencionado explícitamente como “una de las primeras obras testimoniales” (Dictadura/postdictadura 171) y como “documento histórico” (España 73), fue escrito entre 1973 y 1974 en la prisión política de isla Dawson, en el sur de Chile. Su primera versión llevaba por título *Equilibrios e incomunicaciones* (1981) y describe la situación del presidio de su autor, con un tono distante pero que no rehúsa mencionar algunas de las atrocidades vividas, el pánico y la precariedad, además de las reflexiones de un prisionero político adolescente. En la contratapa, Alfonso Alcalde define a su autor como “un cronista del horror” (s/n) y en el prólogo de su primera edición, Jorge Narváez lo cataloga dentro del género testimonial, llamándolo “poema-testimonio” (8):

La presencia del testimonio se constituye así en un dato relevante de transformación incluso dentro de los estatutos de lo literario. Diversas causas posibilitan determinar este fenómeno, siendo de ellas sobredeterminante en última instancia las condiciones de violencia y represión que caracterizan el marco productivo de nuestra cultura artística y la vida social en general (7).

Aristóteles España fue detenido con 17 años por ser militante de las Juventudes Socialistas y presidente de la Federación de Estudiantes Secundarios de Magallanes. “El haber escrito en una situación extrema y sentir el reconocimiento de su creación en el entorno le dio sentido a su oficio, que le permitió testimoniar con su escritura: le dio sentido a la sobrevivencia y una misión al testigo, aunque nunca el poeta –cumpliendo su deber de memoria– se haya podido recuperar

totalmente del aplastamiento” (El poeta s/n) comenta Jorge Montealegre, compañero de la Generación literaria NN y también exprisionero político. En una entrevista, España declaró: “La poesía me enseñó a ser libre y a creer en la diversidad. Escribir poesía en un campo de concentración como Dawson fue escribir un canto de amor en medio de la muerte -añadiendo – El 11 de septiembre en la mañana, donde quiera que esté, voy a escribir un poema de amor” (en Lavquen s/n), y es que, además de testimoniar el horror, *Dawson* rescata meditaciones íntimas relacionadas con lo humano, “el resplandor de la ternura / la otra dimensión de la esperanza” (España 65), reflexiones que miran “las vertientes de la historia” (España 49) y que rescatan de ella la contemplación de cómo “crecen las semillas en las jaulas” (España 65).

Como veremos, España fue uno de los poetas que escribió en paralelo a la búsqueda del cuidado de la memoria testimonial; poetas que vivieron la represión y su brutalidad, y utilizaron, dentro de la poesía, estrategias textuales que pudieran representarla de modo simbólico -figurado, metafórico, oblicuo- o de manera directa, literal y sin ambages, pero siempre dejando la marca de la imposibilidad de comunicar a los demás la experiencia que ocurrió dentro de las cárceles, algo que, como otras tragedias de la Humanidad, resulta “inimaginable, irreductible a los elementos reales que la constituyen” (*Lo que queda* 9).

1.1 La imposibilidad de decir: La catástrofe del sujeto / La catástrofe del lenguaje.

El libro se abre con el poema “Llegada”, que describe el arribo al campo de concentración, recordándonos la atención cronológica que se presenta de modo constante en los discursos testimoniales. A su vez, igual que *Zurita* (2007), el libro se abre precisando el día de la “rota madrugada”, planteando que lo que le ocurre al país está imbricado y le ocurre también al sujeto, no será este, aun siendo testimonial, un poemario desde la individualidad, el uso de la primera persona plural lo confirma:

Bajamos de la barcaza con las manos en alto
a una playa triste y desconocida.
La primavera cerraba sus puertas,
el viento nocturno sacudió de pronto
mi cabeza rapada
el silencio
esa larga fila de Confinados

que subía a los camiones de la Armada Nacional
marchando
cerca de las doce de la noche del once de septiembre
de mil novecientos setenta y tres en Isla Dawson
Viajamos
por un camino pantanoso que me pareció
una larga carretera con destino a la muerte (13)

En el mismo poema señala la presencia de soldados rodeándolos, elemento que se repetirá a lo largo del libro, transmitiendo la sensación de vigilancia constante, asedio permanente. A su vez, se irán repitiendo las construcciones lúgubres: “playa triste”, “viento nocturno”, “el silencio”, “larga fila de Confinados”, “un camino pantanoso”, “una larga carretera con destino a la muerte”, “callejón esquizofrénico”, para terminar de este modo:

¿Qué será de Chile a esta hora?
¿Veremos el sol mañana?
(...) Se escuchan voces de mando y entramos en un callejón
esquizofrénico que nos lleva al Campo de Concentración,
se encienden focos amarillos a nuestro paso
las ventanas de la vida se abren y se cierran (15)

El verso “¿Qué será de Chile a esta hora?” da cuenta de la imposibilidad del sujeto de prestar atención a su circunstancia sin relacionarla con una mayor, histórica, la situación de prisión política a partir del golpe de Estado, en que la incertidumbre es completa, y, por lo tanto, completa la desolación, el abandono, la impotencia; coincido con Nómez quien destaca la inclusión del “colectivo (nosotros) como al país entero en la situación de desastre, concluyendo con la personificación de la vida/ventana como figura de la muerte” (Dictadura 175). “Las ventanas de la vida se abren y se cierran” es el verso con el que se cierra la “Llegada” al Campo de Concentración de isla Dawson, planteando desde ese momento, con una metáfora, la dualidad del texto, a caballo entre la descripción testimonial -objetiva pero emocional- y el poema lírico.

La descripción del espacio en términos poéticos, con comparaciones o metáforas sombrías aparecerá constantemente en estos poemas-testimonio, así como en otros poemas de la época. Igualmente ocurrirá con la incapacidad “de los sujetos para describir, expresar y dar cuenta mediante el lenguaje de la violencia a la que se les estaba sometiendo” (Cantar 157). Hemos visto en los casos de *Purgatorio*, *Canto a su amor desaparecido* y *Anteparaíso* este cercenamiento lingüístico manifestado en el titubeo y/o redundancia del hablante, la sintaxis errada, lo

fragmentario de las construcciones lingüísticas, los cambios abruptos de registros, la línea a ratos esquizoide de los poemas. En *La ciudad* estos rasgos se reflejan por la polaridad que se genera entre la patente objetividad de los versos y su tendencia a crear una atmósfera siniestra; a su vez, la supresión y reticencia como figura retórica del poema de Millán, en que los versos son enunciados *que dicen por lo que no dicen*, dejando siempre al borde del horror la compleción por parte de la lectora, poemas que describen un espacio a través de pequeños movimientos lingüísticos que siempre amenazan con dar un giro hacia lo fúnebre, lo violento, la selección léxica dentro de la isotopía del desamparo y la vulneración, etc. En el caso de *Dawson* se da lo que en otros poemas escritos por prisioneros políticos: “La catástrofe de sentido e identidad que derivó en «la catástrofe de las palabras» (Gatti 2011)” (Cantar 157), la necesidad de construir nuevos lenguajes para representar lo que no era accesible por el lenguaje previo a ese momento, el derrumbe del yo es la destrucción de su lenguaje.

Si aún nos preguntamos por qué la catástrofe de identidad, basta recordar que hablamos de prisioneros políticos -en sí misma la prisión ideológica es un secuestro, por lo tanto, uno de los modos de tortura- y que la tortura, ya sea física o psicológica, “es una violencia que se ejerce siempre sobre las personas y sus efectos nunca dejan de ser tanto corporales como psíquicos. Su aplicación, no obstante, provoca una escisión entre corporalidad y psiquismo” (Modernidad 347), en que la víctima de tortura experimenta su cuerpo como la forma constante del martirio, para el que solo queda separarse, escindirse.

Jaume Peris Blanes (2016) estudia en conjunto uno de los modos en que personas detenidas en concentracionarios⁵² de la dictadura abordaron la contradicción de querer dar cuenta de su propia ruptura en un lenguaje poético que, también roto, era incapaz de aquello. La pregunta que se hace Peris Blanes es cómo conjuraron esa “catástrofe de la representación” (159) producida por la violencia de esa experiencia límite textos como *Dawson* y la no poca cantidad de poemas-testimonio carcelarios publicados por autores anónimos en antologías de la época. Uno de los ejemplos que incorpora el artículo de Peris Blanes muestra cómo ciertos poemas apuntaban a un

⁵² Cabe mencionar, como señala Peris Blanes, la distinción entre campos de concentración estabilizados -entre los que menciona la isla Dawson o la prisión de Chacabuco, que da título al poemario que Jorge Montealegre escribió referido a su paso como recluso en este lugar- y centros dedicados exclusivamente a la tortura y el asesinato, como Villa Grimaldi. En el primer caso existía la posibilidad de escribir y “recrearse” de precarios modos, mientras en los segundos esto no ocurría.

contradiscurso que buscaba, evidentemente, oponerse al discurso oficial, pero desde un lenguaje poético: “No puedo dejar de hablarte, padre / los diarios mienten, / todos mienten, / desde el boletín oficial, / el periodista, / el impresor, / la tinta, / los avisos económicos, / la canillita, / a mí me fusilaron / en la noche y a pleno campo /... no me arranqué” (en *Poesía chilena* 17).

La experiencia que plantea el poema anónimo, un fusilamiento negado por el discurso institucional, al que, sin embargo, sólo dedica un verso, efectúa una evasión del tema central. En el poema anterior se da más relieve a la negación del discurso oficial, que oculta la muerte - anulando, así, doblemente al sujeto que la padece- que a la muerte misma, que pierde importancia frente al acto de violencia política que es asesinar y ocultarlo o asesinar y justificarlo con mentiras. Esta “anulación interior” como la llama Óscar Barrientos, es el resultado de los mecanismos de represión que buscaban suprimir a los prisioneros, abandonándolos en el umbral de las incertidumbres, “en este caso el castigo físico será otro argumento más para provocar un estado de crisis profundo en el perfil interior del prisionero” (Barrientos s/n). El quebrantamiento físico, moral, emocional, que buscaba romper las estructuras ideológicas y colectivas de los sujetos, redundó en el lenguaje, en los modos de representación: qué decir y cómo decir lo innombrable, un realidad nueva, inesperada, repentina y atroz.

Del mismo modo leemos “Y no eran perros”, de España, en el que se rehúye *algo*, hay información que falta a pesar de la explicitud y aparente objetividad de los versos:

Anoche al acostarme
escuché ladridos
en algún lugar del campamento
y no eran perros (23)

Al no especificar de quién o qué provenían los ladridos, deja a la lectora la posibilidad abierta a la interpretación, sin cerrarse sobre algo específico sino ofreciendo la extrañeza de la escena. Se evade la enunciación de un acto violento reemplazado por la negación del último verso que nos permite construir un mensaje sobre la inhumanización de los sujetos. Lo vinculo con lo que señala Peris Blanes cuando habla de ruptura del lenguaje, a lo que añado que *la imposibilidad de referir es el modo de referir* esa experiencia, en que personas fueron cosificadas, animalizadas, deshumanizadas, como explica Todorov (1991) respecto de las prácticas genocidas y otras violencias políticas, añadiendo, además que “el mal es el personaje central de la literatura

concentracionaria” (129). Estas prácticas redundaban, evidentemente, en violencia extrema y la consecuente experiencia traumática que por la misma radicalidad es compleja de capturar con un lenguaje común, incluso el poético. Como el caso de Celan, el “supuesto carácter «surreal» de sus metáforas: leche negra, tumbas en el aire... que no eran metáforas en el sentido tradicional. La poesía de Celan no emplea metáforas, es la metáfora misma o más bien alegoría. Lírica de la catástrofe (...) [que] detenta la palabra del fin, la palabra del fin de la palabra” (Ibarlucía 13). El testimonio de España es una más de las escrituras de la barbarie, rescata fragmentos del cotidiano en el horror, de una identidad que pugna por mantenerse, de la indecible atrocidad que se enuncia en el silencio. Allí “reconoce en su cuerpo las marcas de la muerte” (Barrientos s/n), reconoce el peso de la tragedia y no sabe describirla porque se acerca a “el lenguaje de las cosas muertas, de las piedras, de las estrellas” (Adorno en Ibarlucía 14): “La noche se da vueltas en su cama: / son escenas difíciles de describir en estas líneas” (17); “Hay esferas que explotan como ecos destrozados / y se pierde la noción de todo, / **es difícil de explicar**” (43) [las negritas son nuestras] indica España en “Infierno y soledad” y “Equilibrios”, respectivamente.

Esta “dificultad de explicar”, normal en cualquier discurso en el que queremos comunicar nuestras experiencias más íntimas, se vuelve imposibilidad a la hora de testimoniar la supervivencia. Estar dentro del horror implica haber sucumbido a él, mientras que haberlo sobrevivido conlleva ser un “seudotestigo”, que “vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable (...) los «testigos integrales» son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo” (*Lo que queda* 34). Y, sin embargo, existe el testimonio de España, de Strejilevich, de Levi, que como sobreviviente se reconoce como una “minoría anómala”, excepcional, y que como tal asume la delegación de hablar por los caídos (1989). “No es posible realmente decir la verdad, testimoniar desde el exterior. Pero tampoco es posible testimoniar desde el interior. Me parece que la postura imposible y la tensión testimonial de todo el filme [*Shoah* (1985) de Claude Lanzmann] consisten precisamente en no estar ni simplemente dentro, ni simplemente fuera; sino paradójicamente, dentro y fuera a la vez” (Felman en Agamben 35). Esa imposibilidad lógica de situarse en el umbral, las autoras Shoshana Felman y Dori Laub (1989) lo explican desplazándola a una posibilidad estética a través de la metáfora del canto en los testimonios: “lo que en general constituye su fuerza, no son las palabras, sino la relación ambigua y desconcertante entre las palabras, la voz, el ritmo, la melodía, las imágenes, la escritura y el silencio. Cada testimonio nos habla más allá de sus palabras, más allá

de su melodía, como la realización única de un canto” (en Agamben 36). Esta explicación para Agamben equivale a una “estetización del testimonio”, ante lo cual señala: “No son el poema ni el canto los que pueden intervenir para salvar el imposible testimonio; es, al contrario, el testimonio lo que puede, si acaso, fundar la posibilidad del poema” (*Lo que queda* 36).

1.2 Elementos testimoniales

La imposibilidad del lenguaje de la víctima, para la cual todo a su alrededor es inefable, es una de las características testimoniales, pero hay algunas más que se repiten en los textos. Manuel Cardoso y Blanca Ramírez (2020) analizaron narraciones testimoniales orales de prisioneros políticos argentinos, concluyendo, entre otras cosas, cuatro elementos en común: 1) Estructura cronológica, 2) Señalamiento de momentos significativos de agravio y espacios de resistencia, 3) Rememoración u homenaje a compañeros desaparecidos, 4) Explicitación del uso -o abuso- de la memoria. Algo importante en su investigación fue descubrir la impronta individual y personalísima de la experiencia, que, paradójicamente, al ser testimoniada, se vuelve colectiva: Cuando el testimonio se comparte “significa rescatar una empatía que se esfuma cuando la historia parece contarse sola, dando voz y rostro a un discurso en ocasiones homogenizante e impersonal” (Cardoso y Ramírez 147).

Veremos que no se trata solo de señalar estos textos como poema-testimonio para solucionar su estatus de realidad, historicidad o lirismo, pues en sí mismo el testimonio es un género híbrido para el cual no hay total consenso. Leonidas Morales (2001) indica que la “voz” representa la resistencia que busca reformular la historia oficial, aportando una verdad que se ha reprimido u ocultado por aquella, mientras que Ana María Amar (1990) señala, en los casos de relatos testimoniales, que tanto personaje como narrador están contaminados de elementos testimoniales “literaturizados”, permitiéndose el paso de lo real a lo literario, y participando en ambos a la vez; Natalia Tobon (2008) plantea abiertamente la imprecisión de la definición -y su variable inclusión dentro de los textos literarios, sociológicos o históricos- por la natural hibridez de los textos testimoniales que se encuentran a medio camino entre todas las categorías que atraviesan. Naín Nómez (2017), quien rescata a los autores mencionados, parte del carácter híbrido del testimonio tradicional para destacar su capacidad de representación de las voces reprimidas y “de las

memorias desplazadas de las narraciones hegemónicas” (172) de modo que ese punto de partida permite el desplazamiento, como indica el académico, hacia “las formas subordinadas que el testimonio adquiere en el ámbito de la poesía”. Sin embargo, ¿de quién es la voz que testimonia?, el sujeto poético, ¿es el testigo, el sobreviviente o quien habla por aquellos?

En cualquier caso, la poesía de la época, en su intento por recuperar la memoria, utilizó formas de escritura testimonial (carta, diario íntimo, diario de viaje) para rescatar de modos diversos lo visto y lo experimentado en primera, tercera persona singular o en la pluralidad del “nosotros” a la que empujaban las circunstancias. Veremos en *Dawson* ejemplo de ello, pues si bien el hablante lírico es individual, “el yo es resuelto naturalmente en un nosotros que constituye el verdadero sujeto de la experiencia, tal como ocurre en la generalidad de los testimonios de esta primera etapa productiva del periodo en el corpus nacional” (Narváz 9). Todas esas formas, “insertas en la mediación metafórica del texto poético, el cual de este modo adquiere estatus de realidad para hablar de nuestra experiencia real o ficticia con el mundo que nos convoca” (Dictadura 174) adquieren maneras diversas, más ficcionalizadas, más directas u oblicuas, integrándose como conjunto dentro de las representaciones de la memoria.

1.2.1 Homenaje a víctimas del régimen

Veremos a lo largo de este capítulo cómo estos elementos se entrelazan en poemas-testimonio, los momentos de agravio a veces son referidos de manera metafórica u otras de modo directo pero despersonalizado o directo pero con una extraña distancia del sujeto que habla; cómo la cronología nos ayuda a construir un discurso hilado, con un inicio temporal específico y no solo intuido, poemas fechados dentro del cuerpo del poema, o que refieren circunstancias rastreables cronológicamente, así como la referencia directa a los espacios en que están reclusos o, como veremos en ejemplos de *Cartas de prisionero* (1984) y *Olla común* (1985), la puesta en vigor de la memoria y homenaje a víctimas caídas dentro y fuera de las prisiones:

La partida inconclusa

Isla Quiriquina, octubre 1973.

BLANCAS: Danilo González, Alcalde de Lota

NEGRAS: Floridor Pérez, Profesor rural de Mortandad

(...)

Mientras reflexionaba su séptima jugada
un cabo gritó su nombre desde la guardia.
—¡Voy!— dijo
pasándome el pequeño ajedrez magnético.
Como no regresó en un plazo prudente
anoté, en broma: *Abandona*.

Solo cuando el diario EL SUR
la semana siguiente publicó en grandes letras
la noticia de su fusilamiento
en el Estadio Regional de Concepción
comprendí toda la magnitud de su abandono (...) (Pérez 50-51)

Pérez indica lo que podría ser una anécdota de la vida en presidio, sin embargo, refiere los momentos anteriores del fusilamiento de Danilo González, explicitando el asesinato, pero inscribiéndolo además dentro de una escena que de tanta normalidad es pavorosa. Esto recuerda lo señalado por Agamben con motivo de una anécdota rescatada por Levi en que un superviviente de Auschwitz contó haber asistido, dentro del concentracionario, a un partido de fútbol entre las SS y representantes del *Sonderkommando* (prisioneros obligados a colaborar con sus verdugos): “A algunos este partido les podrá parecer quizás una breve pausa de humanidad en medio de un horror infinito. Pero para mí, como para los testigos, este partido, este momento de normalidad, es el verdadero horror del campo. Podemos pensar, tal vez, que las matanzas masivas han terminado, aunque se repitan aquí y allá, no demasiado lejos de nosotros” (*Lo que queda* 25). En el caso de Pérez, es él quien juega con quien será ejecutado, no los verdugos, pero el espanto es el mismo al saber, poco después, que los asesinatos continuaban en ese mismo espacio.

Serrano, por su parte, refiere directamente las causas de muerte de los asesinados y se asegura de que su nombres aparezcan, dedicándolos, y/o mencionándolos en el cuerpo del poema:

(*A Eduardo Charme*)⁵³

Eduardo
nominado así
hasta el instante

⁵³ Eduardo Charme, encabezó la primera huelga de los detenidos durante la dictadura militar, y fue asesinado a balazos por agentes de la DINA en septiembre de 1976. Manuel Guerrero y Santiago Nattino, ambos asesinados junto a José Manuel Parada por agentes del Estado. Sus cuerpos aparecieron degollados en un camino rural el 30 de marzo de 1985. Conforman el Caso Degollados (Siento s/n)

mismo
de
su
muerte
Luego
su cuerpo
continuó Eduardo
hasta
la última célula
disuelta
en la tierra
(...)
Después
derivaste en imagen
y con ella
proseguí nuestra amistad
eterna (*Olla común* 80)

(*A Manuel Guerrero, profesor, poeta*)

No
lograron
degollar su palabra
ni el eco que ronda el pupitre
porque es imposible
matar al que entrega su aire a la vida
los que intentan la muerte
de la paloma abierta
con la misma navaja cercenan
sus propias gargantas (*Olla común* 85)

(*A Santiago Nattino, dibujante*)

Detrás
de los pinceles
(...)
detrás de la mano que graba
la existencia
y cubre el ojo de matices,
surge el esbozo de otra vida
que plasmada queda eternamente
no borra la muerte anohecida
su ámbito de Historia incontenible
porque el rojo bermellón
que tiñe el cuello
es el último color que acoge al hombre
en el autorretrato
de la ausencia (*Olla común* 86)

Explicita, en el caso de Manuel Guerrero y Santiago Nattino, sus muertes: “No / lograron /

degollar su palabra (...) con la misma navaja cercenan / sus propias gargantas” (85); “porque el rojo bermellón / que tiñe el cuello / es el último color que acoge al hombre” (86). Serrano también honra la memoria de Sebastián Acevedo, obrero y padre de dos personas que habían sido detenidas por la policía secreta de Pinochet quien, en 1983, desesperado por la desaparición de sus hijos, se inmoló frente a la Catedral de la ciudad de Concepción. Su hija, secuestrada por la CNI, fue liberada y vuelta a tomar prisionera una vez que su padre falleció, mientras que su hijo estuvo en prisión política durante dos años. Su caso integra también el de las víctimas directas de la brutalidad dictatorial.

En
Concepción
es viernes 11
Al centro de la plaza
un hombre arde
como una luciérnaga
Nadie responde por la vida
y la respuesta es silencio
de piedra
sobre
piedra
silencio
de Acevedo
Sebastián
obrero
vela
por tus hijos
enciende
tu cuerpo
ilumina el camino
para que ellos regresen
con vida (*Olla común* 81)

En una entrevista se le preguntó a Bruno Serrano por el origen de algunos de los poemas que componen ese libro. El autor contestó con circunstancias históricas, sucesos que componen el entramado de las atrocidades dictatoriales. En los poemas a los que se refiere, descubrimos sin sorpresa las fechas de dichos acontecimientos, en ocasiones el o los nombres de las víctimas y las circunstancias que, aun en lenguaje poético, se han descrito de modo evidente, de manera que podríamos establecer un pareado en el que consignar el poema y su acontecimiento real.

Eclipse (el poema original está enumerado en estos cuatro cantos)

1. En el amanecer de Agosto / el cielo despertó nublado / La muerte de civil pulverizó la puerta / Hubo un testigo silencioso / y fue la luna / Ella retuvo en su pupila blanca / el golpe bestial cayendo al cuerpo frío / la eclosión de los vasos pulmonares / el estallar de las células del alma. / Vio afilar su puñal / al asesino (...) el acezar sin ritmo del pulmón quebrado / la risa inclemente de la fiera / el resonar de la asfixia en la garganta
2. Era veintiuno de Agosto / en la mañana (...) un profesor de escuela marginal / desnudo y solo era acogido por la muerte / Por el ruin asesinato de otro hombre / Santiago de Chile amaneció nublado / Por la callada impunidad del asesino (...) y las sombras cubrieron los ojos de los jueces
3. Era 21 de invierno en la mañana / Federico Álvarez / envuelto en Agosto / en sangre y en neblina / clavaba su última voz sobre esta tierra
4. Era veintiuno de Historia / el mediodía / y en el corazón de un hombre / se instauró el eclipse (74-75)

Se refiere al caso de Federico Álvarez Santibáñez muere víctima de contusiones múltiples tras 6 días de prisión en manos de la CNI. La fiscalía militar encubre la violencia. Datado el 21 de agosto, 1979 (Siento s/n)

Negación de la tierra

(Allende su patria, Laura cae en el vacío)

Cuando la cordillera se cubre / de alambradas / y las espinas ocultan al océano / y mallas de papel y de metales / cierran el aire del país amurallado. / Cuando el regreso está prohibido / y la luz de los andes no ilumina (...) la mano inclemente del injusto / lleva a Laura hacia la ventana / ordena a sus piernas lanzarse hacia el vacío / y / cae / cae / en el espacio / sueña que vuela hacia su tierra / y cuando el final la acoge gravemente / Laura / se posa / sobre la Patria que le niegan (61)

Laura Allende, hermana de Salvador, aquejada de cáncer e imposibilitada de volver al país por orden del régimen, se lanza desde un edificio en La Habana. Datado el 20 de mayo, 1981 (Siento s/n).

El poema “La tarde antes de su muerte”, de Omar Lara, muestra cómo la necesidad de escribir un poema en circunstancias como la prisión política y la sobrevivencia, respondían no solo a asuntos literarios o estéticos sino testimoniales o como un modo de dar cuenta y homenajear a víctimas de quienes no perduraría sin esto la memoria de sus asesinatos:

Nosotros éramos cuatro filas interminables
esperando que nos encerraran en las celdas...
Y no serán estas líneas que escribo
entre la náusea y el estupor
las que hagan perdurar la memoria
de Fernando Krause, Rene Barrientos, el Pepe y tantos otros

cuyo nombre desconozco.
Pero queden aquí no importa que estos versos
se disuelvan en el viento (en Dictadura 176)

Carlos Cociña (1950) se refiere a esto en “3B” de *Aguas servidas*: “no podemos / dejar de nombrar con exactitud el nombre de cada uno de ellos, / por el simple deber de no olvidar el sonido que los hizo volver la cabeza / cuando un golpe cayó de los hombros hasta el más doloroso de sus / cuerpos” (35), como si la labor del poeta en tiempos de angustia fuera la mención de los nombres que no serán pronunciados, las circunstancias que detuvieron sus historias y con ello la historia colectiva, aunque “en estos momentos no vale ni la nostalgia ni la conmiseración / ni las palabras ni las canciones ni las tumbas, pues los muertos no renacerán” (Cociña 35).

Gonzalo Rojas, quien no defendía la poesía meramente comprometida pues consideraba que si esta se hacía instrumento de combate perdía en “concentración expresiva, en iluminación del ser y la realidad, y hasta en veracidad del sentimiento” (en Valdés s/n) escribió “Cifrado en octubre”, publicado en *Oscuro* (1977), *Chile: poesía de las cárceles y del destierro* (1978) y *Miguel Enríquez: Páginas de Historia y Lucha* (1999):

Y no te atormentes pensando que la cosa
pudo haber sido de otro modo,
que un hombre como Miguel, y ya sabes a cuál
Miguel me refiero,
a que Miguel único, la mañana del sábado
cinco de octubre, a que Miguel tan terrestre
a los treinta de ser y combatir, a que valiente
tan increíble con la juventud de los héroes.
Son los peores días, tú ves, los más amargos,
aquellos
sobre los cuales no querremos volver,
avísales
a todos que Miguel estuvo más alto que nunca,
que nos dijo adelante cuando la ráfaga escribió
su nombre en las estrellas;
que cayó de pie como vivió, rápidamente,
que apostó su corazón al peligro
clandestino, que así como nunca
tuvo miedo supo morir en octubre
de la única muerte luminosa.
Y no te atormentes pensando, díles eso,
lo echaron al corral de la morgue, que no sabemos
gran cosa, que ya no lo veremos
hasta después (*Oscuro* 19)

El poema, escrito según Rojas el mismo 5 de octubre, “cuando se me informa que ha muerto Miguel (...) sobre este sacrificio de Miguel” (Cifrado s/n), está dedicado al líder del MIR, Miguel Enríquez, asesinado durante un operativo de la DINA el 5 de octubre de 1974, y destaca, a modo de réquiem, su épico deceso sin omitir detalles, utilizando la actitud apostrófica, apelando a la complicidad del receptor que conoce a la víctima y que se inscribe -igual que el hablante- en un grupo cercano de resistencia al régimen: “Y no te atormentes”, “Son los peores días”, “que nos dijo adelante cuando la ráfaga (...)”.

Otros poemas, anónimos o de prisioneros políticos que no se dedicaron ni antes ni después al ámbito literario, también buscaban rescatar a familiares o amigos asesinados y/o desaparecidos. No era necesario que los crímenes fueran cubiertos por la prensa o causaran conmoción nacional, sino que surgían de un impulso por salvar la memoria de las víctimas. El siguiente, “Poema para mi hermano”, fue escrito anónimamente. En él se señalan -reiterando la estructura de los discursos testimoniales- cronológicamente, momentos importantes de agravio: el día y situación de su secuestro -a través de un allanamiento nocturno de morada, a manos de civiles, lo que permite inferir que se trataba de agentes de la DINA- y que el autor o autora sabe que la víctima, su hermano, Enrique Soto, está muerto, pero no sabe cuál es su paradero, pues se constituye como un detenido desaparecido:

Una noche de negro julio
un negro escuadrón te allana
y se lleva tu alegría
tu juventud, tu esperanza.
Una negra incertidumbre
es eco de esa comparsa,
cinco civiles matones,
cinco negras alimañas.
Despertado fue tu sueño
por esa negra tenaza
que se ciñó a tu existencia
que enmudeció tu garganta
¿Dónde estás Enrique Soto,
dónde tú voz se levanta
qué suelo mece tu pie
o qué abismo te amortaja;
es el mar tu calabozo
te muerde la camanchaca,
te aprisionan los canales
o estás perdido en la pampa? (en Albornoz 13)

Los significativos últimos versos se dirigen al hermano de la persona a cuya autoría pertenece este poema, pero reverbera la pregunta en todos los casos de familiares de detenidos desaparecidos, el “¿Dónde están?” que se repitió y se sigue repitiendo en los países asolados por las dictaduras del Conosur; en este caso, el poema plantea los paisajes que en Chile fueron tristemente célebres por transformarse durante el régimen pinochetista en cementerios clandestinos, el océano Pacífico, el desierto nortino, las fuentes de agua dulce o las extensas pampas: “es el mar tu calabozo / te muerde la camanchaca, / te aprisionan los canales / o estás perdido en la pampa?”.

La mención a que los secuestros fueran efectuados a manos de agentes civiles es algo que se señala en el poema anterior—“cinco civiles matones”—, que se repite a lo largo de *La ciudad* —“Agentes de civil salen al paso” (34), “Salen militares. Entran civiles. / Las culebras cambian de piel” (23), “¿Los hombres vestían uniformes? / No. Andaban de civil” (116) — y es reiterado en poemas de otros autores. Este hecho, para nada anodino, da cuenta de la indefensión de la población, que no podía confiar en nadie que no estuviera en su círculo íntimo —y ni aún allí— pues las policías secretas, sin uniforme, se movían libremente entre la ciudadanía, sin contar a los “sapos”, civiles que delataban a opositores del régimen. En su estilo, Parra indica aquello en *Chistes paRra desorientar a la policía poesía* (1983) cuando escribe: “Los civiles son gente uniformada / también” (162), invirtiendo lo señalado sin que el asunto deje de ser verdadero: los uniformados son gente de civil, también.

En el libro *Chile: poesía de las cárceles y del destierro*, amplio es el rescate de las víctimas individualizadas con sus nombres propios, así como la explicitación de fecha y/o lugar y circunstancia en que los individuos fueron asesinados o secuestrados: “De pie las palabras empuñadas / en la noche más noche de octubre, / caído con su muerte a cuestras / yace Dagoberto Pérez Vargas. / Ládranle los perros oficiales, / muérdenle la sangre camarada, / y las bestias se ceban con su nombre asesinado / en las primeras planas (...)” (en Albornoz 14); a Bautista van Schouwen: “Más allá de tus manos engrilladas / se levanta tu cuerpo de hombre simple / incontenible y claro. / Juan Bautista, / más allá de la muerte inexorable / te alzas como bandera de lucha / para seguir viviendo” (en Albornoz 15); a Edgardo Enríquez: “Al pie de tu sonrisa

destrozada / elevo mi dolor y mi protesta / y no te digo adiós. / Quedará tu voz. / Quedará en la boca de los niños / que nazcan de una aurora proletaria” (en Albornoz 16).

La voluntad de estos poemas parece estar lejos de la interpretación que según Adorno exige todo arte; más bien, la motivación de escritura de estos textos parece haber sido testimoniar las atrocidades, dejar huella de la brutalidad de la represalia, de la violencia y sus consecuencias, dejar memoria de personas que, de un modo u otro, desaparecerían sin dejar un rastro, más allá de volverse cifras del horror. Lo que buscan estos poemas es humanizar a las víctimas, darles peso más allá de la comunidad, algo que la resistencia política recalca constantemente; pero a partir de su individualidad cada sujeto constituía parte de la comunidad: Dagoberto Pérez, señala el volumen de poemas “murió combatiendo en el enfrentamiento de Malloco. Su sacrificio hizo posible que sus compañeros rompieran el cerco policial y hoy continúen en la Resistencia” (en Albornoz 15); Edgardo Enríquez fue arrestado en Buenos Aires, y, en otro ejemplo más de la coordinación entre las dictaduras, fue “entregado a la policía chilena. Pese a la presión internacional, no se ha obtenido ninguna noticia cierta sobre la suerte corrida por este dirigente” (en Albornoz 17). Un gesto similar, elegíaco, es el de Floridor Pérez en “In memoriam”, aunque no señala el nombre de la persona muerta. Aquello devela, sin embargo, cómo la prisión lograba un nivel de empatía total entre personas que, sin conocerse, se condolían, se hermanaban y formaban comunidad:

A un campesino de Mulchén

Todavía me pregunto por qué tú
—por qué tú y no yo—
por qué tú que alzabas gordos sacos
y cargabas camiones,
eras fuerte, degollabas carneros
¿por qué no te aguantaste ese viaje
en un camión cargados como sacos
y te tiraron muerto junto a mí,
con tu poncho de pobre,
como un carnero blanco degollado
¿por qué tú, por la cresta —y no yo—
que ni me puedo el Diccionario
de la Real Academia en una mano? (Pérez 47)

Como se ha señalado, los poemas a sus muertes o desapariciones se compondrían como elegías, que, leídas en conjunto, dan parte de la situación emocional dentro de las prisiones políticas de

la época. En todos los casos la pregunta sobre la voz que canta corresponde, evidentemente, a la del testigo que sobrevive, constituyéndose desde un afuera de lo cantado en el poema, que lo representa más dentro de la colectividad que replegado como individuo. Así, los poemas sobre las víctimas se erigen como discursos que testimonian la fragmentación social, el movimiento de resistencia, marginal y/o contracultural.

1.2.2 Señalamiento de momentos significativos de agravio y espacios de resistencia: el tormento⁵⁴

En “Tortura y torturadores” (1998), Lesley Briceño identifica once diferentes objetivos de la tortura aplicada en la dictadura pinochetista como en el resto de Latinoamérica:

1. obtener información para seguir un proceso judicial;
2. obtener información para usarla en operaciones inmediatas o posteriores de la “guerra”;
3. obtener información sobre el enemigo (tipo de gente, hábitos, métodos de trabajo, idioma, organización, etc.);
4. obtener una confesión (extraer, más bien dicho);
5. neutralizar al detenido, a los grupos a los que él o ella pertenecen, al sector social al cual pertenece y de la población opositora en general;
6. obtener colaboración inmediata y/o permanente: transformar al detenido en colaborador;
7. destruir o quebrar al detenido;
8. castigarlo;
9. castigar, a través del detenido, a los grupos que pertenece;
10. también la detención y confinamiento, puede ser usada para provocar desconfianza y rupturas en el grupo a los que pertenece el detenido;
11. La información reunida es utilizada para manipular a la población (en La tortura 60-61).

Si, como señaló Benjamin, la violencia nunca es un fin sino un medio, podemos observar en los objetivos señalados los fines que buscaban los verdugos. Estos nada tienen que ver con el padecimiento de las víctimas sino de una manera teórica, desplazada, pues los y las prisioneras políticas recibían la violencia desnuda, no el discurso entorno a ella. Así lo testifican los poemas de los concentracionarios leídos. Cito dos a continuación, ambos anónimos:

⁵⁴ Para este tema se puede consultar *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, de Pilar Calveiro -ex prisionera política-, que contiene una detallada descripción del funcionamiento cotidiano y psicológico dentro de los campos de prisioneros políticos de “el Proceso de Reorganización nacional”, dictadura argentina que se mantuvo entre 1976 y 1983. Calveiro desarrolla en extenso la composición interna de dichas prisiones en las que, señala, los “desaparecidos” tenían la pretensión de “convertirse en dioses” (Poder 55), pues, así como tenían la posibilidad de transgredir a puntos infrahumanos la calidad de vida de los prisioneros, podían evitar que estos se quitaran la vida determinando ellos el modo y momento del deceso. Cuenta a su vez, las relaciones de solidaridad y confianza entre los prisioneros, que se apoyaron en los vínculos espontáneos formados en prisión para resistir y sobrevivir a procedimientos con los cuales se intentaba quebrantar la voluntad y la humanidad de las víctimas, en una “lógica esquizofrénica” que daba a dosis intermitentes cuidados médicos, amenazas y tortura, llegando en más de 22.000 casos a la muerte.

Me desnudé nervioso.
Con la misma zozobra de mis 18 años.
Y me tendí en tu cama extraña.
Cosa curiosa: ataron tu lecho a mis espaldas.
Para que no me moviera.
Inesperada, recorriste mi cuerpo,
induciéndome espasmos crueles,
No, no haré más el amor contigo.
Mujer vulgar y corriente (en Cantar 163)

Recordaba haber comprado un libro de historia,
también que una mujer me había sonreído,
padre,
me pegan, me amarran. El cordel se me confunde
con la carne, con los vellos.
Siento que la cabeza no me pertenece,
¿alguna vez me pegaste tanto?
¿O mi madre?
En la herida han puesto la corriente,
y sólo he recordado el corredor,
cualquier corredor,
y más tarde estoy de nuevo trabajando,
resistiendo lo que no se resiste,
cerrando los ojos cuando es imposible cerrarlos,
y teniendo la certeza de que no sé nada
de lo que ocurrirá un minuto más tarde (en Cantar 164)

En el primero, vemos que el hablante desplaza la experiencia de la tortura reemplazándola por un encuentro sexual, “estableciendo un violento choque semántico entre la tonalidad amorosa y la representación de la violencia extrema sobre el cuerpo” (Cantar 163). En el segundo, el sujeto está desorientado y confundido incluso en sus recuerdos, relatando a su padre una violencia imposible de integrar en un discurso conocido o bien formulado, pues ya es un sujeto torturado, y como tal, fracturado subjetivamente. Recuerda fragmentos de *Aguas servidas*: “La palabra abre y cierra el círculo de posibilidades, pero no es la palabra sino el sinnúmero de momentos que ya no son de uno sino de otro que no soy yo ni otro (...)” (29).

Peris Blanes recoge lo que Gabriel Gatti señala en *Identidades desaparecidas* (2011) refiriéndose al quiebre de “tres de los elementos que definen la subjetividad moderna en Occidente: el nombre, el tiempo y el espacio” (Testimonio 78). La ruptura la provoca la represión al destrozar el vínculo entre cuerpo – sujeto – identidad (recordemos que el cuerpo es para el torturado el vehículo inseparable por el cual siente dolor). Bruno Vidal lo grafica de un modo estremecedor desde la

tercera persona, el testigo que observa desde dentro de la cámara de tortura los efectos de la brutalidad:

En el interrogatorio severo
Se produce un fenómeno tétrico
Los castigos llegan a tal extremo
Que el afectado pierde la compostura mental
Le empieza a cambiar la voz
Se le modifica la dicción
No habla por su yo *–absolutamente destruido–* (...) (en *Antología poética de la Generación del ochenta* 249)

Asimismo, se provoca la ruptura de la experiencia temporal, al eliminar la continuidad de la vida cotidiana de desaparecidos y familiares; y del mismo modo, la disolución del espacio y su vivencia, al retirar intempestiva y brutalmente al sujeto de la comunidad a la que pertenecía. Los efectos que provocaba la tortura en sus víctimas han sido descritos representando a individuos demolidos, fragmentados, literalmente deshechos por las golpizas, la aplicación de electricidad, etcétera. La ruptura del sujeto se ha relacionado en muchas ocasiones con el retorno forzoso a la infancia, a lo peor de ella, la vulnerabilidad, la necesidad de adultos que nos socorran. Quizá por eso en reiterados poemas los prisioneros le hablan al padre o a la madre; España escribe “Descubro que el temor es un niño desesperado” (39); y otros ven en los torturados - desaparecidos en este caso- el mismo símil:

Me contaron que alguien los vio / y que están locos. / Los han vestido de niños /y amarrado con cordeles / mano con mano / pie con pie / como una cuncuna. / Me contaron que llaman a sus madres / y que gimen / en los mamelucos azules / repitiendo palabras sin sentido / de regreso a los rincones / más tibios y seguros / Nadie sabe sus nombres / ni que existen / pero alguien los vio / en la sala de cuartel donde / los torturaban / repitiendo / pálidos / azules / sumisos / lo que eran antes del horror (Anónimo en Albornoz 14).

Vemos cómo refleja esa vulneración en la que a los prisioneros se les despoja de cualquier dignidad y se les violenta hasta la locura, el desvarío y, finalmente la anulación total, la desaparición de sus cuerpos: “Nadie sabe sus nombres (...) pero alguien los vio en la sala del cuartel donde los torturaban repitiendo pálidos, azules, sumisos, lo que eran antes del horror”. Esa violencia hasta la muerte y post-mortem la señala Cociña en “1B”, indicando que los cementerios desconocidos -es decir, clandestinos- obligan al “silencio de deudos que nunca podrán serlo”, es decir, suspenden la muerte en su dimensión más amplia, familiar y emotiva,

creando, con el vacío del cuerpo, el vacío del duelo, del sepulcro, del luto y cualquier posibilidad de superar esa herida: “cuerpos sobre y bajo los cementerios desconocidos y el silencio de deudos que nunca podrán serlo en la inconclusa muerte de cada ser que ya pertenece al historial demasiado lleno de fechas recordables. Por la patria” (27).

En “Infierno y soledad”, segundo poema de *Dawson*, se repite, como en el primero, el elemento cronológico⁵⁵. Así nos enteramos de que han pasado menos de dos semanas de cautiverio y nuevas informaciones atraviesan el espacio concentracionario:

Han pasado ya trescientas horas
-más o menos-
y algunos nubarrones,
estornudos, azotes,
los Agentes de Seguridad no nos dejan dormir,
interrogan y torturan
a la luz de la luna y de las linternas.
El Comandante comunicó que somos prisioneros de guerra,
que el Presidente ha muerto,
que seremos tratados de acuerdo
a los Convenios de Ginebra.
(...)
Colocan diarios murales en el patio.
Leemos: “Fusilados cinco extremistas”
“Se construye una Patria Nueva” (17)

En el poema, con cierta distancia -aunque es elocuente el verso sobre la dificultad de escribir esas líneas- describe parte del padecimiento físico -“azotes”, “interrogan y torturan”-, que, extrañamente, tiene cabida inmediatamente después del verso “y algunos nubarrones”, elementos de la cotidianidad a los que sumará, como en una enumeración de situaciones azarasas, “estornudos, azotes”. La tortura nocturna, que también leemos en *La ciudad*, se erige como un importante elemento del horror: la imposibilidad de ciclos de vida normales, en que no pueden dormir/descansar de los interrogatorios ni de los tormentos físicos.

Los versos “Colocan diarios murales en el patio. / Leemos: “Fusilados cinco extremistas” / “Se construye una Patria Nueva” informan sobre el tipo de prensa a la que tienen acceso por voluntad

⁵⁵ Insisto en la importancia de estos elementos a nivel discursivo, reforzando la idea de poema-testimonial.

de sus verdugos, lo que parece parte de una tortura psicológica⁵⁶ sin contacto, pues, prisioneros como están, no tienen permitida mucha información desde el exterior, sin embargo, se enteran -son enterados- de la violencia extrema con la que están siendo tratados sus compañeros políticos y, por lo tanto, la suerte que ellos mismos pueden correr.

Por otra parte, el hecho de ser nombrados “prisioneros de guerra”, y de ser enterados del “Convenio de Ginebra” -que protege a las víctimas de los conflictos armados- resulta estremecedor considerando que en Chile no hubo una guerra civil sino una dictadura, es decir, no hubo un enfrentamiento bélico armado de parte de diferentes bandos -lo que supone cierto equilibrio entre los ejes- sino la toma de poder repentina, exclusiva y violenta por los militares. Cuando señalo el estremecimiento de ser prisioneros de guerra y estar adscritos a un Convenio de protección es porque al continuar la lectura del libro o de otros libros testimoniales de la isla, como *Dawson Isla 10* (1987) de Sergio Bitar o *Dawson* (1984) de Sergio Vuskovic, se confirma que aquello no fue real, sino que eran prisioneros en un campo de trabajos forzados en el que, además, eran sometidos a interrogatorios y sesiones de tortura siguiendo los mismos métodos consignados en otros capítulos: vendaje de la vista o encapuchamientos, golpes y aplicación de electricidad entre otros:

Nos llevan a cortar leña por los bosques
de sol a sol,
custodiados por patrullas
que apuntan directamente a la cabeza.
Ordenan cantar y correr,
agujerean nuestra sensibilidad,
quieren destruirnos como guijarros,
(...) humillarnos
(...) nos golpean,
mientras una rata camina entre la hierba (21)

En el ensayo “Un retorno al vientre de la idea” (2015), Óscar Barrientos, poeta magallánico, escinde la propuesta de *Dawson* en dos etapas,

[la primera,] en que los mecanismos de la represión se esmeran en la anulación interior del hablante, dejándolo en el umbral de todas las incertidumbres (...) [y aquella en que] el hablante escarba en sus propios abismos y descubre las respuestas en medio de un dolor que no se aligera al salir del campo de concentración, sino que

⁵⁶ Entendiendo violencia psicológica como “aquella que se expresa en prohibiciones, deprivaciones, coacciones, condicionamientos, intimidaciones, amenazas, actitudes devaluatorias, abandono” (Modernidad 345), en este caso, intimidaciones.

se suma a una conciencia profunda y asimilada de la historia (s/n).

De modo que podemos hablar abiertamente de poemas que testimonian la represión, el castigo físico y la crisis que provoca en el sujeto, y su inclusión dentro de una identidad colectiva, la de prisioneros y víctimas directas del terrorismo de Estado que también se inscriben en una conciencia mayor, la de la historia nacional.

Para España, gran parte del tormento tenía que ver con la incertidumbre, que se fortalecía con las mentiras y las informaciones contradictorias:

Se nos comunicó que éramos prisioneros de guerra, que estábamos en Isla Dawson y que seríamos tratados de acuerdo a los convenios de Ginebra. Esa fue la primera gran mentira. No sólo nos torturaron salvajemente, sino que, además, practicaron simulacros de fusilamiento con los presos, nos hacían comer comida hirviendo, fuimos sometidos a un régimen de trabajos forzados que consistía en cavar hoyos y zanjas, colocar postes, botar árboles en medio de golpes e insultos. La idea, como me dijo un oficial de la Armada “es que pierdan la capacidad de pensar, ustedes deben entender que son sólo números”; en mi caso era el F-13. (en Lavquen s/n).

La suspensión de la información y del respeto de los derechos humanos básicos provocaba en el sujeto una incertidumbre total, de modo que en sí misma la vida se vuelve invivible, insoportable: “Me acuerdo de Rosita en la última navidad, / o con su uniforme de colegiala y sus cuadernos. (A lo mejor nunca leerá este poema)” (21), escribe España cuando aún es 1973, en una indudable muestra de su inseguridad respecto de si sus poemas sobrevivirán el campo de concentración o si él mismo lo hará. Es más, recordemos que desde el primer poema escribe: “¿Veremos el sol mañana?” (15); sensible a la anormal situación, la vida en una isla-prisión en que: “el tic tac tic tac / de la muerte se escucha violentamente (...) Un sonido infernal que penetra el alma (...)” (25).

La pérdida de la “capacidad de pensar” que señala España, se traduce como la búsqueda de deshumanización de los sujetos, algo elocuente si consideramos que “uno de los objetivos principales de la tortura es la destrucción de la víctima (...) lo buscado con la tortura en general es un “quiebre absoluto”, tanto físico como psicológico. Para lograrlo, se desencadena sobre la víctima una violencia directa. Dicha violencia es tanto física como psicológica” (Modernidad 345).

Las torturas que España menciona en la entrevista a Alejandro Lavquen atraviesan todo el

poemario. Registros de una prisión política de los que efectivamente, se pueden determinar las condiciones infrahumanas a las que eran sometidos los internos:

Me fotografían en un galpón
como a un objeto
(...) confeccionan mi ficha con esmero:
"soltero, estudiante, 17 años,
peligroso para la Seguridad del Estado"
(...) Un sudor helado
inunda mis mejillas.
No he comido.
(...) Me engrillan nuevamente.
Tengo náuseas.
empiezo a ver que todo gira
a mil kilómetros por hora.
Se estrellan sus puños
en mis oídos.
Caigo.
grito de dolor.
Voy a chocar con una montaña.
Pero no es una montaña.
Sino barro y puntapiés,
y un ruido intermitente
que se mete en mi cerebro
hasta la inconciencia (29-31)

Este poema ilustra lo que Jaime Peris Blanes sostiene acerca de la dificultad de testimoniar subjetivamente el derrumbe de la subjetividad -la paradoja testimonial- pues la experiencia fragmentada, a pesar de la sucesión de las descripciones, carece de continuidad narrativa y, por lo tanto, se vuelve difusa, extraña. "Me fotografían en un galpón como a un objeto", dice España, idea de cosificación compartida por gran cantidad de víctimas de prisión política:

No por casualidad, la violencia física que viene después es representada fuera de cualquier interacción subjetiva, dado que el sujeto que habla se ha derrumbado: los puños "se estrellan", desconectados de cualquier voluntad contra sus oídos; la caída y el grito aparecen como acciones desconectadas (...) y lo que queda del sujeto se ve incapacitado para distinguir entre los puntapiés de los militares y las fuerzas de la naturaleza: "Voy a chocar contra una montaña. / Pero no es una montaña. / Sino barro y puntapiés" (Cantar 167).

Una aguzada reflexión de aquello dejó Celan en "El meridiano" (1960), al referirse a la poesía como interrupción, espasmo "un cambio de aliento" que permita el discernimiento, el "yo enajenado, liberado", y la liberación, también, del Otro. Su lectura explica que la poesía tiene lugar allí "donde, contra todas las expectativas, la lengua se repliega, donde alguien,

repentinamente libre, detiene el curso de la lengua. la palabra poética es ante todo un acto” (Ibarlucía 14) o un contra-acto, que opera sobre la catástrofe lingüística, no representando miméticamente sino percibiendo la calamidad, la irrepresentabilidad.

Identifico la misma incapacidad de conexión de las ideas del sujeto, o jerarquización de estas en los siguientes ejemplos. España recurre a la estrategia de la pregunta en muchos de los poemas, como si su subjetividad estuviera dislocada a raíz de la ruptura de las certidumbres. Sin embargo, el sujeto habita constantemente ese mundo, el interior, subjetivo, psicológico, contradicción que permite situar dentro del discurso el movimiento emocional y lingüístico del individuo en prisión, un sujeto oscilante, quebrado: “¿qué sujeto puede dar cuenta de su propio derrumbe?” (Cantar 168) se pregunta Peris Blanes:

(...) nos mantienen en una constante incertidumbre,
frecuentemente nos visita un sacerdote,
(...) ¿Cómo será el rostro de los torturadores?,
las ampolletas de la barraca están encendidas,
estamos acostados,
se apagan las luces (35)

(...) permanezco sentado
como un condenado a la Cámara de Gas.
(...) Hay disparos,
ruidos de máquinas de escribir,
me aplican corriente eléctrica en el cuerpo.
Soy un extraño pasajero en viaje a lo desconocido,
arden mis uñas y los poros, los tranvías,
en la sala contigua golpean a una mujer embarazada (...) (39)

Un soldado nos golpea en las sienas,
en los testículos.
Nos amarran.
El camión se detiene en la playa.
Nos desnudan.
Caminamos vendados por la arena,
la arena es un clavo que hiere
y rasga nuestros dedos,
hacen preguntas,
escupen nuestros rostros,
nos botan en lo más hondo de la mierda,
vomitamos en el pozo,
ellos ríen como locos (...) (51)

No sé si para desarrollar una escritura sobre la prisión y la violencia hace falta la experiencia de la prisión y la violencia, sin embargo, en los poemas escritos dentro de concentracionarios esta experiencia buscó ser representada desde una mayor o menor inmediatez. Ahí se encontraba el problema de la irrepresentabilidad del dolor, la incapacidad del lenguaje frente a lo inenarrable, la estructuración de un discurso coherente que tendría que comenzar desde la aceptación, como señalaba Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, de que hay lugares en que personas pueden ser torturadas y asesinadas y de que aquello posee lógica y coherencia y no solo absurdo y barbarie. Tal vez por eso, en el corpus de poemas escritos durante la dictadura no era muy usual la “representación directa de la tortura y las formas de violencia extrema [como si] la cercanía del acontecimiento traumático dificultara enormemente su representación discursiva” (Cantar 163). Sobre esto trata el poema “1C”, del que cito un fragmento: “Es esto lo que pretendemos recuperar en este desesperado intento por reencontrar la palabra que sea el exabrupto verbal de esta realidad que no se puede nombrar en la palabra quebrada” (Cociña 28), un exabrupto verbal, un espasmo que haga hablar a lo que está fisurado, lo que vuelve a Celan y la síncopa de la palabra poética.

Horacio Silva, ex prisionero político, desarrolla en el poema “Palabras” un texto a la vez explícito y directo, pero gramaticalmente suspendido, ausente de sujetos y, por lo tanto, deshumanizado y distante. En él yuxtapone versos que aluden a la violencia a la que eran sometidos, sin adjetivaciones, verbos conjugados ni personas gramaticales, como si renunciara de antemano a la batalla por transmitir lo que ahí ocurría. Esto se vincula con lo que Agamben (1998) indica sobre la opacidad de los sucesos del horror (en su caso refiriéndose al genocidio nazi) que, aunque conocidos, descritos y ordenados, son imposibles de comprender verdaderamente. Más aún, como señala Salmen Lewental, un sobreviviente de Auschwitz: “Ningún ser humano puede imaginarse los acontecimientos tan exactamente como se produjeron, y de hecho es inimaginable que nuestras experiencias puedan ser restituidas tan exactamente como ocurrieron” (en Agamben 8):

arrancamiento de dientes
golpes con puños
golpes con los pies
golpes con las rodillas
golpes con mangueras
golpes con tubos
golpes con laque
golpes con culata

arrancamiento de cabellos
golpes simultáneos en los oídos
ingestión de aguas con mangueras
ingestión de excrementos
ayuno forzado (en *Poesía* 18-19)⁵⁷

Soledad Bianchi, quien rescata este poema de la antología *Il sangue e la parola* (Roma, 1978), lo describe como un “verdadero diccionario o vocabulario anormal de la tortura” (*Poesía* 19), descripción con la que coincidimos especialmente en lo que se refiere a “diccionario”: Objetividad sin adornos, sentencias directas, nítidas, atrocidades a las que no se le agrega ningún comentario. El individuo parece estar fuera de esa emocionalidad, ausente y, sin embargo, es quien las relata, quien las ha experimentado. La brevedad de cada enunciado es llamativa, no necesitan explicaciones ni rodeos, y parecen más parte de un inventario objetivo -como *La ciudad*- que, tal vez por ello, refuerza la atrocidad, el espanto. Como añade Peris Blanes, el emisor parece tan anulado, traumatizado, que no establece relaciones, jerarquías, presentando la experiencia de la tortura más como “una sucesión de golpes que como un todo organizado” (Cantar 162).

Un caso similar, pero con otros procedimientos es el de Cristian Cottet (1955) en “XXII”. En su poema se representa un diálogo en el que la voz principal es la del interrogador, a través del cual nos enteramos de las circunstancias de la tortura, y del interrogado, cuyos gemidos en mayúsculas, y reiterados a modo de estribillo, contrapuntean a su verdugo recordándonos esa fuga del lenguaje usual en los confines del dolor y el terror, donde el ser humano vuelve al ser anterior, infante o animal:

Ahora güeón vamos a conversar de otra forma
yo y sólo yo hago las preguntas
entendiste (...)

⁵⁷ Miremos la similitud con los testimonios de prisioneros de la Cárcel de Pisagua, por la que pasaron más de 2.500 víctimas y donde se encontraron fosas comunes de hasta veinte cadáveres maniatados y con los ojos vendados:

Golpizas reiteradas, en especial durante los interrogatorios; lesiones corporales con alicates, corvos, yataganes, etc.; fractura de miembros, mutilaciones; ataques con perros; quemaduras de cigarrillos; simulacros de fusilamiento; aplicación de electricidad en zonas genitales, en la "parrilla", catre metálico donde eran amarrados desnudos los prisioneros para ser electrocutados; ser enterrados en fosas hasta la cabeza a pleno sol, orinándoles encima; desnudamientos a la intemperie; agresiones sexuales: humillaciones y vejámenes psicológicos, por ejemplo, obligándolos a pelear por comida (en *Memoriaviva*).

AAAAAAAAAAAAAAYYYYYY
 cómo dijiste
 este güeón se está haciendo el pajarito
 no quiere cooperar
 súbele al voltaje ahora vai a ver
 AAAAAAAAAAAAAAYYYYYY
 (...) cuélgalo mejor
 ahora cuando querai decir algo
 tení que levantar el deo chico, entendiste
 AAAAAAAAAAAAAAYYYYYY
 mira cómo levanta too los deos el maricón (en Muñoz 147)

Al usar el diálogo como modo de presentación de la situación⁵⁸, Cottet anula cualquier subjetividad descriptiva, sin embargo, por el tipo de lenguaje utilizado por el interrogador y por los gritos de la víctima, que no puede acceder a palabras, se trasluce la brutalidad de la escena, la ruptura lingüística que en el Canto VII de *Altazor* se da de un modo tan diferente, pues es otro modo de fracturarse. Esta escena, aunque bien distinta, recuerda los balbuceos de Hurbinek, el niño que Primo Levi menciona en *La tregua* (1963); Hurbinek es el nombre que otros le han dado a este niño anónimo. “Güeón”, “maricón”, es el que recibe el interrogado de Cottet, que, teniendo nombre, es arrebatado por los torturadores: el nombre, pues, humaniza. “Massklo” o “matisklo” es la palabra sin significado que repite Hurbinek y que nadie es capaz de entender, de traducir, aun con esfuerzo. “AAAAAAAAAAAAAYYYYYY” repite cinco veces el torturado del poema (incompleto en esta cita), palabra desarticulada, mera interjección que, sin embargo, no necesita traducción en ningún idioma para adquirir significado: el lenguaje compartido, pues, construye un puente, acerca.

Otro ejemplo es Jorge Montealegre (1953) quien simula en “Agenda” las anotaciones que mes a mes sintetizan la ubicación o actividad destacada de un individuo. Cada una de ellas compone un verso y, de igual modo que en un agenda real, no hay subjetividad ni persona gramatical en cada apunte, simplemente la constancia objetiva e incluso incompleta; la diferencia es que el hablante de “Agenda” comienza apuntando lugares y situaciones anodinas para indicar, de pronto, “Septiembre jeep manos en la nuca bala en la boca”, “Septiembre camioneta”, “Octubre estadio nacional”, anotaciones que hablan del Golpe y la prisión política del sujeto:

⁵⁸ Parra utiliza esta misma estructura, solo que con el característico toque sarcástico de su poesía: “A ver a ver / tú que eres tan diablito ven para acá / ¿hay o no hay libertad de expresión en este país...? / - Hay / ay / áááy!” (*Chistes* [b] 151). En el poema no queda claro si el diálogo es entre interrogador y preso político o más bien en un contexto más informal. Se repite, vemos, la interjección que en este caso muta desde la forma impersonal del verbo haber, “hay”, al grito de dolor, “áááy!”.

Septiembre liceo
Septiembre mi casa
Septiembre Serrat Principito ahijada
Septiembre liceo
Septiembre lluvia corte de pelo Margot
Septiembre mi casa
Septiembre jeep manos en la nuca bala en boca
Septiembre Escuela Militar
Septiembre camioneta
Septiembre estadio nacional
(...) Octubre estadio nacional
Noviembre estadio nacional
(...) Noviembre Valparaíso
Noviembre Andalién cubierta bodega Océano Pacífico
Noviembre Antofagasta
Noviembre tanquetas trencito camiones desierto de Atacama
Noviembre Chacabuco
Diciembre Chacabuco
(...) Diciembre primer poema
Enero Chacabuco
(...) Febrero Chacabuco
(...) Febrero desierto de Atacama cerro Moreno avión Fach
Febrero Cerrillos
Febrero culata bus estadio Chile
Febrero de frente y de perfil
Febrero Estadio Chile
Febrero casa vacía
Febrero casa de mi prima
Febrero casa de una tía
Febrero
Marzo
Abril
Mayo casa de Gustavo casa de Sergio casa de Ignacio
Mayo casa de otros casa de Gustavo
Mayo cumpleaños
Mayo Pudahuel
Mayo pasaporte
Mayo turbinas
Mayo cordillera
Mayo Aconcagua
Mayo vértigo
Mayo lejos
Mayo lejano de 1974 (en *Antología poética de la Generación del ochenta* 59)

Lo fragmentario de los apuntes obligan a completar la información. Los nexos que faltan en la mayoría de los enunciados, el sujeto verbal y los verbos inexistentes, la imprecisión de las anotaciones, permiten la entrada de una lectora que debe imaginar los espacios llevándola,

evidentemente, al secuestro a manos de militares, la prisión en el Estadio Nacional, la cárcel de Chacabuco, el Estadio Chile, la libertad y los meses de deambulación en diferentes casas -incluso podemos pensar en la clandestinidad debido al vacío en los meses febrero, marzo y abril- y el exilio de quien escribe. Otro ejemplo de supresión, como Montealegre en el poema anterior, lo realiza Heddy Navarro (1944), en la segunda estrofa de “Mujer”, poema con el que abre *Palabra de mujer* (1984). Cito aquí el poema completo; se verá cómo comienza en un registro sensorial, corporal, femenino, describiendo a través de metáforas de la naturaleza, atributos femeninos, para pasar a un lenguaje que vincula a la sujeto con elementos materiales relacionados con prácticas de tortura:

1
Ser ovulante
sismógrafo
registra movimientos sensoriales
sintonízate en tono agudo
climáticamente lluviosa
selva exuberante
desiertodesolado

2
Ser estridente
anónima como un enchufe
buena conductora de la electricidad
tiesa como el mimbre fresco
blanda sumergida en agua caliente (5)

La supresión de la lógica entre ambas estrofas, y la falta de continuidad del poema, posibilitan la idea de interrupción abrupta por reticencia a continuar detallando -o empezar a hacerlo- una escena de violencia política, un interrogatorio en el que se aplica corriente a la prisionera hasta la crispación de su cuerpo y el posterior sumergimiento de la víctima en agua, como la técnica del “submarino”.

A diferencia de los poemas citados, en *Cartas de prisionero*, Floridor Pérez (1937-2019) señala en muy pocas ocasiones hechos referidos a la violencia dentro del cautiverio, como si la “fuga psicológica”, concretada en su caso en la imagen de Natacha, fuera considerablemente útil y constante. Rescato dos poemas breves en los que menciona la situación utilizando el diálogo con quien, entendemos, es su carcelero, para referirlo sin mencionarlo:

“- ¿y ha escrito sobre *esto*?”
No.
“- ¿Por qué?”
No sé.
No seré ave que canta en jaula (33)

“- ¿y piensa escribir sobre *esto*?”
- Sobre lo que ha pasado en Chile, NO
Sobre lo que ha pasado en mí, SI (55)

En ambos casos reemplaza con la palabra “*esto*” la situación política, que puede ir desde la usurpación ilegítima del gobierno, la prisión política, la violencia contra los disidentes o la desaparición de miles. En el primer caso, el hablante justifica su decisión de no escribir sobre el tema con el símil del ave que canta enjaulada; cuesta leer aquello sin considerar todos los poemas que fueron escritos por prisioneros empujados por la urgencia de su situación, por la necesidad de testimoniar -sin saber si sobrevivirían ellos o el texto- desde dentro de los concentracionarios. En el segundo caso, otra vez a contramano de las escrituras poéticas de la época, y en franca disidencia con los discursos testimoniales, explicita su decisión sobre NO escribir, en mayúscula, “Sobre lo que ha pasado en Chile” sino sobre lo que le ha pasado a sí mismo, primera persona singular que rara vez vemos en otros poemas carcelarios de manera tan rotunda. Por último, uno de los pocos poemas de *Cartas de prisionero* que se refieren de manera explícita al martirio:

¿Te torturaron?
Ellos no. Pero yo
me torturaba a diario (43)

Sin embargo, no se trata de que Pérez se acoplara al discurso oficial o rechazara el de sus compatriotas torturados. Lo cierto es que no desarrolló, a diferencia de otros autores un relato del martirio desde su óptica de prisionero no-torturado. Si en otros casos se *dice por lo que no se dice*, Pérez más bien realiza la escritura desde otros ámbitos, como he señalado, quizá en una constante huida psicológica o tal vez por un solapamiento de figuras y procedimientos retóricos que no he logrado develar. Lo cierto es que *Cartas de prisionero* es un libro coherente dentro de sí mismo, un prisionero que le escribe cartas a la mujer que afuera lo espera. El tema político, si bien no es principal, es el detonante, entiendo, de su encarcelamiento, y por ende de la separación y la necesidad de escritura de dichos textos. Aparece mencionado, de manera implícita, a veces con técnicas más lúdicas o encubiertas, como en el siguiente poema en el que utiliza el nombre de la isla prisión en la que se encontraba -Quiriquina-, para hacer el juego onomatopéyico con el

sonido que produce el gallo al alba, relacionándolo con el cantar -delatar, dar información a los agentes- que buscaba la policía durante los interrogatorios: “¡Quíquiriquina al alba de los gallos / Los interrogadores ¿a quién harán cantar con su piel de gallina?” (Pérez 38). En el siguiente poema describe de manera directa dos situaciones que develan parte de la catástrofe que, no en primera persona, ocurre a su alrededor:

De acuerdo:
arrancarle al hijo
concebido anoche
a las 3 A.M.
ya es un crimen.
P e r o
¿no aborta
algo también
si a las 2,53 A.M.
le arrancan al hombre
de sus brazos
y horas más tarde
aparece desnudo
en el lecho
del río? (Pérez 64)

El hablante no se refiere, es cierto, a su sufrimiento o tortura como tampoco refiere ampliamente la de sus compañeros, sin embargo, *Cartas de prisionero* es considerado poemas-testimonio porque fue escrito en dichas circunstancias y da cuenta de la brutalidad en torno a la ciudadanía, en que bebés recién nacidos son secuestrados, allanamientos nocturnos acaban con muertos flotando en el río, o en un sujeto es arrebatado de su casa y alejado de su amada sin haber cometido crimen alguno.

Volviendo a *Dawson*, en él, al igual que en *La ciudad*, la violencia está entrelazada con actividades cotidianas, presente en las acciones habituales de la prisión. Los poemas intercalan escenas de la vida diaria con enunciados directamente relacionados con la violencia, ya no solo impregnando la atmósfera con temor y angustia, sino naturalizada dentro de un cotidiano que gira en torno a ella:

Me gustaría escuchar a Chopin en esta hora,
(...) Aletargarla un poco el ruido de las balas.
(...) pienso en los cuentos de aventuras que leía en mi niñez,
en nuestros muertos,
¿Cuál será la cifra exacta de cadáveres?

Miro las alambradas,
(...) una gaviota que se eleva como un cohete hacia lo alto (61-63)

El verso “Miro las alambradas” señala un elemento que, reiterado en gran parte de los poemas de dictadura, pasó a formar un tópico en sí mismo, como emblema de las prisiones políticas, llegando a volverse símbolo de ellas y “aludir de forma metonímica a todo el campo de concentración” (Cantar 162): “Los alambres de púa son como espinas envenenadas / dispuestas a clavarse en la sien (...)” (47), escribe España en *Dawson*; “Dos enormes galpones. / Marcas de T.N.T., guardias y gruesas alambradas cubren sus vidrios rotos” (13), señala Zurita en *Canto a su amor desaparecido*; “(...) La herida sangra en celdas. / La herida sangra tras cercos de púas” (118), consigna Millán en *La ciudad*; “Pero la tengo aún, la alambrada.../ pero no por mucho tiempo (anónimo en Cantar 162). Asimismo, la venda, un elemento emblemático de la tortura. En *Dawson*, uno de los poemas más extensos gira en torno a ella:

La venda es un trozo de oscuridad
que oprime,
un rayo negro que golpea las tinieblas,
los íntimos gemidos de la mente,
penetra como una aguja enloquecida,
la venda,
en las duras estaciones de la ira
y el miedo,
hiriendo, desconcertando,
se agrandan las imágenes,
los ruidos son campanas
que repican estruendosamente,
la venda,
(...) crea una atmósfera fantasmal,
ayuda a ingresar raudamente
a los pasillos huracanados
de la meditación y el pánico (España 45)

En otros libros de la época leemos:

- Después me vendaron la vista. Vi a la virgen, vi a Jesús, vi a mi madre
- despellejándome a golpes.
- En la oscuridad te busqué, pero nada pueden ver los chicos lindos bajo la
- venda de los ojos (*Canto* 12)

Los prisioneros están con la vista vendada.
Pestañas y cejas se pegan a la venda.
Bajo la venda se mueven los parpados (*La ciudad* 47)

La herida es una boca.
Una venda la amordaza (*La ciudad* 108)

“Es imposible imaginar algo bueno / Con vendas, / Todas las voces son asesinas / Todos los pasos traidores” (en *Medio s/n*), anota un prisionero anónimo. Y es que la venda, como otros símbolos de la dictadura, significaba mucho más que el objeto en sí. Así como La Moneda ardiendo significaba el fin de la democracia, la venda era mucho más que la privación de la vista, era subyugar el cuerpo, despersonalizarlo, anularlo. Burlarla, entonces, era un modo de resistencia también mayor:

Mirar por debajo de la venda, consolar a una víctima torturada o sentir el contacto de una piel, manifestaban resistencia a ese poder absoluto del Estado. La resistencia adoptaba múltiples formas. Los detenidos nunca dejaron de tratar de comunicarse entre sí: se podía tirar de los hilos de la venda de los ojos uno por uno para que los guardias no se dieran cuenta, con la intención no tanto de sobrevivir para contar la historia, sino simplemente para pasar el día con el apoyo de un prójimo alzado contra el poder absolutista (Read y Marivic 145).

Por último, “Pradera” del libro *Olla común* (1985) de Bruno Serrano (1943), poeta militante del MIR y del GAP⁵⁹, en el que la descripción corporal refiere la falta de naturalidad y libertad del sujeto, aprisionado, inmovilizado por los verdugos, siendo la venda el elemento que confirma su condición de presidiario. Esta lo obliga a la ceguera, sin embargo, es burlada por la imaginación -y por extensión, el espíritu del sujeto- que triunfa sobre la imposibilidad de ver y de moverse. La imagen mental permite su evasión del encierro, como la palabra poética salvada desde el presidio:

Inmóvil
como imagen
de fotografía
Tiasas
las manos
a la espalda
Agarrotadas

⁵⁹ En sus siglas, Grupo de Amigos Personales o Guardia Armada Presidencial. Nombre que recibió la guardia personal que entre 1970 y 1973 protegió a Salvador Allende. En sus inicios fue compuesta por ex guerrilleros y correspondía a un grupo de alrededor de 50 militantes del Partido Socialista y del MIR, entrenados y equipados en Cuba.

las piernas
contra las patas
de la silla
Ciegos
los ojos
tras la venda
mas en mis praderas interiores
galopan libres
los potros salvajes de la vida (89)

Este ejemplo se corresponde con lo que Montealegre denomina “fuga psicológica”, una evasión que, “en lugar del escape material, fue un recurso que se hizo presente incluso en los peores momentos, cuando el cuerpo resignado -en la tortura o la incomunicación- era desplazado para estar imaginariamente «en otra parte»” (El poeta s/n). Ese escape, tiene mucho que ver con lo que España comenta respecto de su escritura durante la prisión política pues, aun no refiriéndose de manera directa, se imbrica en cuanto ejercicio de la libertad en una situación de presidio, pero también por la visión del propio poeta respecto de su escritura, el poder separarse del contexto de violencia y muerte para escribir desde otra emocionalidad: “La poesía me enseñó a ser libre y a creer en la diversidad. Escribir poesía en un campo de concentración como Dawson fue escribir un canto de amor en medio de la muerte. La prisión influyó en mi poesía para darle un carácter más cósmico” (en Lavquen s/n). Esto también se puede ver en poemas de *Dawson* como “Más allá de la tortura”, en el que, antes de describir una sesión de tortura, el hablante señala: “Fuera del espacio y la materia, / en una región altiva (sin matices ni colores) / llena de un humo horizontal / que atraviesa pantanos invisibles (...)” (39), una distancia que permite situar al sujeto en un espacio místico, espiritual, “una alteridad radical que hacía entrar en crisis todas las categorías con las que organizamos culturalmente nuestra experiencia” (Cantar 166) en la que el sujeto queda suspendido por esos cuatro versos, tras los cuales la brutalidad hará acto de presencia. El propio España regresa, sin embargo, poema tras poema a la idea de la “fuga psicológica”, no de modo teórico sino poético, fragmentario, imprimiendo a los textos honestidad por encima del valor poético, reforzando que “el valor mayor de estos poemas, en su condición de testimonio, es su capacidad de trascender los límites de la denuncia contingente actual y actualizada, para profundizar en un terreno revelador de la naturaleza del ser humano a partir de los elementos anecdóticos verdaderos - o no ficticios- profundamente conmovedores” (Narváez 8), que justamente tienen relación con las cavilaciones fragmentarias, incompletas de quien se pregunta: “Qué hacer en esta hora / caminar dentro de la celda, / dar vueltas (...) o ver más allá

de este minuto, (...) abrir las ventanas de este momento, / reflexionar mirando / las vertientes de la historia” (España 49).

2. El tiempo suspendido

No sería extraño que los textos poéticos escritos en prisiones o campos de concentración desarrollaran una relación con el tiempo en que este se suspendiera, así como suspendida está la interacción del prisionero con el mundo, con el tiempo fuera del presidio, e incluso con su tiempo vital, que ha sido interrumpido por las circunstancias; sin embargo, los poemas que componen ese corpus suelen, por el contrario, tener una relación muy estrecha con la cronología, no solo en las marcas textuales explícitas cuando alguien ha sido secuestrado o asesinado, como vimos en apartados anteriores, sino que incluso en otras circunstancias dictatoriales: poemas de exiliados en los que se deja constancia del espacio temporal a partir de circunstancias personales: “Hoy cumplo 19 años. / Hace un año / ¡qué cumpleaños! / entre tanta lucha hermosa / y hoy / entre tanto exilio frío. / El fin de los 18 / y el comienzo de los 19. / Bien empezaron los 18 en la lucha / mal terminaron en la cárcel. / Fríos empiezan mis 19 en el exilio / y ellos? habrán de terminar luchando” (en Albornoz 23); o poemas de sobrevivientes en los que simplemente se consigna el paso del tiempo después del Golpe: “11 de septiembre de 1977: Aquí estamos / como siempre, compañero. / Son ya cuatro años, / mucho tiempo y distancia entre / tu palabra y la mía, / entre tu consigna clandestina / y la mía solidaria” (en Albornoz 25). Como se observa en estos y otros poemas que se han citado, la preocupación por el tiempo abunda, motivada por ser parte del momento histórico, o tal vez por el propio trauma de la dictadura, que se extendía más allá de un periodo esperable, haciendo que el tiempo cobrara otro peso.

Si bien en *Dawson* la mención cronológica existe de manera constante, además de una estructura narrativa evidente -comenzando con el poema “Llegada” y terminado con el poema “Partida” que, sin permitirse segundas lecturas, se refieren explícitamente a esos momentos- también ocurre que el tiempo pareciera tener una doble naturaleza: un tiempo que avanza y otro suspendido, circular. Este procedimiento textual, que ya se destacó en *La ciudad*, coincide en *Dawson* por la continuidad de un tiempo que avanza -marcas textuales que indican cambio de meses y estaciones-, sin que la cronología dentro del poema altere las circunstancias del mismo,

que parece ser un tiempo circular. En *Dawson* -podemos decir incluso, dentro de la prisión de Dawson- el tiempo transcurre como se constata explícitamente, pero el hablante manifiesta una suspensión temporal, quietud involuntaria, a la espera de algo que rompa la monotonía del encierro y calvario colectivo:

Noviembre
(...) porque mañana parte la barcaza
y la otra semana recibiremos leche,
(..) talvez mañana llueva
o apaleen a alguien
o quizás nos interroguen nuevamente
y sigan cayendo como siempre
las hojas del calendario (37)

En el siguiente fragmento es tal la descripción cronológica, que podemos situar el momento de escritura de manera casi exacta, de modo que en él se quiebra la función poética dando paso a lo testimonial, la descripción en primera persona de los acontecimientos en la prisión política de isla Dawson en octubre de 1973:

Este miércoles se le agotaron las pilas al firmamento,
octubre moja su cola entre las olas,
Pablo Neruda ha muerto,
el tiempo se deshace en las literas,
seguramente continuarán los fusilamientos,
pasado mañana cumplo dieciocho años (35)

La cronología lineal se mantendrá a lo largo del libro, o al menos así se nos permite entender considerando los poemas “Llegada” y “Partida”, ya mencionados:

Me avisan que debo alistar mi maleta,
(...) quedo mudo y perplejo.
No me atrevo a despedirme.
Somos un grupo numeroso.
¿Adónde vamos?
Se cruzan nuestras miradas,
escondo mi cuaderno,
son momentos de mucha intensidad
(...) escribo mis iniciales en la pared.
(..) Hasta siempre camaradas,
toda esta lección no ha sido en vano (67-69)

La desolación del yo poético es nítida, no existen casi figuras retóricas que la maten y, sin embargo, es a través de metáforas o comparaciones que España nos acerca a esos sentimientos. Si los tormentos físicos, las torturas y vejaciones con explícitas, sin adornos ni eufemismos, la interioridad del sujeto se manifiesta a través de un lenguaje poético, indirecto, que representa así esta fragmentación del individuo, a mitad de camino entre la tortura y un mundo interior que queda resguardado de ese horror, pero se escribe desde él: “Fuera del espacio y la materia, / en una región altiva (sin matices ni colores) / llena de un humo horizontal / que atraviesa pantanos invisibles” (39), escribe justo antes de describir una sesión de tortura; “las flores del amor y la justicia crecerán más adelante / sobre las cenizas de todas las dictaduras de la tierra” (39), escribe después de indicar cómo, mientras él es torturado en una habitación, en la contigua los soldados golpean a una mujer embarazada. Puede verse en este y en otros casos, la necesidad de evasión del sujeto, un doble movimiento constante entre lo que vive y lo que piensa, siendo lo segundo siempre una materia elevada, ajena al contexto, pero, insisto, apremiada a partir de él: “la alegría y la libertad / deben ser como dos muchachas bonitas” (35) escribe el poeta con aún 17 años, como cierre al poema “Engranajes”, en el que da cuenta cómo todo a su alrededor se derrumba, sentenciando: “América es un torbellino / volverán los yanquis” (35). A continuación, señalo otros ejemplos de esa incesante búsqueda de “fuga psicológica” hacia elementos más abstractos e inmatrimales, la puesta en escena poética de reflexiones vitales que lo saquen de la prisión, del tormento:

(...) regresar al vientre de la idea,
Irse definitivamente
al rincón más oscuro de la angustia (...) (49)

Los ojos de la vida con sus lágrimas
limpian lentamente nuestros cuerpos (51)

tengo breves contactos con la tristeza,
me atrapa a veces,
después huyo hacia otros archipiélagos (57)

El talante emocional del hablante, vemos, nunca abandona la desolación, la tristeza. No ocurre, salvo un par de veces, la idealización del espacio -el afuera, el pueblo, la casa perdida- el tiempo pasado, como en los poemas de prisioneros y exiliados. Más bien, es un discurso de anulación de la esperanza y el anhelo, el sujeto está traumatizado al punto de estar roto, sin mucha más escapatoria que la observación de la naturaleza y algunas interacciones con la memoria de su

pasado, el amor de una muchacha, la liviandad de la infancia. Podemos observar cómo languidece y se adelgaza a medida que el libro avanza.

(...) seguirá la dictadura haciendo daño.
No escribiré poesía esta semana.
Hoy entramos al otoño,
cada día estoy más enfermo
tengo breves contactos con la tristeza,
me atrapa a veces (...) (55-57)

Como se señaló, no son muchas las apariciones de versos que conjuren esperanza en el futuro, sin embargo, las veces que eso ocurre, al igual que otros poemas de la época, esto se desarrolla en la colectividad, siempre determinado desde un “nosotros”:

(...) son las 10 A.M.
el futuro -que ya debemos empezar a construir-
será doloroso y noble como un parto (57)

Compañeros, tenemos que buscar una razón
más poderosa que el Partido,
(...) y empezar a caminar hacia el reencuentro,
que será una casa -me imagino- amplia,
como los patios de mi pueblo natal,
(...) ese día que -pienso- no está lejano,
llegará como un potro salvaje y se posará
sobre los muslos desnudos de nuestras reflexiones (59)

El poema “Una especie de canto” es una muestra de cómo los poemas-testimonio dan paso a poemas reflexivos que indagan, como señalaba Primo Levi sobre *Si esto es un hombre* (1947), en algunos aspectos del alma humana o, como señala Gonzalo Rojas en el texto que prologa la segunda parte de *Dawson* – un conjunto de fotografías del campo de prisioneros, algo que redundaba en la voluntad testimonial-, en el libro “no hay sectarismo ni consigna sino hombre: hombre intacto, entero (...) un testigo que leyó el infierno en lo más hondo y lo dijo como ninguno. No un fragmento del infierno sino todo el infierno” (73), refiriéndose no a la materialidad del tormento sino a las meditaciones en torno a él:

He aprendido a amar entre barrotes
rodeado de secretos, amenazas,
a conocer los metales del desprecio,
el valor de la unidad y la palabra,
a sentir,
a ser valiente cuando me torturan,

contemplar cómo crecen las semillas
en las jaulas.
He aprendido a distinguir los cánticos
del odio,
nacer, caminar entre la bruma,
y crecer,
y escuchar risas que evocan garras,
muecas, los pasos del verdugo,
el temblor bullicioso de mis venas.
He aprendido a ver las simas
transparentes de lo humano,
el helado resplandor de la ternura,
la otra dimensión de la esperanza (65)

El poema que acabamos de leer muestra, igual que “Praderas”, de Serrano, que cuando la voz poética se presenta desde la individualidad del sujeto -es decir, en primera persona singular- su manifestación suele presentarse como “un repliegue hacia la subjetividad” (Dictadura 173), un sujeto perdido en el mundo, que exalta lo rural, como señala Nómez, en un ejercicio de interiorización hacia el imaginario propio, evasión del contexto a partir de las reflexiones, aunque ellas confirmen que no hay escapatoria ni un lenguaje conocido para referir lo que ocurre, o, como escribió Clemente Riedemann, no se encuentren las palabras “que digan rectamente lo que pasa” (en *Antología poética de la Generación del ochenta* 216).

Jorge Montealegre comenta el viaje interior de España dentro de una práctica colectiva que permitía jugar “mancomunadamente a ser libres” (El poeta s/n). Recordando que él mismo fue prisionero en la cárcel de Chacabuco, Montealegre considera la huida hacia el interior como “fugas incontenibles” en que por momentos los prisioneros se asilaban en la memoria: “(...) la celda es fría, / recuerdo mi infancia en Chiloé / jugando al trompo cerca de la escuela / o comiendo manzanas en el camino a Lau Llao” (España 43), señala España recordando su niñez; “Cierto que tardé mucho en encontrarte / ¡Pero eran cuatro millones doscientas cuarenta y ocho mil quinientas treinta las chilenas, cuando salí a buscarte!” (28), escribe Floridor Pérez pensando en Natacha, “destinataria y coautora” del libro que el autor escribió en prisión y cuyos poemas recuerdan constantemente la ausencia de su amada y hacia ella se fugan.

3. La naturaleza y su signo variable

Si del trabajo de Zurita se han desarrollado tesis sobre ecopoesía, esto ha sido principalmente por la constancia del autor en su elección temática centrada o rondando la naturaleza, además de las ocasiones en las que la naturaleza se ha vuelto, además de objeto poético, soporte. Sin embargo, ya en sus publicaciones de los años setenta y ochenta, cuya materia estaba fuertemente impregnada por la dictadura y la violencia de ese contexto, Zurita planteaba a la naturaleza en una dualidad: como ente sufriente, torturado, arrasado y como espacio ciclópeo transformado en millares de tumbas clandestinas. En el capítulo dedicado a *Canto a su amor desaparecido*, se reflexionó en torno a la tradición poética chilena y su relación con el espacio natural, algo que no solo reiteró y reformuló Zurita, sino que se mantuvo vigente y en constante resignificación por gran parte de la poesía chilena escrita en dictadura.

Además de los poemas que, desde el exilio, describían un Chile esplendoroso, espacio geográfico o urbano suspendido en la memoria, immaculado e idealizado por la distancia y la imposibilidad de retorno al lugar y al tiempo pasado, están los poemas que desde las cárceles veían el exterior inalcanzable desde una dualidad o triplicidad similar a la mencionada: 1) la naturaleza personifica también el cautiverio, gris y obscurecida se mimetiza con el ambiente sociopolítico y con el sujeto que la observa, 2) la naturaleza es el espacio de la memoria o de la vista al que se puede huir cuando el cuerpo no soporta más tormentos, 3) la naturaleza es la gran fosa común donde yacen los detenidos desaparecidos. Estos procedimientos ocurren en *Dawson* como en otros poemas carcelarios; a veces se genera la oposición del afuera y la celda, entonces, la naturaleza se embellece y se vuelve un bálsamo para la persona encarcelada, y otras veces las reflexiones recaen sobre el carácter mortuorio que, tras el Golpe, fue adquiriendo el espacio salvaje de los paisajes chilenos.

3.1 La personificación de la desolación en el espacio natural.

Desde un inicio en *Dawson* se representa la naturaleza como el espacio de oscuridad y hostilidad que recibe a los prisioneros: viento gélido, desolación sensorial que coincide con la emocional: “Bajamos de la barcaza con las manos en alto / a una playa triste y desconocida. / La primavera

cerraba sus puertas, / el viento nocturno sacudió de pronto / mi cabeza rapada (...) Viajamos / por un camino pantanoso que me pareció / una larga carretera con destino a la muerte” (España 13) escribe apenas llega al campo de concentración de Dawson. La soledad se ve aumentada por encontrarse en una isla, y la imposibilidad de escape, “encerrados en un laberinto de crueldad y miseria / en el paralelo 53 sur de este mundo” (España 23). Allí, con hambre y frío, como comentó el autor en entrevistas, comenzó lo que él mismo llamaría un infierno. En otro punto del país, también en la zona austral, “Esqueletos de peces /que nacieron y murieron libres en el mar / o que fueron devorados por peces mayores” (35) señala Floridor Pérez, una de sus visiones desde la prisión en Isla Quiriquina; su anotación, sin ser expresamente dramática, permite que nos situemos ante la emocionalidad del sujeto, que reflexiona con la vida y la muerte a manos de seres/sujetos mayores que cancelan su libertad para devorarlos, la ley del más fuerte, extensible a la situación de los prisioneros, abandonados a la crueldad de sus carceleros.

Así como la ciudad para Millán estaba tapada por sempiternas nubes densas y oscuras, o era atravesada por un aire asfixiante, los espacios naturales de los poetas que leemos en este capítulo, representan con sus características la emocionalidad de los individuos. Del mismo modo que el desierto de *Purgatorio* adquiriría características imposibles para su naturaleza: “suspendido en el aire (...) Hasta que finalmente no haya cielo sino Desierto / de Atacama y todos veamos entonces nuestras propias / pampas fosforescentes carajas encumbrándose en el horizonte” (33); o los campos se incendiaban cuando el hablante de *Anteparaíso* sufría por su amada: “(...) tus párpados y tus piernas se abrieron para otros / Por otros quemaste tus ojos / Se secaron los pastos y el desierto me fue el alma” (104), declarando que “Chile entero no sea más que una tumba / y el universo la tumba de una tumba” (106), es decir, reflejando el paisaje la miseria del sujeto, de ese mismo modo todo el paisaje natural y el imaginario se opacan y pierden vida a los ojos de los torturados, que no hallan luz donde sea que fijan la vista:

En esta provincia
la agreste y señalada
siembran estériles
palabras
Prometen caminos para acortar el frío
demenciales rutas que cercenen
esta larga y desdichada geografía (*Olla común* 17)

Bruno Serrano transmite un total descreimiento de la naturaleza y sus bondades, cambiando la tradicional frase “loca geografía” por “desdichada geografía”, a la vez que todos los adjetivos que utiliza son negativos: agreste, estériles, demenciales, desdichada. Pero ni siquiera hace falta utilizar calificativos de marcada negatividad, basta describir el entorno desde la desolación para generar el ambiente de soledad y pesadumbre que España mantiene en *Dawson* para situarnos en el estado emocional de sujetos que no ven salida a su situación: “El viento invade los parques de mis sombras, / desordena los faroles, las plantas escarchadas” (21). La violencia, aunque no esté explícita en la naturaleza, ha manchado con su horror paisajes que la tradición había elevado al estatus de símbolos patrios. En “Homo chilensis”, Serrano reescribe versos del himno nacional, cambiando cada imagen jubilosa por una malograda: “(...) intranquilo mar / que no me baña / ríos que fluyen de mis ojos / y sangre majestuosa corriendo las venas / Mi pecho es desierto nortino (...) y una larga y angosta esperanza” (*Olla común* 8); y Montealegre describe una ciudad desde el borde de sus límites, a propósito de una lluvia copiosa en medio de elementos que refieren la precariedad económica pero también la emocional, todos los signos son tremendistas: “La lluvia deshace los escombros, los goterones se lanzan en tejas al vacío, / una plaga de ratones ciegos aletea sobre el municipio: / los murciélagos sobrevuelan los entretechos abiertos / Los pozos negros se rebalsan: el Mapocho crece con olor a podrido. (...) La lluvia no escampa” (*Título de dominio* 1). El mismo España describe una imagen muy clara y explícita de su estado emocional, estableciendo un símil con la naturaleza que se nos revela muy nítido en su condición: “Descubro que el temor es un niño desesperado, / que la vida es una gran habitación / o un muelle vacío en medio del océano” (España 39). Como se ve, los elementos que escoge para representar su estado -desde el temor- son instantáneas de una naturaleza sino violenta, desolada, austera, hostil.

3.2 La naturaleza es el descanso de los atormentados

No son muchos los casos, pero en algunas ocasiones los poemas de prisioneros desarrollan imágenes de la naturaleza en las que pueden descansar los pesares. Si los campos de *Anteparaíso* reverdecen cuando los amantes se reencuentran, en los textos de prisioneros políticos el florecimiento y la luz se manifiesta casi siempre en poemas que hablan del futuro, un futuro alojado en la esperanza:

Por fin con mucha alegría
yo te digo a ti, hermosura
que pronto la noche oscura
dará paso al nuevo día
renacerá la alegría
luciendo bellos colores
los coros de ruiseñores
cantarán sus lindos trinos
y tiernamente los niños
serán ramitos de flores (Anónimo en Albornoz 19)

Como en este poema, imágenes de campos bañados por el sol o sembradíos de trigo son escenas que apuntan al momento en que el tormento acabe. Asimismo, Pérez escribe sobre el mar, reflexionando sobre la naturaleza humana y la oceánica, en un poema que nos sugiere un descanso de los horrores de la prisión: “El mar reúne toda su hermosura / y la rompe en la playa, me imagino / “El hombre lo hace así con su destino” – debe pensar el mar – se me figura. / Pero el mar no se aleja de su orilla (...)” (Pérez 36). España, por su parte, plantea la naturaleza bien como espacio que observar cuando encuentra un momento de calma - “Sentado junto al fuego miro caer la tarde, / a la hora de la Formación / cuando revolotean los tiuques / y todos hemos escrito ya una carta / a la familia en Punta Arenas” (37)- o bien como la visión “ancla”, necesaria para recuperarse en los peores momentos de su reclusión:

Estoy bastante mal,
(...)
necesito
ver
el
cielo
esta
mañana,

Escuchar el susurro de las olas cuando lloran (55)

Este poema sugiere que el hablante se encuentra incomunicado o al menos encerrado hace bastante tiempo dentro de la celda, pues en todos los otros textos refiere al campo de trabajo forzado en el que “Nos llevan a cortar leña por los bosques, / de sol a sol” (21) o son transportados en camiones a diferentes puntos de la isla donde deben trabajar. Así, el que no pueda ver el mar ni el cielo implicaría, pues, su total encierro y la subsecuente necesidad de acercarse a la naturaleza. Estos datos son relevantes en la lectura de poemas-testimonio, ya que dan información

del contexto de escritura aun cuando no nos encontremos frente a un diario íntimo u otro texto referencial. Aunque el desciframiento pueda estar errado, lo importante es entender que estos elementos contextuales, personales, incluso anecdóticos, se transmiten en este tipo de poemas, constituyéndose como discursividades de otro tipo, con funciones relativas testimoniales, pero no por ello necesariamente no universales: La necesidad de ver o estar en la naturaleza para recuperarse o serenarse ha sido un tema recurrente en la literatura.

3.3 La naturaleza esconde muertos

No desde la rabia o la culpabilidad, sino desde el duelo, los poemas que ven en la naturaleza la complicidad de la dictadura, ven en ella un vasto espacio sepulcral, convertido así a la fuerza por los militares. La naturaleza, antiguo espacio sacro, paisaje que define a la nación, se transforma en un tipo de víctima que, a la vez, victimiza. Todo el espacio se ve manchado, literalmente por la sangre de los compatriotas asesinados, y así lo reflejan los textos. Sin eufemismos, señalan los muertos que flotan en los ríos, los desaparecidos que oculta el desierto y las pampas, y los asesinados que aparecen en campos y montes. De algún modo, los poetas que trabajan este tópico señalan que ya no se puede mirar la naturaleza sin recordar que allí hay cuerpos inidentificados y que su falta material es la huella de una herida que no sanará: “(...) le arrancan al hombre de sus brazos / y horas más tarde / aparece desnudo en el lecho / del río[?]” (Pérez 64); “Si tal luce la hierba la hierba de los campos / ¿cuánto más la memoria de estos insepultos pudriéndose entre lirios silvestres / mientras el sol alumbra a buenos y malos / y llueve sobre justos e injustos en Lonquén? (Pérez 66); “Descansarás en paz / algún día pero hay / recuerdos que despiertan / ay de las piedras” (Montealegre en *Antología poética de la Generación del ochenta* 185); “¿Cómo estás?, ¿Dónde te encuentras? / ¿En qué Centro de Reclusión? ¿En qué sala? / ¿O en qué fosa? (...) veo cuervos en los postes y en las ramas” (España 55); “¿Dónde estás Enrique Soto (...) qué abismo te amortaja; / es el mar tu calabozo / te muerde la camanchaca, / te aprisionan los canales / o estás perdido en la pampa?” (en Albornoz 13).

Zurita ha utilizado este tópico formulando una y otra vez el paisaje chileno como un gran camposanto, así leemos, solo por mencionar algunas, el estribillo de *Canto a su amor desaparecido* -“Todo / mi amor está aquí y se ha quedado: / - Pegado a las rocas al mar y a las

montañas. / - Pegado, pegado a las rocas al mar y a las montaña” (12)-; las playas en *Anteparáiso* –“Porque no eran esas las costas que encontraron sino sus propias / llagas extendiéndose hasta ser la playa donde todo Chile comenzó / a arrojar sus vestimentas al agua radiantes esplendorosos / lavando frente a otros los bastardos destinos que lloraron” (125)-; y toda la naturaleza en *Inri* – “Cientos de cuerpos fueron arrojados sobre las montañas, lagos y mar de Chile” (126). Un último ejemplo es “Los campos vacíos”, de Serrano, en el que, a partir de un hecho documentado por la prensa, un hecho histórico, escribe un poema que trasciende lo anecdótico sin renunciar a aquello. Especifica el sitio y el modo en que fueron encontradas víctimas de la dictadura, y amplía la desgracia situándose en la voz de ellas, logrando transmitir su angustia, su espanto:

Los campos de Lonquén están vacíos (...) Una voz de cal oculta el porqué de tanto tiempo (...) de tantos papeles sin respuesta / de lágrimas calladas / en solemnes palacios de injusticia (...) Ah los largos suspiros de Lonquén / el calor de los cuerpos condenados / el susurro vamos a morir / adiós hermano en la desgracia (...) Y el rugir acezante de las fieras (...) Las manos cogidas a la espalda (...) y ahora agonizo bajo el canto del grillo / y el jaderar de los perros. / Madre el viento de la noche / el corazón helado del verdugo / y tú tan lejos en el tiempo / y yo tan solo de espaldas contra el muro. / Los campos de Lonquén / se cubren de sangre por la noche / La Humanidad se extingue entre los cerros (*Olla común* 82-84)⁶⁰

Como vemos, la naturaleza formó parte de los discursos testimoniales-poéticos de prisioneros políticos reforzando la idea del horror, o, paradójicamente, constituyéndose como un elemento de libertad emotiva y memorística, y por lo tanto, de resistencia. La lectura de testimonios de prisioneros -específicamente de la isla Dawson- permitió que se desarrollara la relación entre memoria, espacio y geografía, sugiriendo “que el recuerdo de reclusión para estos casos podría entenderse como una memoria geográfica, y a la vez constituirse como una memoria específica dentro del espectro de memorias asociadas a las violaciones a los derechos humanos, descritas como memoria del presidio geográfico” (López y Johansson 41), relación que, señalan las autoras, ha recibido escasa atención, siendo exiguos los análisis que se interrogan sobre la memoria geográfica de los prisioneros y su aporte a la construcción de una memoria colectiva.

⁶⁰ Una comisión eclesiástica descubre restos humanos en una mina de cal abandonada. Corresponden a 14 campesinos secuestrados por carabineros en 1973 y asesinados en el lugar del hallazgo. Datado el 30 de noviembre, 1978 (Siento s/n).

4. “Somos cinco mil”, otros tipos de poemas testimoniales y algunas conclusiones finales sobre *Dawson*

Una mención aparte merece el poema “Somos cinco mil”, escrito por Víctor Jara entre el 15 de septiembre de 1973, mientras estaba recluido en el entonces llamado Estadio Chile. Considerado uno de los primeros poemas-testimonio de la dictadura pinochetista, fue escrito por el cantautor en condiciones extremas, en un par de hojas sueltas y a pocas horas de su asesinato. Peris Blanes (2016) cuenta que, interrumpido por soldados, Jara lo entregó inconcluso a Boris Navia, sobreviviente de ese campo de concentración, quien logró sacarlo consigo del recinto⁶¹. El poema inicia convincentemente no solo desde la primera persona plural, sino que, explicitando esa colectividad, consignando que en aquel recinto son cinco mil, pero extendiendo esa intuición a todo el país: “Somos cinco mil. / ¿Cuántos seremos / en total / en las ciudades y en todo el país?”:

Somos cinco mil aquí
en esta pequeña parte de la ciudad.
Somos cinco mil.
¿Cuántos seremos
en total
en las ciudades y en todo el país?
Sólo aquí, diez mil manos que siembran
y hacen andar las fábricas.
Cuánta humanidad con hambre,
frío, pánico, dolor, presión moral, terror y locura!
Seis de los nuestros se perdieron
en el espacio de las estrellas.
Uno muerto, uno golpeado como
jamás nunca creí se podría golpear a un ser humano.
Los otros cuatro quisieron quitarse
todos los temores;
uno saltando al vacío,
otro, golpeándose la cabeza contra el muro,
pero todos con la mirada fija en la muerte

Canto qué mal me sales
cuando tengo que cantar espanto.
Espanto canto el que vino
como que muero de espanto.
Sé verme entre tanto y tantos
momentos del infinito
en que el silencio y el grito

⁶¹ En el reportaje “La muerte lenta de Víctor Jara”, Manuel Délano confirma esta información y entrevista a Navia, último contacto humano de Jara antes de ser asesinado, y quien reconoció su cadáver en las afueras del estadio.

son las metas de este canto.
Lo que veo; nunca vi
lo que he sentido y lo que siento
hará brotar el momento... (en Cantar 170-171)

Vemos que Jara destaca desde el inicio a los hombres que allí se encuentran por su calidad campesina y obrera: “diez mil manos que siembran / ya hacen andar las fábricas”, algo coincidente con Pérez en *Cartas*, libro en el que la gran mayoría de veces que alude a compañeros de presidio lo hace refiriéndose a campesinos, pescadores, y a Millán en *La ciudad*, que reitera una y otra vez a los obreros como quienes más han sufrido la violencia económica de la dictadura, y quienes, en los momentos esperanzadores del poema, encarnan la recuperación democrática. Jara señala metafóricamente pero rotundamente la muerte de seis personas, y no duda en declarar de modo explícito: “uno golpeado / como jamás creí se podría golpear a un ser humano”, trasladando su horror a la lectora. Su referencialidad es clara, y no podríamos, a pesar de las figuras retóricas, pensar en un trabajo poético; en la última estrofa reflexiona sobre ese aspecto “canto que mal me sales (...) como que muero de espanto (...) el silencio y el grito / son las metas de este canto”. Similar a España anotando “No escribiré poesía esta semana” (55), “Son escenas difíciles de describir en estas líneas” (17), los propios sujetos se dan cuenta de la dificultad, la extrañeza del momento y la mella en la propia subjetividad, que entorpece las posibilidades expresivas y las que, sin embargo, ellos siguen blandiendo. En los últimos versos del poema de Jara, el sujeto tematiza su conflicto para referir, en ese horror, en ese espanto, lo que su propio canto pueda decir, desbordado, como se encuentra, emocional e intelectivamente, encontrando para su expresividad, los símiles del silencio y el grito, la total mudez y la expresión sin lenguaje del pavor y el sufrimiento. Peris Blanes señala esa búsqueda de

un espacio intersticial que es, en buena medida, el que ocupa la poesía concentracionaria chilena, del que el texto inacabado de Jara es, quizás, su ejemplo más emblemático. Es, de hecho, la interrupción brutal de la escritura, que sabemos antesala de la muerte violentísima de su autor, lo que lleva al extremo una de las características de la poesía concentracionaria: que el valor de su testimonio radica más en sus agujeros y, en definitiva, en lo que no alcanza a decir porque su entorno brutal se lo impide, que en aquello que logra, aunque precariamente, representar (Cantar 171).

Este comentario recuerda lo que Levi señalaba sobre “la laguna” que hay en todo testimonio. Si bien es cierto que él se refería a ese vacío del sobreviviente, que no puede contar el paso más atroz del tormento, el final (*Lo que queda* 33), y en este momento nos referimos a Jara, quien no

sobrevivió y, sin embargo, dejó testimonio del momento exactamente anterior a su fin, también aquí es posible leer, oír una laguna. En este caso la laguna se refiere a esa interrupción de la escritura *dentro* de la escritura, en el acto mismo de escribir; la interrupción del flujo comunicativo, el estorbo de palabras que acuden, pero no son las esperadas, las elegidas, que no son las “correctas”, los “agujeros” que menciona Peris Blanes; la palabra “mass-klo” que viene de Hurbinek o de la propia garganta que no puede articular ese espanto: un testimonio de la pérdida del lenguaje: “Canto qué mal me sales / cuando tengo que cantar espanto. / Espanto canto el que vino / como que muero de espanto (...) son las metas de este canto”; en esas redundancias, como en un tartamudeo, está el sonido que testimonia, “el sonido que nos llega de la laguna, la no lengua que se habla a solas, de la que la lengua responde, en la que nace la lengua. Y es la naturaleza de eso no testimoniado, su no lengua, aquello sobre lo que es preciso interrogarse” (*Lo que queda* 39).

Volviendo a *Dawson*, también ese resulta ser un texto fraccionado, cuyos fragmentos y sus vacíos, dispuestos como un conjunto, hablan de la realidad del autor, de sus compañeros de prisión y del momento histórico, a través de elementos que se fueron volviendo símbolos en la poesía de la época, procedimientos retóricos que a veces eran lo único que compartían a nivel textual poemas escritos por detenidos desaparecidos, familiares o amigos en prisión, sobrevivientes, torturados, exiliados. En el caso de España, los signos son entregados “a través de un vehículo caracterizado por una productiva sencillez de la cual no se excluye el lenguaje figurativo” (Narváez 9), desarrollándose una serie de descripciones o anotaciones que conforman una unidad principal, secuenciada y cronológica que desarrolla consciente o inconscientemente una acumulación de información y escenas, que “nos permite profundizar en la experiencia que se nos comunica” (Narváez 9). Así, a través de figuras retóricas más bien rudimentarias, y dentro de un discurso des-jerarquizado, trastocado por las violencias físicas y psicológicas, *Dawson* se erige como uno de los poemarios de prisión política más importantes de la dictadura chilena reciente, uno que hace patente lo que Cristián Vila Riquelme (1955), exiliado en 1975, señala en su poema “Código mayor”: “somos los oficiantes de este nuevo silencio: / el silencio del ángel desterrado / el silencio de la hermana muerta (...) eso somos: derrumbe del derrumbe / silencio que es augurio de voz” (en *Antología poética de la Generación del ochenta* 254).

Retomando *Dawson*, es importante señalar que, a pesar de ser un libro de poemas-testimonio, el discurso de un testigo -sobreviviente- desde dentro del horror dictatorial, en los que el grado de separación entre hablante lírico y sujeto histórico es mínima o inexistente, no son poemas panfletarios, que pulsen hacia alguna idea política o partidista, ni tampoco son poemas que aluden al puro compromiso político. Los poemas ahondan en la psiquis de un sujeto en presidio, que, expuesto a torturas físicas y psicológicas, se cuestiona, se queja, nota su propia dificultad expresiva a partir del terror y la rabia, y aún así, intenta describir esa realidad a la que no tendríamos acceso sin él, reflexiones a partir de la observación hasta donde le permiten sus emociones *in situ*.

4.1 Quién testimoniará por el testigo: poemas no-testimoniales

Diferente es el caso de Millán en la primera parte de *Seudónimos de la muerte*, “Visión de los vencidos” cuyos textos se han definido por Nómez (2017) y Ayala (2010) como poemas “testimoniales” (sic), ya que, sin haber sufrido prisión política, en ellos reproduce situaciones de allanamiento y secuestro de personas, así como escenas de torturas. En ellas, a pesar de lo explícito de las descripciones, “con una crispación estética que hace menos evidente las situaciones, Millán recupera en textos minimalistas, el terror y el miedo de los perseguidos, los prisioneros y los torturados” (Dictadura 177). Algunos poemas recurren a la actitud apostrofica, planteando la brutalidad como algo hiperbólico, superponiéndolo en espacios o elementos que no le corresponden, y en un tono impersonal, testigo distante pero detallista, provocando así una visión paródica y grotesca:

Si se descorriera la venda
confirmarías que el sitio
donde te hallas en cueros
y a ciegas, es un desierto
y asfixiante baño turco.
Oyes correr aguas de duchas
y en unas carnes desnudas
que se quejan, retumbar
las palmadas de masajistas (en Dictadura 178)

La misma superposición ocurre en “Apareció”, poema que he mencionado en otros capítulos, por presentar de manera poética un caso documentado, la aparición de Marta Ugarte, gracias a la cual

quedó en evidencia algo que ya se sospechaba, los Vuelos de la muerte, pero además constituyó uno de los tempranos descubrimientos que proyectaron luz sobre la real magnitud de la brutalidad con la que se torturó hasta la muerte a personas disidentes: “Apareció. Había desaparecido, / pero apareció. Meses después / la encontraron en una playa. / Apareció en una playa / meses después con la columna / rota y un alambre en el cuello” (en Brega 171). El poema resulta sarcástico en los primeros cuatro versos, al describir la aparición de una persona desaparecida -una noticia que debiese ser motivo de alegría- pues su aparición es catastrófica, patentizando que la desaparecida ha aparecido muerta, y que su muerte ha sido a través de una brutalidad y violencia que contrarresta en extremo con el hecho del hallazgo. Esto, que Nómez considera “un gesto semi irónico y con un humor cáustico que no evita lo escalofriante de la situación” (178) se reitera con el mismo sarcasmo en Parra: “De aparecer apareció / pero en una lista de desaparecidos” (*Chistes* [b] 154), poema que, sin caer en la violencia explícita, anuncia la buena nueva de la aparición de una víctima, trocándose en mala noticia puesto que lo aparecido es en realidad su nombre en una lista de desaparecidos.

Gonzalo Millán publicó, a su regreso del exilio, *Seudónimos de la muerte* (1984), dividido en dos partes, de las cuales, “Visión de los vencidos” está conformada por poemas que giran en torno a la violencia política contra los cuerpos. De muy difícil acceso -el libro no ha sido reeditado aún y no se encuentra digitalizado-, he rescatado tres poemas de diferentes fuentes. El primero de ellos, “La captura”, se refiere al momento del secuestro de una civil. Utiliza la actitud apostrofica, dirigiéndose a la persona capturada, subrayando lo inesperado de la situación –“no imaginabas”- lo cual redundando en la violencia de la misma –“enmudecer la ciudad / hasta hacer atronador el silencio”:

No imaginabas que un fragor
nocturno de automóvil
infringiendo las horas
de queda impunemente,
y encaminándose a tu calle,
dirigiéndose a tu casa
hasta detenerse fuera
capaz de enmudecer la ciudad
hacer atronador el silencio (en Ayala 68)

Matías Ayala (2010) considera que lo más significativo de “La captura” -“estructurado como progresión narrativa, potenciado con la inminencia de los verbos en gerundio y la hipérbole y

oxímoron finales, es una descarga de emotividad que reafirma el lazo entre ambos sujetos, el hablante y el capturado” (69)- no es la descripción de la captura en sí, sino las condiciones previas, del mismo modo que el siguiente poema, “La pausa”, hace descansar lo dramático del tema no en la tortura sino en el descanso durante el ejercicio de la violencia:

Se alejan como moscas
caminando por el cielo raso
y bajan el volumen de la radio
para escuchar música
y no mis gritos por un rato.
Pelán frutas y fuman
bromeando entre ellos
y conmigo, mientras cuelgo
de los pies cabeza abajo (en *Poesía social* 171)

La descripción opera desde la mirada del torturado, utiliza la primera persona singular, pero se refiere, como un testigo, no a sí mismo sino a sus verdugos, descritos con distancia y objetividad, que cede a lo turbador de la escena solo en dos momentos: “bajan el volumen de la radio / para escuchar música / y no mis gritos (...)” y “mientras cuelgo / de los pies cabeza abajo”. La banalidad de las acciones de los torturadores choca con la posición del torturado, la desnaturalización de su postura, y la brutalidad que antes y después de esta escena se realizará entre quienes la componen. Como indica Ayala, “No hay apremio en el ritmo, énfasis retórico o exceso alguno; de hecho, ese «y no mis gritos por un rato» es un tanto indolente” (68), como molesto él mismo por ese ruido. Lo que el académico subraya, a pesar de la posible identificación de Millán como víctima de la represión por su condición de exiliado, tiene que ver con lo señalado en algunas discusiones teóricas sobre representaciones de la violencia, el trauma y el testimonio, “ya que sólo podrían dar un testimonio fiel o atestiguar quiénes han «estado ahí» y no, en la tradicional representación literaria y política, avalada por la solidaridad de intelectual, los que hablan en vez de los demás” (Ayala 68).

El tercer ejemplo es radicalmente distinto con el anterior; “Mientras” no guarda detalles que debamos completar ni duda en explicitar los tormentos que sufre la mujer del poema -su género aumenta lo horroroso de la escena-, evidenciando que, en estos textos, a diferencia de *La ciudad* -aunque utiliza el mismo procedimiento anafórico que remite al Canto V de *Altazor*- lo importante no es el tratamiento retórico ni la coherencia estilística entre un poema y otro, sino la provocación del lector, la búsqueda de reacción, respuesta o toma de conciencia. Esto se refuerza

por los últimos versos en los que interpela a quienes no sufren la violencia física ni se conducen de aquellos que sí la padecen:

Mientras la vienen a buscar
cerca de la madrugada, de civil
cuatro hombres armados.
Mientras registran su escritorio.
Mientras le piden
que los acompañe para unas consultas.
Mientras es llevada al cuartel.
Mientras entra en el cuartel secreto.
Mientras escucha, llegando
los gritos de otros torturados.
(...) Mientras la obligan a beber
una taza de té que contiene
una cápsula aún no disuelta.
Mientras le aconsejan que coopere.
Mientras le advierten
que es mejor que obedezca.
Mientras la hacen desnudarse
(...) Mientras la marcan con cruces
de yodo en ambos pezones.
Mientras le pintan con yodo
los tobillos, el bajo vientre.
Mientras le aplican los electrodos
en los lugares pintados.
Mientras le descargan la corriente.
Mientras se convulsiona entre los cables.
Mientras grita.
Mientras salta en la parrilla
enredándose con los cables.
Mientras suben el voltaje
y enronquece de gritar.
Mientras destrozan sus vísceras.
Mientras rechinan sus dientes.
Mientras despide chispas.
Mientras la mojan.
Mientras queda inconsciente
y es llevada de vuelta al calabozo.
Usted se sobresalta y agita.
Una vaga pesadilla la despierta.
Enciende la luz.
Bebe un sorbo de agua.
Usted se vuelve a dormir.
Usted duerme tranquila. (en *Contramuro* 20-21)

Al igual que en “La captura”, la escena comienza al momento del secuestro de la víctima, de noche y a través de engaños llevan a la mujer al cuartel secreto; donde es torturada aplicándole

electricidad hasta la inconciencia. Esto, que podría ser señalado en estos términos, es descrito por Millán desde su usual distancia, en versos que carecen de adjetivaciones excesivas, hipérbolos y figuras de cualquier tipo, a través de enunciados informativos muy detallados, que culminan con la caída inconsciente de la mujer victimizada yuxtapuesta al sobresalto y agitación de otra mujer que despierta, ajena a lo descrito, y que “se vuelve a dormir (...) tranquila”, acto que leo como la crítica a que se pueda, realmente, dormir tranquilo sabiendo que en ese país, a un par de kilómetros o metros alguien está siendo torturado. Llama la atención que, siendo este uno de los poemas más crudos de Millán, el poeta nunca abandona el procedimiento ya señalado: la objetividad y la distancia frente a lo descrito, distancia que, por supuesto, no significa falta de implicación.

Estos poemas, a pesar de estar escritos por un sujeto que no vivió en primera persona el secuestro ni la tortura, y que por lo tanto no pueden ser considerados testimonio en el sentido tradicional, testimonian por el testigo, como reflexionaba Celan, y permiten que accedamos a las condiciones históricas y emocionales en que fueron escritas: “La política de desaparición forzada y la tortura sistemática generaron un shock profundo en el cuerpo social” (Prólogo 13), señala Jaume Peris Blanes, indicándolo en relación al quiebre de las subjetividades e identidades colectivas, que transformaron a una sociedad construida sobre lo grupal-comunitario, en una individualista y aislada. A su vez, podemos observar que la ruptura de situaciones sociales normales, protocolos enraizados en aspectos religiosos y emocionales -dar sepultura, por ejemplo-, perturbaron a diversas generaciones de chilenos que, sin llegar a vivir en carne propia la brutalidad, fueron testigos del Terror de Estado, fueron partícipes de una sociedad que se desmoronaba por todos los flancos. En ese sentido, el rol de la poesía de la época iba siempre más allá de cuestiones estéticas, aún o sobre todo, sin constituirse como “poesía comprometida”. La violencia extrema creó efectivamente “subjetividades dóciles y aisladas, funcionales a la lógica del mercado” (Prólogo 14), pero la producción poética del periodo reaccionaba desde un discurso colectivo, formando una nueva identidad caleidoscópica, desde los vencidos, es decir, todos.

Ese discurso, en el que se inscribe “Mientras”, “Agenda” o el mismo “La ciudad”, presenta características similares que van más allá de lo temático, por ejemplo, el procedimiento anafórico que remite a *Altazor* pero que puede ir más allá. Entiendo en esa repetición la imagen verbal de la insistencia de la dictadura, de su extensión abrumadora, la monotonía redundante de los meses

(sobre todo visible en *La ciudad*), de los objetos, la sucesión que no sucedía, el tirano que no caía. En paralelo a esto, retomo también lo que dice Agamben sobre el testimonio a partir de Levi: “los supervivientes daban testimonio de algo que no podía ser testimoniado, comentar sus testimonios ha significado de forma necesaria interrogar a aquella laguna”; pienso que cuando se acaba el testimonio, que es incompleto, y por lo tanto redundante en la impotencia, su correlato poético, en vez de testificar, vuelve y revuelve a las palabras, en un intento por exprimir las, logrando esa especie de letanía. No omito, sin embargo, que la repetición o tartamudez del testigo del horror y la del poema no son la misma, sino que esta representa a aquella. Tampoco que el genocidio llevado a cabo por los nazis, cuyo objetivo era eliminar a toda una “raza”, se diferencia en su “industria de la muerte” de las dictaduras cono-surinasas en cuanto estas tuvieron menor dimensión y que en ellas además del asesinato (no racial sino ideológico) se buscó el tormento, el escarmiento, la destrucción de un aparato político a través del sufrimiento de personas que consideraban detractoras, “peligrosas”.

Para cerrar este capítulo, señalaré un caso distinto de testimonio poético, nombrado así por Naín Nómez, quien inscribe en esa categoría los poemas de Bruno Vidal (1957). Vidal publicó su primer libro, *Arte marcial* en 1991, autoeditado y con ejemplares limitados. Aunque escapa al periodo que he circunscrito a mi corpus de estudio, los poemas fueron escritos entre 1983 y 1987, caso similar al de *Bandera de Chile*, escrito en 1981, mimeografiado, y en circulación clandestina durante una década, hasta que fue publicado en Argentina en 1991, volviéndose así un icono de la resistencia militar. En el caso de Vidal es interesante el modo en que refleja las cuestiones del periodo, y cómo utiliza el lenguaje para ello, ya que decide dar voz no solo a víctimas, como hemos visto hasta ahora, o establecer discursos empáticos hacia ellas, sino que escribe desde la voz de los verdugos o utilizando lenguajes de otros ámbitos: legal, militar, médico, abriendo el abanico representativo que incorpora discursos desde la total objetividad, distanciamiento emocional y sarcasmo. El primer poema que cito dialoga con el mencionado “Aparecida” de Millán y, por ende, con el caso en el que se inspira:

EL CRANEO, LA BOCA, LA ESTRIA, LA ENAGUA, EL OMBLIGO,
LA VAGINA DESTROZADA, EL ALAMBRE DE PUA ENQUISTADO,
EN EL CUELLO, LA MUERTE DE LA MILITANTE COMUNISTA
MARTA UGARTE

-pura objetividad del arte no comprometido-

INSTITUTO MÉDICO LEGAL
AV. LA PAZ 1012 - TELÉFONO 370389
SANTIAGO – CHILE (en Calderón y Calderón 956)

Si bien este poema y “Aparecida” coinciden en la incomodidad que provocan, las diferencias son notorias; Vidal, destaca, igual que Millán el alambre en el cuello -motivo de la muerte y, paradójicamente, de la aparición-, sin embargo, detalla lastimaduras que hacen aún más horrorosa la escena, lo que se intensifica al mencionar a la víctima, haciendo hincapié no en el hallazgo sino en la individualidad de los acontecimientos. La universalidad a la que aspira la poesía aquí se quiebra, pues añade el verso “pura objetividad del arte no comprometido”, rompiendo la barrera estética, mimética, representativa o emotiva, pues se acoge a la “objetividad” que menciona y al hecho de ser “arte no comprometido”, en total oposición con la poesía comprometida, que hablaba desde el lugar de la víctima, pulsando, generalmente, a un toma de conciencia política o un discurso nacido desde el patetismo. Para reafirmar esta objetividad, el poema cierra mencionando al Instituto Médico Legal⁶², lo que termina de concretar la dualidad de este poema, pues simula que es un texto médico y no poético. Estos préstamos desde otros registros los realizará en varios otros poemas. Nómez selecciona un poema de *Libro de guardia* (2002) donde continúa utilizando el procedimiento de distanciamiento del tema poetizado a través de un uso lingüístico frío, desalmado, que da voz a los torturadores:

Al Jefe Seccional de la comuna de Independencia
Lo detuvimos en plena vía pública
Cerca del J.J Aguirre
No opuso resistencia
recuerdo claramente el momento de la detención
Se puso pálido
Lo conducimos al Nido 21
Apenas llegamos
Le aplicamos la corriente en los testículos
Lo dejamos inconsciente
Al recobrar el conocimiento
Le dije:

⁶² No es baladí que, al encontrarse el cadáver de Marta Ugarte (de 41 años al momento de su asesinato), este fuera trasladado al Servicio Médico Legal, donde según la autopsia correspondía a una joven de 25 años cuya probable causa de su muerte sería ser el atropello por un vehículo, señalando que la muchacha tenía marcas en los brazos, por lo que se sugería el consumo de estimulantes intravenosos. Tras muchas hipótesis por parte de la prensa, el cuerpo fue trasladado al Instituto Médico Legal para una segunda autopsia: “Las autoridades del Instituto Médico legal no quisieron entregar el cuerpo y solo lo hicieron luego de engorrosos trámites. Además, pidieron que un profesional reconociera el cuerpo, ante lo cual las hermanas Ugarte apelaron al odontólogo de Marta, el doctor Luis Ciocca, quien valientemente soportó las presiones y dictaminó que el cadáver correspondía a la militante comunista” (Mamani 706).

Te estamos torturando
Por feo
Por rasca
Por idiota
Por infeliz
Por penca
Por mísero
Por peliento

Por no tener idea del forro en que te estabas
metiendo (en Dictadura 181)

La voz poética procede desde los victimarios, algo que, lejos de producir empatía, como en los otros textos, provoca rechazo, pero, sin embargo, revela el mismo horror que se viene escribiendo desde otras aristas. El cambio de posición desde la que se mira no modifica, en este caso, el objeto, y se articula en el mismo espacio que enunciaban otros. Lo convincente del sujeto que habla en estos poemas perturba y transmite un estremecimiento en que no sabemos si leemos la perorata de un sádico. Además, resulta “políticamente incorrecto” al señalar, a la par de la brutalidad, un discurso clasista y discriminatorio. Asimismo, en el siguiente poema, Vidal escribe desde la subjetividad de un militar que tortura hasta la muerte a un poeta. Desde el primer párrafo llama la atención el uso coloquial e irónico con el que el hablante poético se dirige a la víctima - igual que en otros poemas-, permitiendo que nos situemos inmediatamente en el espacio físico en que se desarrolla el diálogo, un cartel de interrogaciones:

Aquí la luz de los reflectores
No le hará daño
Se usará sólo en la producción
de efectos escénicos
-Relájese compadre-
El poeta suscrito a los votos de pobreza, castidad y obediencia
afirmó:
La corona de espinas es un artículo de primera necesidad
No le quité los ojos de encima
Luego vociferó en La Merced
Putá mía que estás en los cielos olvida en mi nombre

Comprenderán ustedes que luego de la impropiedad
de ese lenguaje
en el interrogatorio
-ese destinado a reprimir sus textos insurgentes-
tuve que hacerle pedazos

No se salvó la cabeza el tronco ni las extremidades

Me sorprendió que no gritara el dolor
Al hacerle tira el ano con una botella de pisco

Estaba sumamente desaseado por la involuntariedad de los esfínteres

(...) Por no faltar a mi credo le di la extremaunción
a ese desgraciado en subversión total:
Fue difícil cerrarle los ojos al infinito (*Arte marcial s/n*)

La manera de describir la violencia extrema, para la cual no hay justificación ni arrepentimiento, se explica, sin embargo, por “la impropiedad del lenguaje” utilizado por el prisionero durante un interrogatorio “destinado a reprimir sus textos insurgentes”. Lo brutal del acto evidentemente no tienen relación lógica, y resulta incomprensible bajo cualquier circunstancia, por eso, que el hablante se dirige a nosotros asumiéndonos como pares -“comprenderán ustedes”- a la vez que indica “Me sorprendió que no gritara de dolor”, en una clara señal de apatía psicopática (la sorpresa implica la espera de aquello) vuelve este poema un ejemplo extremo de simulación, ambigüedad y máscara, que se cierra con el acto católico de la extremaunción -sacramento que bajo ninguna eventualidad puede administrar un laico- del propio asesino, lo que desacraliza todavía más el asesinato, redobla la violencia y la extiende hacia ámbitos metafísicos. Por último, nos recuerda a Tomás Moulian en Chile: Anatomía de un mito, cuando señala: “Aquellos que intervinieron o masacraron los cuerpos indefensos de otros, se comportaron como si existiera una moralidad en la práctica del sadismo impuesta a las víctimas, un uso de la crueldad justificada por el bien común: uso patriótico, humanista u cristiano” (7).

Si el testimonio es en sí un género híbrido, con límites menos claros que otros discursos, los poemas-testimonio o testimonios poéticos se complejizan en la medida en que aumentan sus elementos constitutivos. A veces toman prestado el lenguaje de otros ámbitos discursivos, estableciendo un cruce con los géneros referenciales que produce el simulacro de encontrarnos frente a un texto con función informativa más que poética, o en cualquier caso, con un grado menor de cercanía entre hablante y escritor/a. La entrega del mensaje, sobre todo en los casos conmovedores de prisioneros políticos o desde la voz de los desaparecidos, aparece desde un lugar imposible en el que el sujeto describe el horror que no podemos imaginar, el terror que solo podrían describir quienes no sobrevivieron. Ese “lugar imposible, atravesado a la vez por corrientes de desubjetivación y subjetivación, es el lugar tensional y a veces paradójico del testimonio. Pero es precisamente en esas tensiones y, a menudo, en sus contradicciones, donde

anida el profundo valor de la escritura testimonial” (Peris Blanes, Prólogo 14), no la calidad estética o literaria: los vacíos de representación que materializan la catástrofe subjetiva, figurativa y discursiva son en sí la emergencia de una verdad imposible de articular, la enajenación, la pérdida que el sujeto no puede decir en un lenguaje comprensible.

Finalmente, en el caso de *Dawson* y de otros poemas-testimonio, observamos la aparición de la naturaleza como un elemento dual y paradójico, si bien podía erigirse como un espacio de resguardo subjetivo y de escape psíquico de los prisioneros, es decir, como un espacio de libertad figurada, en otros momentos esta es manifestada como parte del escenario de tormentos y violencia. En el caso de España, la naturaleza de su infancia, en Chiloé, se correspondía con el espacio que posibilitaba la fuga, mientras que la representación de la isla donde estaba recluido, coincidentemente con otros autores que escribieron sobre ese presidio -Sergio Bitar, Miguel Lawner y Sergio Vuskovic, desarrollando en los tres casos testimonios tradicionales- se relacionaba siempre con un paisaje militarizado, pues la presencia de soldados aparece constantemente descrita como integrante del paisaje, la “co-presencia” como señalan López y Johansson, “de elementos de dos universos simbólicos disímiles, la naturaleza y del mundo militar (...) genera una realidad dual de superposición. La presencia del elemento militar en la naturaleza es amenazante y progresivamente se vuelve más agresivo” (48): haciendo que la naturaleza pierda, en su representación, sus características tradicionales de cuidado y acogimiento:

Nos llevan a cortar leña por los bosques,
de sol a sol,
custodiados por patrullas
que apuntan directamente a la cabeza.
Y el viento invade los parques de mis sombras,
(...)
Hay olor a nubes enterradas,
nos golpean (21)

El sujeto de *Dawson* escribe desde la total desprotección, un aislamiento físico que también lo separa de espacios naturales que ahora se han tornado amenazantes como todo a su alrededor. Su lectura me recuerda las palabras de Ricardo Ibarlucía sobre el escribir poesía después del Holocausto, reescribiendo, a su vez, lo enunciado por Adorno y que considero extensible a otras catástrofes humanas, entre ellas la chilena: “escribir poesía después de Auschwitz es una barbarie en el sentido positivo: una forma de resistir; la poesía da testimonio de la experiencia de la

sufriente, de la experiencia de lo irreconciliado y lo caído. la poesía florece contra el lenguaje, cava en el silencio su meridiano de dolor” (14), aunque el testimonio, el poema, el discurso elegido sea borrrable, como toda huella.

Finalmente, ¿no se inscribe en testimonio en una búsqueda imposible, otra vez, la del testigo que no lo ha visto todo, la del testimonio que testimonia por otros, la del testigo que no da con las palabras correctas, las enormes palabras – o diminutas, inexistentes- del horror?

Capítulo VII

***La Bandera de Chile* de Elvira Hernández: la bandera es la mordaza**

La Bandera de Chile es uno de los textos paradigmáticos de la dictadura pinochetista, pues en su momento de escritura, edición y difusión se imbrican elementos que atraviesan la época desde distintas aristas: la motivación escritural y la llegada a los lectores, la cristalización de un momento literario amalgamado con las circunstancias sociopolíticas. Si bien en los últimos años la obra y su autora han tenido mayor difusión y reediciones, existe una deuda, sobre todo en los estudios académicos, motivo por el cual, aun no siendo un libro que se inserte de modo directo en los objetivos delineados para esta investigación, incluyo en este análisis por considerarlo perentorio y enriquecedor, pero, sobre todo, porque plantea la idea del terror de Estado de un modo crítico y presente en varias capas, desde “un lugar enunciativo que, apelando a complejas estrategias, no solo logra eludir la voracidad mortífera del terrorismo de Estado sino que hace posible la rehabilitación de una habla (rebelde, crítica, popular) que había sido violentamente confiscada (Salomone en Pérez López 21).

1. Circunstancia escritural

Elvira Hernández nació como María Teresa Adriaola, en 1951 en Lebu. La decisión de cambiar su nombre para publicar este primer libro se debió a las precauciones que un poemario como ese implicaba en la época, más considerando que un tiempo antes de escribirlo fue detenida por la Central Nacional de Inteligencia (CNI), y llevaba al Cuartel Borgoño, ubicado en Independencia, un barrio de la capital, céntrico y obrero. El Cuartel Borgoño fue un centro de tortura y represión que funcionó entre 1977 y 1988, espacio clave de la política represiva, fue el recinto operativo más importante de la CNI, al punto de que las violaciones a los derechos humanos reportadas en el lugar, lo volvieron un lugar histórico de denuncia por parte de familiares y víctimas quienes, a comienzos de 1980 protestaron a sus afueras, constituyéndose como un importante hito de la visibilización de la tortura en Chile (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile s/n). De los días que pasó Hernández prisionera en ese sitio no ha trascendido públicamente ninguna

información, sin embargo, sabemos que al salir de allí comenzó la escritura de este extenso poema, cuya primera versión, cuenta la autora, está en manos de la misma policía que la detuvo a ella: “Después de que estuve detenida y escribí *La Bandera de Chile*, que es un poco consecuencia de esa detención también, yo le pasé ese material a la gente del MIR, de la revista *Vanguardia*, y eso fue confiscado, entonces la primera versión de *La Bandera*, la tiene la CNI. Esto porque la gente de esa imprenta fue detenida” (en Luongo 55).

Esa circunstancia se vuelve casi una anécdota frente a la importancia de su obra, de la cual la propia Hernández ha señalado: “si iba a seguir escribiendo, tenía que dar cuenta de todo eso, pero no como testimonio, porque mi experiencia persona, analizada en su contexto, era algo mínimo en comparación a lo que les ocurrió a cientos de personas” (en Pérez López 13). Sin embargo, le sirve a Jorge Polanco para relacionar la poesía y el dolor, pensar en las condiciones de emergencia del poema y a preguntarse qué “sucede con la intensidad de la palabra poética cuando busca referirse a experiencias límites” (Polanco s/n). La autora, reticente a que su libro responda solo a esas circunstancias, ha señalado que “llega el momento de la escritura en que hay algo que desencadena el poema, ese resorte o llave que es el motivo, el cual no tiene que estar necesariamente vinculado con todo eso que ha pasado años oculto, quizás es algo totalmente distinto, pero logra que toda esa emotividad contenida se recoja en el texto” (Robándole s/n).

La Bandera de Chile escrita en 1981, aguardó hasta 1985, año en que fue mimeografiada -algo usual entre los poetas de la época, motivo por el que se les conoce como la “Generación del mimeógrafo” o “Generación del roneo”- y comenzó a circular en pequeños canales literarios clandestinos “que la resistencia había logrado construir en un espacio cultural reducido a fragmentos” (Schopf 1); dichos canales eran cerrados e incommunicados evitando así, la represión de los agentes del Estado, es decir, cuidándose de la policía secreta y su red de colaboradores y “sapos”. El modo de su tránsito durante esos años, hizo que alcanzara nivel simbólico en cuanto resistencia al régimen: “casi de manera autónoma se difunde, la elocuencia con la que está escrito logra conquistar a quienes compartían posicionamiento político con Hernández, jóvenes contrarios a la dictadura” (Ríos 23). Así, irónicamente, durante la década entre su escritura y su edición oficial en la editorial argentina Libros de Tierra Firme, caracterizada por publicar textos no adheridos al canon literario, Hernández “se convierte en un referente poético en los espacios restringidos donde circula su primera obra” (Pérez López 9), en ellos, el poemario transitó y fue

leído como haciendo honor, proféticamente, a su verso inicial: “Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile” (9)⁶³.

A día de hoy, la vigencia del contenido crítico de *La Bandera* sigue siendo materia de estudio, así como la “afirmación ética y estética representada por la figura personal de Hernández, comprometida con los derechos humanos y con la función social del poeta” (Pinto y Baeza 249). Además, se ha de señalar que Hernández es, junto a Juan Luis Martínez -con quien la autora reconoce una deuda literaria- y Enrique Lihn, una de las voces “más destacables y reconocidas de aquella poesía chilena de los 70’s y 80’s que se caracterizó por su ambición exploratoria” (León s/n), logro que, desde su condición sexo-genérica y la invisibilización de las escritoras, acrecienta ese mérito.

2. El colectivo femenino, marginal y silenciado

Para Karem Pinto, la década de tardanza en la publicación de *La Bandera de Chile* y el que fuera en una editorial no-canónica y fuera del país, son rasgos que, entre otros, revelan la discriminación genérico-sexual de su autora (83). Por otro lado, señala la inscripción de *La Bandera* dentro de los motivos recurrentes de la poesía de la época: la tematización de la opresión política, la violencia y los excesos del régimen, en una actitud testimonial que las poetisas de ese momento también adoptaron, denunciando las condiciones de terror que imperaban en el país. Dentro de esto, destaca la escritura femenina cuya estética expresaba a través del lenguaje una singularidad específica producto de sus reflexiones como colectivo históricamente silenciado, llegando a una discursividad femenina que implicaba “un quiebre histórico frente al «monólogo patriarcal» sobre lo femenino, [lo que está] está íntimamente ligado con la autoconciencia y el acceso a la palabra por parte de las mujeres; es decir, con la posibilidad de percibir y expresar, en la conciencia y en los discursos, la particularidad de la propia experiencia en tanto sujetos sexogenerizadas” (Salomone en Pinto 84). Dentro de ese marco “de denuncia política” en la que las poetisas tematizan a su vez su propia insurrección ya no solo a los militares sino al patriarcado, se desarrolla la reescritura de su historia, el apareamiento del cuerpo como tema poético, la nueva relación con la sexualidad, con el otro, “la insurrección feminista”, entre las que leemos a

⁶³ En este capítulo, salvo cuando se indique, las citas corresponden a *La Bandera de Chile*.

Rosabetty Muñoz (*Canto de una oveja del rebaño*, 1981), Carmen Berenguer (*Bobby Sands desfallece en el muro*, 1983; *Huellas de siglo*, 1986), Bárbara Délano (*El rumor de la niebla*, 1984), Hedy Navarro (*Palabra de mujer*, 1984; *Poemas insurrectos*, 1988), Teresa Calderón (*Causas perdidas*, 1984), Eugenia Brito (*Vía pública*, 1984), Soledad Fariña (*El primer libro*, 1985), Astrid Fugellie (*Los círculos*, 1988) y la propia Elvira Hernández (*Bandera de Chile*, 1985). De la poesía femenina de esta época, Juan Villegas (1993) identifica una serie de características que la diferencian de poéticas anteriores: “es claramente advertible el surgimiento de nuevos motivos, configuración de diferentes tipos de hablantes, incorporación de un nuevo lenguaje, nuevos espacios y sectores sociales, un nuevo modo de relación entre hablantes y destinatarios (...) una mayor conciencia del hacer poético” (en Pinto 83). Y, aunque la aparición de una nueva poesía femenina es para Marcelo Coddou “el fenómeno de mayor importancia en la literatura chilena surgida del quiebre histórico del 73 (...) por su inusitado valor, con una voz colectiva sin precedentes” (en Pinto 57), las poetas seguían siendo vistas como parte de un grupo marginal, desde el cual la visibilización de la obra tenía que ver, en palabras de Hernández, con la reproducción de valores masculinos, a la vez que había una sensación generalizada de lucha para constituirse dentro de los círculos literarios, sin el sesgo sexual-genérico:

durante mi generación en que nos juntábamos varias mujeres, pensamos que estábamos haciendo algo totalmente nuevo y revolucionario y nos olvidamos de mirar hacia atrás, cuando existen generaciones previas y en distintos ámbitos, desde *La lira popular* hasta las inmersas en el mundo académico. Pero casi nunca eran reconocidas o incluidas en antologías. Así que más que una posta donde se pasa el testimonio de una mano a otra, nos sentimos forzadas a comenzar siempre la historia (Robándole s/n).

Estos elementos, a primera vista extratextuales, se relacionan con lo que Eco denominó “recurso filológico” (210), que impele a reconstruir la situación o las circunstancias en las que un libro fue escrito, pues contribuye, como veremos, a dar cuenta de una mayor amplitud de sentidos en la obra. En este caso, *La Bandera* representará una variedad de situaciones y personajes que irán desde los torturados a los delatores, pero que, principalmente, se encarnará en un cuerpo femenino falsamente honrado, lacerado, silenciado, excluido, en fin, de la historia oficial chilena; *La Bandera de Chile* es, ante todo, el discurso de la marginalidad, sobre quien, reitero, “Nadie ha dicho una palabra” (9).

Mucho se ha señalado sobre “el apagón cultural” que el régimen intentó a toda costa desplegar sobre el país. Lo ciertos es que, coinciden Carlos Orellana y Naín Nómez entre otros autores, este

no fue tal sino que más bien se dio un proceso constituido por la parálisis de los primeros años, no traducida en la falta de trabajo cultural sino en “una producción silenciosa y marginal en la primera fase de la dictadura (1973- 1976), más abierta, original y diversa en la segunda (1976-1982), hasta una increíble producción y destape (en relación quizás con la suspensión oficial de la censura en 1983), en la tercera fase” (Orellana en Macías 177). Con esto no se quiere decir que las políticas de persecución y represión no tuvieran ningún efecto a nivel psicoemocional y su reflejo artístico, ya que evidentemente los miles de exilios y asesinatos, y el rotundo y precoz mensaje de la muerte de Víctor Jara, recayeron con todo el peso de su horror sobre los artistas que se quedaron en el país. Es el caso de Hernández y tantos otros poetas que mantuvieron -o iniciaron- su obra en condiciones de censura y amedrentamiento, el gesto en sí de mantener su oficio tuvo que ver con una conciencia social y política fortalecida en periodos donde el poder es más una amenaza vital que un sostén social: “De esta forma, la abundante y heterogénea producción artística hizo frente a la situación política, social y económica aquejante, y, ya sea de forma concreta o abstracta, a través del discurso o la práctica, denunció su perversión” (Pinto 53).

En esas condiciones surgen las manifestaciones literarias que expresaban a través de la desviación y la evasión, su resistencia a los discursos oficiales, políticos, por supuesto, pero también genéricos: Las Yeguas del Apocalipsis, defendiendo su lugar desde la disidencia heteronormativa, las escritoras y su escritura femenina y feminista, los poetas mapuches, que mantuvieron sus discursos tradicionales durante la época, una lucha política ancestral, paralela a la dictadura, y que perdura hasta el día de hoy. Las mujeres poetas comenzaron, así, a articular un nuevo discurso desde su otredad, manifestando su voz doblemente silenciada, su cuerpo doblemente reprimido y castigado, haciendo que las marcas de la escisión fueran mucho más potentes; “debido a lo excentrado de su lugar en el mapa de las configuraciones de identidad, [ellas] entablan con el potencial rebelde y subversivo de la palabra heterónoma de la literatura, una relación más vertiginosa y desequilibrante que la del hombre” (Richard en López 20), sin que esto significara representar[se] desde los sistemas patriarcales o advirtiéndose “en cuanto mujeres”, sino expandiendo el lenguaje hacia nuevas posibilidades, desplegadas, múltiples, sin mordazas de los discursos dominantes sexuales o políticos. Desde allí se construyó *La Bandera de Chile*, enlazando a su autora con el colectivo femenino que interpelaba a la institución del padre-militar que insistía en identificar a la mujer con un sitio definido como mujer-madre-patria.

3. ¿Qué / a quién representa *La Bandera de Chile*?

María Inés Zaldívar recurre en su presentación a *La Bandera de Chile* al diccionario de María Moliner y al de símbolos de Cirlot, para llegar a la idea de que una bandera es una insignia representativa, pero, sobre todo, un elemento que se ubica en la máxima altura del asta lo que se traduce en una exaltación, un enaltecimiento (204-205). Es, desde sus inicios, símbolo de victoria, de autoafirmación; pero, ¿qué victoria podría haber celebrado la insignia chilena en una época en que parte de la nación era perseguida o estaba exiliada? ¿o es que representa, la bandera de Chile, a los triunfadores, a quienes atravesaron indemnes los años de la dictadura? Nómez lo resume en pocas líneas: “*La Bandera de Chile* alude como metáfora y símbolo a una nación pisoteada y vejada, pero publicitariamente sacralizada como espectáculo y estereotipo” (Dictadura 183). Evidentemente *La Bandera de Chile* no se relaciona con la simbología tradicional del emblema, sino que se presenta como el objeto que, “representándonos” a todos, plantea la disputa, la desunión:

La Bandera de Chile es reversible para
unos de aquí para allá
sotros edálla pacá

La Bandera de Chile
la división perfecta (19)

Lo reversible, el cambio de perspectiva, la ambigüedad -y quizá con eso el error-, es la bandera, símbolo enigmático, que cobija a los adversarios, a víctimas y verdugos, a vencidos y vencedores, eso es lo que se hace voz en el poema-libro, a través de un discurso doble, irónico, mutable. Por eso, cuando se refiere al uso instrumental de la bandera, al utilitarismo que de ella hacen los estamentos del régimen, lo hace con recursos poéticos como la ironía o la resignificación de frases coloquiales: “¡Con que dignidad se cuece la descomposición / ¡sí señor! de la Bandera de Chile” (31). Sin embargo, cuando se sitúa en la vereda contraria, asumiendo bajo la bandera al cuerpo torturado constituido por la ciudadanía desprotegida, lo hace a través de sentencias cuyo sentido es evidente, urgente: “La Bandera de Chile no se vende” (30). Esas dos representaciones entrelazadas, no tienen como cuerpo torturado solo a las víctimas del terrorismo de Estado, como se señaló, la mujer es parte de las vencidas, pero su espacio de la derrota es distinto: es soterrado, ambiguo. De este modo, trabajaré con las dos vertientes de interpretación, el emblema como

representante de una nación subyugada, fracturada, y por otro, como símbolo de la mujer doblemente avasallada, por el macho-padre, y por el discurso oficial militar-patriarcal de la época, que cercenaba su subjetividad para volverla objeto de utilidad del régimen, es decir, subordinada al Estado y a sus objetivos.

Pero además de esto, yace una meditación todavía más profunda. Cuando pregunto “¿qué o a quién representa la bandera?” la respuesta en una situación “normal”, democrática, podría ser el país, al colectivo. La bandera, como símbolo, viene a unificar a un grupo heterogéneo de personas, solucionando en realidad el problema de la representatividad. Creo que esa solución - en democracia, pero aún más en dictadura- es lo que *La Bandera* cuestiona, re-plantea, la cuestión de “comunidades imaginadas” (60) que señala Dominick LaCapra. Ese desplazamiento del individuo al colectivo en el caso de hechos traumáticos, como indica el historiador, que conlleva la tentación de invocar un “sentido compartido” (Garbarino 35) escondido tras los conceptos “nación”, “comunidad”. En el caso que plantea Hernández, cuestiona desde un inicio el concepto patrio y las brutalidades a las que estuvo expuesta la bandera -lo que sea que ella represente- sobre todo en dictadura, abriendo la reflexión acerca de si el trauma y el duelo impactaron de igual modo a ese colectivo “blanrozul”, mezclado y revuelto pero no unido, de si el “sentido compartido” generado a partir de esos hechos no es sino una ilusión, de si la huella del dolor, lejos de unirles como colectivo, generó una serie de traumas diversos, que no corresponde aunar en una sola categoría.

3.1 La mujer y la doble violencia de la dictadura: la tortura a mujeres disidentes y el enaltecimiento -y restricción- de la mujer-madre.

Autoras como Karem Pinto, Fernanda Moraga y Gilda Luongo indican que, por el hecho de que el discurso provenga de una mujer en un contexto en el que se limitaba represivamente la actividad pública de ellas, este no puede escindirse ni ser visto como algo desinteresado o no-problemático, sino que debe ser considerado dentro de los recursos de análisis filológico pues es “fruto de la experiencia de la diferencia sexual” (Pinto 2); de hecho, Nelly Richard impulsaba ya en 1987 un encuentro entre poetisas chilenas de la época para enriquecer el diálogo de “experiencias vividas y pensadas en relación con las desigualdades materiales de su condición

de género” (en Pérez López 13). Para estas y otras autoras, resulta atinente asumir un punto de vista que sitúa a *La Bandera* como un discurso femenino, manifestante de una enunciación sexo-genérica crítica y alternativa al discurso oficial. Por un lado, Moraga analiza la conciencia escritural femenina, que ya por eso es insolente, autopercebida como descentrada, dividida, distinta: “No es un cuerpo-lengua-mujer monolítico ni unívoco, por tanto, no se le puede definir esencialmente. Es una presencia plural, marginada de un espacio (...) invadido por el conquistador, quien pretende ocultar una historia que Elvira Hernández sabe que le pertenece y que se propone (des)ocultar” (Moraga 98). Pinto, por su parte, estudia el horizonte ideológico reflejado en *La Bandera*, señalando que la obra literaria no corresponde a la realidad ni a su representación, sino a los contenidos ideológicos que la sustentan, “el texto como el lugar en donde el despliegue de la fuerza ideológica se transforma en un proceso de articulación, en un pacto entre discursos” (8) intra y extratextuales, dentro de los cuales, la académica decide escoger, para su interpretación textual, la condición sexo-genérica de la autoría y el contexto de enunciación.

Son decenas los ejemplos recogidos por la prensa, así como los discursos oficiales, en los se explicitó una definición de la mujer dentro de un espacio sumamente patriarcal, en los que ella era responsable de la institución familiar -teniendo a cargo la educación, cuidado y nutrición de los “hombres de la nueva patria”- y en que, por extensión, cualquier otra actividad estaba excluida o era mal vista o castigada. La mujer, era así, un concepto reducido, estereotípico y clausurado, una sujeto que podía exhibirse (y observarse) públicamente siempre que lo hiciera como mujer-madre-esposa, velando por los suyos, velando por su Patria. *La Bandera de Chile*, lejos de este reduccionismo flamea con un lenguaje móvil, irónico, y se erige en el espacio público por sí misma, socializando, reclamando. Y no solo ella, obras de autoras como Carmen Berenguer, Soledad Fariña y Nadia Prado también desarrollaron la doble labor: “reapropiarse de la palabra poeta, y hacerlo en un contexto dictatorial para romper con el silenciamiento” (Ríos 6). En ese sentido, abren camino a una nueva poética femenina, no porque antes no existiera escritura de mujeres sino porque se desarrollaba desde una perspectiva subordinada, sin reconocimiento, a través de géneros y lenguajes despreciados, confesionales, sin un posicionamiento social y público o bien imitando la escritura masculina -y utilizando seudónimos de este género-. Pero el Golpe cambia la escena en muchos sentidos: con gran parte de los poetas desperdigados geográfica y emocionalmente, la heterogeneidad disparada y la exploración emocional y

discursiva del trauma personal, la escritura adquiere características de censura, autocensura, hermetismo o multivocalidad y autoindagación. Con Juan Luis Martínez a la cabeza, Zurita, Maquieira y Lira, el discurso se sitúa en “los márgenes de la sociedad, se autoaniquila y mutila y habla en los vacíos y los intersticios del lenguaje” (Nómez y Moraga 57). Desde un inicio, *La Bandera* plantea con atrevimiento su naturaleza multívoca:

No se dedica a uno
la bandera de Chile
se entrega a cualquiera
que la sepa tomar

LA TOMA DE LA BANDERA (La Bandera s/n)

Ese texto, a modo de epígrafe, ya plantea tres alternativas de interpretación: 1) trae a la mesa el discurso conservador y patriarcal que relaciona “la entrega a cualquiera” con juicios de amoralidad contra las mujeres. En ese caso, la bandera/mujer es “fácil” y sumisa, “se entrega a cualquiera que la sepa tomar”, sin un movimiento activo de su parte, sino cosificada; 2) la bandera es el emblema de la victoria, perteneciente por entonces a quienes la enarbolaban oficialmente, los militares, que “la supieron tomar” con el golpe de Estado; 3) “La toma de la Bandera”, donde “toma” es la apropiación de terrenos por parte de pobladores, en este caso, de la población La Bandera, en la comuna de San Ramón, un sector populoso en que, en 1981 un grupo organizado de personas “se tomó”, es decir ocupó unos terrenos baldíos y levantó ahí sus precarias viviendas, sin que la represión los amedrentara. Todas las interpretaciones planteadas tienen que ver con la violencia de quien “toma algo” y la vulneración de lo tomado, cuerpo de mujer, gobierno, tierras, símbolo patrio. Esta multivocalidad es observable en una parte de la producción literaria de la época, pues el contexto represivo -y no hablo solo de la censura a los libros sino al terror circundante, a la amenaza- obliga al surgimiento de nuevos códigos, abriendo las palabras a diversos sentidos, lo que, en los discursos femeninos, reescribía “la historia personal y colectiva con el cuerpo, liberando en la misma búsqueda, cuerpo, lenguaje e historia (...) a través de un discurso que inscribe la imagen corporal al mismo tiempo que evoca la imagen de lo reprimido al hacerse ambivalente, móvil y fragmentario (Nómez y Moraga 57).

El poema con el que el libro comienza posiciona a la bandera en un desprecio colectivo: nadie ha dicho nada sobre ella, “no la han nombrado”, nadie parece verla, y, sin embargo, como se

señaló, la importancia de la bandera según Cirlot es que ocupa un espacio de altura, se visibiliza, se enseña, se enarbola, se homenaja:

Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile
en el porte en la tela
en todo su desierto cuadrilongo
no la han nombrado
La Bandera de Chile
ausente

La Bandera de Chile no dice nada sobre sí misma
se lee en su espejo de bolsillo redondo
espejea retardada en el tiempo como un eco
hay muchos vidrios rotos
trizados como las líneas de una mano abierta
se lee
en busca de piedras para sus ganas (9)

El espacio de invisibilización de la bandera es tal, que ella misma no dice nada de sí, ya que el lenguaje también se le ha arrebatado. Callada se mira en un espejo redondo y pequeño -símbolo femenino- donde los vidrios rotos modelan su lectura: la fragmentación, la escisión, la incompletitud o compleción bizarra y trizada donde se encuentra. Sin embargo, esta descripción de la bandera como sujeto privado y sumiso, se tensa al final del poema pues la bandera “se lee / en busca de piedras para sus ganas”, verso que sugiere un estado de rebeldía reprimido, que aguarda para estallar.

Esta interpretación en que la voz lírica es femenina y se construye a través de la perspectiva y conciencia de género, no deja por ello de incorporar la huella de la historia, criticando desde ahí el canon patriarcal institucional, colectivo y privado, un habla poética que describe una situación perfectamente femenina, pero utiliza el emblema patrio para ubicarlo al centro de la reflexión crítica, reuniendo en un mismo espacio el discurso patriarcal y el militar. La Bandera es incapaz de hablar de sí por la dificultosa enunciación femenina en lo público, en lo privado y también en lo literario, con gran parte de ellas menospreciadas o subvaloradas, “dichas por otros, por sujetos masculinos que definen y hablan por ellas, no permitiéndoles una autodefinición” (Ríos 20). La prosopopeya que feminiza a la bandera tendrá varios momentos, sin embargo, la sola elección de la bandera como mujer transformará cada poema en un discurso doble, ambiguo, que desde este primer poema “se muestra en un cuerpo que comienza a (re)escribir(se), denunciando la ausencia

de la mujer en el pensamiento oficial” (Nómez y Moraga 62), en el que “Nadie ha dicho una palabra” sobre ella.

Lo cierto es que durante la dictadura militar no solo se apelaba a la imagen de la bandera de modo constante y cansino, sino que también se utilizaba dentro de los discursos el imaginario de la mujer. Veremos a continuación la relación con la “patria”, sustantivo abstracto que la Junta militar había logrado “preservar de las garras marxistas”. Para ello, el discurso militar, católico, conservador, patriarcal, incorporó a la mujer de un modo normativo en actos oficiales o en organizaciones como el CEMA, cuya presidencia asumió Lucía Hiriart, cónyuge de Pinochet, y cuya finalidad era “proporcionar bienestar espiritual y material a la mujer chilena” (*Memoriachilena* s/n). Para que nos hagamos una idea de lo que el CEMA perseguía, señalaré que esta fundación de Centros de Madre (porque “mujer” es “madre”) estaba totalmente en manos de esposas de militares, siendo, por diversas modificaciones de los estatutos, Lucía Hiriart la única presidenta a perpetuidad, con un usufructo de \$8.909 millones solo por la venta de terrenos que el Estado le había cedido durante la dictadura mediante decretos firmados por Pinochet. El CEMA daba talleres de artesanía -como buenas patriotas-, juguetería -como buenas madres-, y confección -como mujeres habilidosas-, a la vez que se ocupaban de la “permanente vigilancia sobre los Centros de Madres que funcionaban como «fortaleza contra las amenazas vitales de un enemigo omnipresente y sin escrúpulos (el marxismo, el comunismo y, en general, la política)»” (Lechner y Levy 26), disciplinamiento que atravesaba todas las esferas del CEMA y de los discursos oficialistas. Así como según testimonios recogidos por David Fernández a los hombres se les obligaba a llevar el cabello corto, a las mujeres que vestían pantalones, se las humillaba rajándoselos con navajas en plena vía pública (1996), el gobierno militar apelaba a un adoctrinamiento genérico, para el que era imposible la construcción de identidades individuales no heteronormativas, sin mencionar el discurso nada subliminal que empujaba a las mujeres a constituirse dentro de los mandatos de género tradicionales en que su rol correspondía a ser madres, esposas y, como se dijo, defensoras de su patria.

Una ignorancia padre aurea a la Bandera de Chile
no importa ni madre que la parió
se le rinden honores que centuplean los infalibles mecanismos (...) (10)

Los homenajes a la mujer/bandera no reparan el silenciamiento, sino que lo amplían. Es el cinismo que la retrotrae a un espacio privado y silencioso, cuando en lo público se le agasaja de un modo utilitarista y reduccionista porque

la noción de patria efectuado por la dictadura no es una contradicción, sino la aseveración del gesto masculino de poseer y penetrar. La patria implica la supremacía de lo fuerte sobre lo considerado débil dicotomía observada también en las lógicas de género, en tanto la imposición de lo masculino sobre lo femenino. Por ello, la violación es un ejercicio que suelen cometer los patriotas contra quienes no participan del “nosotros”. Elvira Hernández metaforiza esa violación en la bandera (Sepúlveda 97).

El siguiente fragmento grafica este atropello que por lo demás es histórico, previo a la dictadura y recrudescido con ella:

La Bandera de Chile está tendida entre 2 edificios
se infla su tela como una barriga ulcerada -cae como
teta vieja-
como una carpa de circo
con las piernas al aire tiene una rajita en el medio
una chuchita para el aire
un hoyito para las cenizas del general O'Higgins
un ojo para la Avenida Bulnes

La Bandera de Chile está a un costado

olvidada (18)

El cuerpo femenino materializado en la bandera se describe aquí como un cuerpo violentado, abierto a la fuerza, exhibido hasta la rotura, “con las piernas al aire tiene una rajita en el medio” una descripción grotesca donde “un hoyito” y “un ojo” están dispuestos para próceres nacionales, por cierto, militares. El modo de describirlo plantea la genitalidad de la mujer y anula la sexualidad natural de ese cuerpo femenino, lo objetualiza, y según esta descripción puede llegar incluso a aludir a las mujeres víctimas de tortura, que eran atadas a catres metálicos con las extremidades separadas para, además de los tormentos aplicados a la enorme mayoría de prisioneros, violarlas sistemáticamente, por varios de sus verdugos, policías, militares, soldados. Se puede confirmar esto en la lectura de testimonios recogidos en el Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura de 2004, que indican que a las víctimas femeninas se les obligaba a desnudarse, y se les sometía a largas sesiones de tortura en las cuales, intercalando la aplicación de descargas eléctricas, eran violadas por los agentes represivos, quienes también se masturbaban sobre ellas, las fotografiaban desnudas y cometían toda clase de vejámenes

sexuales, entre ellos, la utilización de un perro entrenado -llamado Volodia, para burlarse del dirigente comunista de la época Volodia Teitelboim- para violar a las mujeres detenidas (245). Eduardo Llanos desarrolla este tema en el poema “Interrogatorio”:

Sobre el somier eléctrico
la prisionera dio el último alarido
y su cuerpo desnudo se contrajo
como potranca desollada en un salar

se relajaron sus esfínteres
y se cerraron sus párpados
(...) Ahora oyó los gritos de él
esquirlas
que saltaban a su oído
desde la pieza contigua pero cada vez más lejana.
Vino un nuevo golpe eléctrico
y el tropel de buenos recuerdos huyó en estampida.

Despertó con los malos olores
y nebulosamente entrevió al verdugo
abrochándose el marrueco
y entregando su turno
al relevo siguiente (en Rendón 131-132)

Esto, que ocurría principalmente en “La Venda Sexy”, un centro de tortura especializado en mujeres, cuyo nombre nos enfrenta a lo macabro de su violencia, no era el único espacio en el que se practicó la tortura sexual. El Informe redactado por la comisión precedida por Monseñor Valech comprende innumerables declaraciones de víctimas de ambos sexos e incluso mujeres embarazadas que registran el trato inhumano recibido en su cautiverio.

(...) embarazada de cinco meses, fui detenida y hecha prisionera. Estuve un mes y medio incomunicada en la Cárcel del Buen Pastor, y sometida en el Regimiento Arica a vejámenes y torturas, entre las cuales debo, como denuncia, mencionar: (...) golpes de electricidad en la espalda, vagina y ano; uñas de las manos y pies fueron arrancadas; golpeada en varias ocasiones con bastones de plástico y con culatas de rifles en el cuello; simulacro de fusilamiento (...); obligada a tomar e ingerir medicinas; inyectada en la vena con pentotal (...); colocada en el suelo con las piernas abiertas, ratones y arañas fueron instaladas y dispuestos en la vagina y ano, sentía que era mordida, despertaba en mi propia sangre; se obligó a dos médicos prisioneros a sostener relaciones sexuales conmigo, ambos se negaron, los tres fuimos golpeados simultáneamente en forma antinatural; conducida a lugares donde era violada incontables y repetidas veces, ocasiones en que debía tragarme el semen de los victimarios, o era rociada con sus eyaculaciones en la cara o resto del cuerpo; obligada a comer excrementos mientras era golpeada y pateada en el cuello, cabeza y cintura; recibí innumerables golpes de electricidad (*Informe Valech* 279).

La objetualización del cuerpo femenino -se habla incluso de un doble escarmiento en el caso de disidentes mujeres, aprovechando las posibilidades de castigos como los señalados-, la anulación de su voz es representado con la bandera al señalar que, aunque “se le rinden honores que centuplean los infalibles mecanismos”, la bandera “está a un costado / olvidada” (18) o que es ignorada sin importar “ni madre que la parió” (10), que “no es mayoría (...) ya no se la reconoce” (20), que “Nadie la identifica en el charco donde vive / si la han visto no se acuerdan” (22).

Todas las menciones que la describen como un trozo de tela despreciada, chocan con todos aquellos momentos en que el discurso la levanta, la -falsamente- honra, en su día -que en realidad son dos, tan falto de miramientos es el trato que recibe-:

De 48 horas es el día de la Bandera de Chile
los saludos de centenas de salvas
de cincuenta carillas los discursos
de dos y tres regimientos las procesiones
las escarapelas los estandartes los pendones al infinito
a la velocidad de la luz los brindis y honores (25)

Como hemos señalado en otras ocasiones, la violencia de Estado contra la ciudadanía chilena se apoyaba en un discurso moral contra el marxismo y sus “males”, una constelación que se extendía hacia el arte y otros ámbitos. A las mujeres se les trataba de un modo particular y se les exigía un rol de sustento moral *ad hoc* a la “nueva patria”, pasando a formar parte del “capital de reserva del Estado patrio, es decir, como un bastión militar” (Brito en Pinto 47), que incluso se manifiesta en el apartado 9 de la *Declaración de Principios* del Gobierno de Chile (marzo de 1974):

El actual Gobierno considera que toda la tarea antes reseñada ha de encontrar en la familia su más sólido fundamento, como escuela de formación moral, de entrega y generosidad hacia los semejantes y de acendrado amor a la Patria.
En la familia, la mujer se realza en toda la grandeza de su misión, que la convierte en la roca espiritual de la Patria. De ella sale también la juventud (...). El coraje que mujeres y jóvenes demostraron en los últimos años, como baluartes del movimiento cívico que culminara con el pronunciamiento militar del 11 de septiembre, debe ahora convertirse en fibra patriótica para afrontar el duro sacrificio que nos espera por delante (...) (Junta Militar 12).

Vemos que no solo se les da la responsabilidad del futuro de la nación a través de su rol materno, sino del pasado “pronunciamiento militar”, fruto del coraje e indomabilidad de las mujeres que veían, según esto, sucumbir a la patria bajo el marxismo. Este discurso que las comprometía con la educación de las nuevas generaciones de “hijos dignos de Chile [a los que] desde chicos les

habréis inculcado el patriotismo” (Leight en Pinto 48), proponía su regreso al “lugar que les correspondía”: el círculo íntimo del matrimonio, la maternidad y la familia. Desde ahí la figura de madre redefinió la identidad femenina, es decir, su valía se circunscribió a su calidad reproductiva, a la discreción de su labor, “la labor anónima de las mujeres que trabajan en el laboratorio silencioso del hogar, velando por resguardar el más precioso capital de la Nación: el cuidado de los hijos, esperanza futura de la Patria” (en Pinto 48) que Pinochet agradecía y seguiría venerando, siempre en cuanto mujer-esposa y madre luchadora, leal, abnegada, servicial y silenciosa.

Su limitación implicaba, por supuesto, el control de su cuerpo, de su moral, subordinada a la visión e intereses del gobierno, en el que estaba involucrado el aparataje legal que, por ejemplo, obligaba obediencia al marido y restringía la potestad sobre sus propios bienes y su cuerpo. La mujer, como la bandera, no podía en ese contexto, a menos que se rebelara, pertenecerse: “La Bandera de Chile se parte en banderitas para los niños / y saludan” (10): debía ser para otros, aunque eso implicara partirse, romperse.

La lectura descubrirá que este poema-libro se construye como un discurso contrahegemónico desde la característica sexo-genérica de Hernández. En el momento de mayor encadenamiento, apuntan Nómez y Moraga, “la palabra-mujer inicia el encuentro con su propia marginalidad a partir de su reconstrucción genérica. El discurso pasa de la denuncia a la resistencia, alterando el dominio a partir del desprendimiento de la lengua del invasor sobre la suya propia” (64), como si las “piedras para sus ganas” por fin estuvieran reunidas, en la saliva, en la boca, en vómito, “aunque le cueste los dientes”, es decir, en elementos relativos a lo bucal y por extensión, al habla, un lenguaje propio, que escupe, lejos de los cánones exigidos para su género:

(...) de nuevo la saliva atorada de saliva la Bandera de Chile
de nuevo la boca escupe la chacarilla vomitosa sin especie
aunque le cueste los dientes (26)

Una vez que la bandera comienza el proceso de revelación frente a sus opresores, el rescate de sí misma hace que la voz poética construya un discurso a mi parecer más íntimo, con un subdiscurso más personal, atado a las circunstancias de la escritura: “la bandera tiene algo de señuelo que resiste / no valen las sentencias de los Jueces” (30); “La Bandera de Chile escapa a la calle y jura volver / hasta la muerte de su muerte” (28); esta bandera tráfuga, completamente distinta a la

antes señalada, empoderada, combativa, temeraria y amenazante que, como veremos hacia el final del libro, llegará a extremar su posicionamiento.

Las transgresiones al discurso hegemónico tendrán relación con lo señalado: desacatar el lugar y el comportamiento que se le ha asignado a la mujer, en un texto escrito por una mujer y que la encarna en un emblema patrio, perteneciente al léxico militar y nacionalista, la figura femenina, construyendo, en palabras de Pinto, “la propuesta de un concepto diferente de patria” (58), a través de un objeto que “reversible” (19), es más que el trozo de tela cuadrilongo que a diario se izaba en todos los espacios gubernamentales, algunos de los cuales, por cierto, como La Moneda, eran símbolo de derrota y de violencia para la mayoría de la ciudadanía.

La Moneda como elemento simbólico es útil para hablar de la bandera. Ambos representan más que un edificio y un pabellón nacional: habían sido símbolos de lo patrio, ese concepto abstracto, identitario, amplio y, en ese periodo, doloroso. La Moneda había sido bombardeada, y con ello el palacio presidencial se había transformado en trauma; se había clausurado para la ciudadanía en conjunto con sus posibilidades democráticas: se había bombardeado la democracia; se habían apropiado de los grandes edificios nacionales para utilizarlos como prisiones, se había clausurado las universidades, impidiendo la formación de la juventud, la capacidad de reunión, el pensamiento libre; y se había hecho de la bandera un emblema patrio de dudosa representatividad. Sobre el palacio de gobierno escribió Hernán Miranda, *La Moneda y otros poemas*, un libro que obtuvo el Premio Casa de las Américas de 1976:

Y un día llegaríamos a La Moneda
Como quien entra a una casa recién alquilada.
Palpamos sus gruesos muros de antigua fortaleza
(...) Y el Patio de los Naranjos y el más íntimo
Patio de Invierno. El Salón Rojo solemne como un altar
Y el Gran Comedor y la Galería de los Presidentes.
(...) Todo ardería un día como paja seca que era (42)

En el poemario que indico, Miranda realiza un recorrido de Santiago y La Moneda previo al Golpe, basado en la nostalgia, pero con el conocimiento de la desgracia. Elvira Hernández, por el contrario, no escribe el pasado de la bandera, sino su rebeldía palpitante, futuro inmediato de resistencia a la dictadura, como el tránsito del libro, respaldada por su propio silencio, la

autonomía del lenguaje, de la forma, su circulación subversiva por vías subterráneas, con dobles lecturas, con sarcasmo e independencia.

Al utilizar la bandera en parte como representante de la mujer, al solapar la conciencia de la sujeto con la de la bandera, la autora se permite hacer que su testimonio “forme parte del testimonio del objeto-bandera de un territorio castigado, vigilado y marcado por el dominio patriarcal en sus dos sentidos: cuerpo político y cuerpo mujer (...) convertido en el símbolo de una Patria-Madre ausente y relegada a un sitial de fetiche” (Dictadura 184). La mujer/bandera se aprisiona en conceptos, en museos, en un “estuche de vidrio” (28) asfixiante que, en el tipo de dignidad atribuida -de madre y esposa- es aprisionada y observada -donde observar es controlar-. Es ese el punto es que la bandera se expande, intentando “quebrar el determinismo sexual” (Moraga 91), donde ella debe luchar gradualmente –“en busca de piedras para sus ganas” (9)- para levantarse como una sujeto otra, disidente con una identidad distinta a la que le han atribuido forzosamente:

La Bandera de Chile es extranjera en su propio país
no tiene carta ciudadana
no es mayoría
ya no se la reconoce
los ayunos prolongados le ponen el pulgar de la muerte
las iglesias le ponen la extremaunción
las Legaciones serpentina y sonido de trompetas

La Bandera de Chile fuerza ser más que una bandera (20)

Este poema muestra, a través de la triple negación “no tiene”, “no es”, “ya no”, seguida de dos versos que señalan actos extremos, el primero que también es una negación (de alimentación), “un ayuno prolongado” -quizá de una huelga de hambre, quizá por grave indigencia- y el segundo, negación de vitalidad futura, “le ponen la extremaunción”, el amplio espectro de puertas cerradas que tiene frente a sí la bandera: no tiene país ni colectivo, no tiene identidad o “ya no se la reconoce”, la iglesia no la ampara y las instituciones la vapulean, burlonas –considerando, por cierto que el “sonido de trompetas” ocurre naturalmente en circos, espectáculos y actos militares-. Por eso “La Bandera de Chile fuerza ser más que una bandera”, es decir pone su voluntad, su energía en salir de ese reduccionismo que la tiene al borde de la muerte para ser la Bandera -con mayúscula- más que ese mero trapo, símbolo de nada/nadie, ese objeto vaciado de significado por tanto uso, por tanto cinismo, por tanta violencia. Allí “se nombra para decir que no la

nombran. Con esto, remueve la estructura del concepto impuesto, trezando su lengua a la palabra que la (auto)(re)presenta” (Moraga 92).

En otro poema la bandera está exiliada en su propio país, marginada, sin “tierra para su pie / tan solo altura / La Bandera de Chile está en el aire” (23), en completa vulnerabilidad -y aun así objetualizada-, la sujeto/bandera se desenvuelve en un espacio de violencia “ambiental”, normalizada, subyacente y por lo mismo extensiva hasta su discurso, despojada de un lenguaje propio, connatural, “no tiene lengua ni en su cuerpo ni en su palabra; no hay rasgo que la identifique” (Moraga 96); por lo mismo es que será, desde ese mismo recodo lingüístico, su redescubrimiento, su insurrección.

La Bandera de Chile se construye en gran parte a través del juego dialéctico de las faltas que recibe y las respuestas que en silencio *ella* guarda, presentándose en una ambigüedad porque “también actúa como victimaria: es metáfora del poder político y militar”. Que “A la Bandera de Chile la mandan a la punta de su mástil” (16) no sería en sí un hecho conflictivo -pues las banderas se ubican tradicionalmente en la parte más alta del mástil o asta-, pero en este caso se refiere, utilizando un registro coloquial chileno, al “mandar a la punta del cerro”, “mandar a la chucha”, “mandar al quinto pino”, verso que es continuado por los siguientes versos, momento más explícito en que el poema se articula caligramáticamente, aunque cada uno de los cantos que lo componen tiene una distribución en la hoja que juega con la espacialidad de las formas y los espacios en blanco:

A la Bandera de Chile la mandan a la punta de su mástil

y pOr eso ondea y mueve su tEl a

y pOr eso se la resPe ta

(16)

Es decir que allá arriba, donde la han puesto por dictamen, es su lugar de “respeto”, ondeando, moviendo su estela, mostrándose, exhibiéndose como un decorado, lo que nos lleva nuevamente

a la representación femenina, el contoneo en su actitud estereotípica, silente, acrítica, lejos de lo político, vaciada de contenido y, por eso, convertida en signo que no hace peligrar al régimen; después de todo, la bandera/la mujer es “exhibicionista por / naturaleza” (15), “ficticia ríe la Bandera de Chile” (13), como una mujer irreflexiva sin importancia cuando está fuera del falso espacio de honor; cuando sale de él y deja de ser enarbolada, “Nadie ve a la Bandera de Chile pasar las noches / a la / intemperie” (21). Mandarla a “a la punta de su mástil” es reducirla a un lugar inocuo, donde no interfiere salvo en cuanto objeto, una presencia ausente obligatoria, forzada por el padre/esposo/militar, que la quiere sujetar para controlarla. Si se me permite la digresión, en perfecta similitud a las mujeres chilenas de los 70’s y 80’s -y de todas las décadas anteriores, lamentablemente- que, silentes junto a sus maridos, observaban y se mordían la lengua a cambio de la amarga recompensa de mantener su desafortunado sitio, no por propia voluntad, sino por la presión de la cultura dominante, que las remitía a ese espacio marginal y privado, rodeadas de sombrías certezas íntimas.

La Bandera, ahora expuesta en toda la amplitud de su desprotección, permite la revelación de su verdad, una precariedad que al estar velada es más peligrosa. A la Bandera “nadie la identifica en el charco donde vive” (22), dice la voz, y pienso en la situación de una mujer invisibilizada, maltratada en la privacidad de su casa, lugar que, según el discurso oficial, le corresponde. En esas condiciones es que “en boca cerrada no entran balas / se calla / allá arriba en su mástil” (14), es decir que es mejor ocultar sus pensamientos para permanecer a salvo. La Bandera, entonces, podía ser denostada y maniobrada aprovechando su “naturaleza exhibicionista”, para insuflar emotividad al discurso dictatorial: “A la Bandera de Chile la tiran por la ventana / la ponen para lágrimas en televisión / clavada en la parte más alta de un Empire Chilean” (...) La Bandera de Chile vuela por los aires / echada a su suerte (17).

Como vemos, la bandera/la mujer, pública y falsamente honrada, es en realidad denostada, “disuelta anónima encubierta” (28), en un contexto de precariedad histórica, institucional, guardada en museos, “es historia ya muerta / deshilachada / La Bandera de Chile reposa en estuche de vidrio” (28), totalmente desvalida y observada, la Bandera solo tendrá una esperanza de huida: ella misma. Por eso, como se indicó, la Bandera se revela. Los últimos versos que la declaran desvalida son los que la describen explícitamente violentada: “han borrado del mapa a La Bandera de Chile/ en cuclillas / banderilleada pierde sangre en una carpa de plástico” (29),

desarrollarse forzaba, según el régimen, exterminar otras identidades, exterminar lo que se diferenciaba de esos mandatos de género e ideología. Contra esa “limpieza moral” es que se levantaban algunos artistas; de ahí tal vez el travestismo de una de las voces de *Purgatorio* (1978), la ambigüedad del personaje central de *La Tirana* (1983), el enfermo y el viejo de *La ciudad* (1979) y de otros libros de exilio, la marginalidad del Cristo de Elqui (1977): poemarios en que los autores ubicaban al centro a un sujeto que no encajaba con los estándares de esa “nueva patria”, sujetos marginales, desubicados, prohibidos en el Chile que la Junta quería construir, sujetos indeseables para la ideología imperante, que castigaba esas diferencias. Un ejemplo de resistencia que visibiliza lo que se indica, a medio camino entre lo poético y lo autorreferencial es el “Manifiesto (por mi diferencia)” (1986) de Pedro Lemebel, donde responde a esa discriminación recrudescida en la época: “No necesito disfraz / Aquí está mi cara / Hablo por mi diferencia / Defiendo lo que soy / Y no soy tan raro (...) Pero no me hable del proletariado / Porque ser pobre y maricón es peor” (en Sutherland 35).

Para todos los personajes mencionados, la bandera no era representativa, y sin embargo, el espectáculo del gobierno - la ficción democrática que también impuso a Pinochet el cargo de presidente de la nación- utilizaba permanentemente el discurso patriótico. El cuerpo de la Bandera era entonces exhibido al antojo e interés de los militares:

De nuevo la Bandera de Chile enarbolando eczemas diarias
trae a colación pocas migas que sobran de la mesa
el menuzo llega de quien mal parte el pan menudo
al envés de la Bandera de Chile (26)

“De nuevo”, dice, esto es, una y otra vez, la Bandera se muestra alzando sus heridas: la Bandera [también] está torturada. Trae “migas que sobran de la mesa”: la Bandera [también] está en la pobreza, [también] tiene hambre, [también] sufre de inequidad; por eso, irónicamente, para aquellas personas a quienes sí representa, el poemario también iza la bandera, consignando esta crítica: “brilla su estrella para el 10%” (11), los adinerados, los privilegiados.

La descripción que acabamos de leer, de la Bandera deteriorada y enferma, continúa en el libro, yuxtaponiendo fórmulas irónicas o hiperbólicas cuando se la refiere como objeto utilitarista del oficialismo:

¡Con que dignidad se cuece la descomposición

¡sí señor! de la Bandera de Chile!

Blancos rojos y los azules revueltos
Puro azul de la India en degradé
la Bandera de Chile en rouge japonais claire

blanco exilio pendón negro

¡Con qué seriedad no se destapa la olla
¡sí señora! de la Bandera de Chile! (31)

Como vemos, la Bandera es un pastiche ridículo, una forma sin fondo, resulta bizarra la bandera, descompuesta con dignidad -se ha normalizado y más, el avasallamiento a su imagen-, acallada seriamente - “no se destapa la olla”-, integra en su blanquitud a los exiliados, incluye en su pendón el negro -usualmente atribuido a los muertos-.

En el poema que le sigue, para demostrar el agotamiento, el uso y abuso de la bandera, se lee diecinueve veces: “izar arriar”, en un seudocaligrama⁶⁴ que evoca a Huidobro, tanto por la reiteración utilizada en *Altazor*, como por sus conocidos caligramas. Esos diecinueve versos son seguidos de “en la rutina la Bandera de Chile pierde su corazón / y se rinde” (32), evocando visualmente a pie de página el [ab]uso rutinario y el cansancio del pabellón. La Bandera ha sido violentada, desfallece, las alabanzas son falsas como su posición en altura, que más que honor la deja “en el aire (...) sin tierra para su pie” (23), “extranjera en su propio país / no tiene carta ciudadana / no es mayoría / no se la reconoce” (20): no cuenta para la nación, no tiene derechos ni voto, no se la oye, como las demandas y decisiones de los chilenos y chilenas de la época, una comunidad atada de manos, sin posibilidades democráticas, de reunión, de actividad cívica y sociopolítica. La representatividad de la bandera, como la democracia, está guardada en museos, “disuelta, anónima (...) deshilachada / es historia ya muerta”.

Todo lo dicho aporta a una interpretación que señala a *La Bandera de Chile* como una reconstrucción del imaginario nacional, en que mujeres, pobladores y sujetos marginales se representan en la bandera por la cosificación que sufren, desde la cual se erigen en una nueva voz, entre las cenizas del amedrantamiento al que han sido sometidos. El emblema “desgastado

⁶⁴ “Seudocaligrama, pues articula un conjunto que, en el acto de izar y arriar la tela, logra desvelar su condición de falacia, ya que no es objeto sino cuerpo - «pierde su corazón / y se rinde» (8)- lo que permite advertir uno de los rasgos centrales de la bandera: la personificación de la insignia” (Pérez López 16).

y abusado corresponde a la meditación sobre la idea de nación y la problematización de su composición histórica, provocando con ello la apertura hacia la concepción de espacios que se hagan cargo de la integración de las diferencias” (Pinto 107). Por eso no hay personas en todo el libro. No hay sujetos humanos, solo objetos, cosas personificadas, instituciones.

Para Gilda Luongo *La Bandera de Chile* permite, entre otras escrituras poéticas y de la memoria, “levantar un mapa cartográfico de las relaciones de poder y, en consecuencia, pueden servir para identificar los posibles lugares y estrategias de resistencia” (50), convirtiéndose, así, en material “contramemoria”, pues refiere a la memoria minoritaria, extraoficial. En el caso de *La Bandera*, representante de la otredad sexual y de aquella marginalidad no incorporada en los discursos nacionalistas de la época, los cuales, dentro de la lógica bipolar del fascismo eran “antipatria”.

El vínculo con el colectivo es claro al superponer los discursos oficialistas y su concepto de “patria”, la verdadera aplicación de esos discursos -una limpieza cuyo sustento moral, intolerante y agresivo, por decir lo menos, se aplicaba a gran parte de la población- y la incapacidad de ese colectivo de reaccionar por vías naturales. En este sentido, *La Bandera* buscaría resignificar el emblema “de todos los chilenos” del que, repito “Nadie ha dicho una palabra” (9) para que testimonie la represión y la violencia, desde una representatividad ambigua, multívoca. Por eso, María Inés Zaldívar lo sitúa dentro del subgénero de textos de reedición crítica de los símbolos patrios en que “a través de un lenguaje expresamente desprovisto de lirismo patriótico, la bandera se despliega otra, diferente a la definición dada por Moliner, como a la simbólica que nos proporciona Cirlot” (205). Esa reescritura del objeto, a partir de procedimientos que lo alejan de la visión tradicional, “desarticula el canon de la representación banderil, tanto en su significante como en su significado” (206), lo que para la crítica la vuelve una “antibandera”. Una “antibandera” representaría a los no-representados o anti-representaría a quienes la enarbolan, aunque también puede darse la acción inversa: cada vez que se iza una antibandera, en lugar de honrarla, se la deshonorra y repudia, y con ella, a quienes represente. En cualquier caso, se estaría desarmando su significado tradicional, donde ella “es extranjera en su propio país” (20), “asfíxia y da aire a más no poder” (13), es exhibicionista y silente, privada y pública, una serie de adjetivos contradictorios que la vuelven confusa, problemática, y justamente por eso representativa, pudiendo estar “al tope” (30), pero que también “se cansa” (31) y “se rinde” (32). En ese momento sí se corresponde con la identidad de una nación: concepto amplio, diverso, inclusivo. El siguiente poema muestra estos movimientos duales:

A veces se disfarsa la Bandera de Chile
un capuchón negro le enlutece el rostro
parece un verdugo de sus propios colores (22)

La Bandera “se disfarsa”, no se disfraza, sino que su disfraz es una farsa, usa el capuchón negro -que no le “enluta”, sino que le “enlutece” el rostro, lo que me hace pensar en “embrutece”- y “parece un verdugo” de sí misma, pero no lo es: la construcción dis (niega) farsa (engaño) señala “que, saturada, ella pone término al engaño y manifiesta su postura en un luto amargo, silencioso, que no es un disfraz sino su desmontaje” (Pinto 94).

3.3 “De nuevo la Bandera de Chile enarbolando eczemas diarias”: las violaciones a la bandera / las violaciones a la población

Íntimamente ligado a lo señalado en el apartado anterior es lo que se refiere a los modos en cómo *La Bandera de Chile* denuncia esa falta de representatividad, no solo en cuanto simbólica, sino en la praxis, de una bandera izada en recintos en los que se tortura, la bandera chilena enarbolada mientras se asesinaba a chilenos. En ese sentido, si la bandera es un símbolo de la nación, resulta dudoso o burlesco que, en paralelo a las violaciones de los derechos humanos de esa nación se defiendan la bandera y su discurso patriótico. Relacionado específicamente con la violencia dictatorial, *La Bandera de Chile* no es escueta: La bandera de Hernández no significa la victoria, es signo conflictivo, en que coexisten los contrarios, como los propios edificios públicos de la dictadura: un estadio donde jugar fútbol y torturar a disidentes, y en lo alto de ambos -del mismo espacio- la bandera flameando: “en el mástil centro del Estadio Nacional / (...) La Bandera de Chile sale a la cancha / en una cancha de fútbol se levanta la Bandera de Chile / la rodea un cordón policial como a un estadio olímpico / (todo es estrictamente deportivo)” (17): por eso “La Bandera de Chile fuerza ser más que una bandera” (20), porque lo que ocurría en el Estadio y fuera de él no era en absoluto “estrictamente deportivo”, porque representar a la “nación” no tiene que ver solo con la unificación territorial y la autonomía política -dudosa en el caso de una dictadura-, sino con su “cualidad de imaginada” (Anderson en Pinto 18), que se vincula ancestralmente con la tierra, en un “patriotismo natural” que comprende la tierra nativa como “lugar de la memoria” (Lipsius en Pinto 19), incluyendo en ese concepto un vínculo secreto y

Hernández ponen en crisis ese [ab]uso de los emblemas nacionales durante la dictadura, buscando resignificarlos para que ellos sean testimonio de la represión. La bandera se identifica con un amplio espectro de situaciones y colectivos: los delatores, las mujeres, los pobladores marginales, los pobres: la bandera es todos y nadie. Como ya señalé, es irónico izar la bandera en un estadio en el que se tortura, sobre todo si entre paréntesis, como un susurro burlón leemos “todo es estrictamente deportivo” (17), pues, utilizada allí como símbolo de victoria, ¿qué victoria puede simbolizar?

Además de apuntar a las desapariciones forzosas en distintas áreas naturales, en el siguiente ejemplo, refiere la tortura:

En metros cuadrados se mide la Bandera de Chile
su olor en respingos de nariz
en ojos que no ven sus aristas de luz y sombra
en paciencia sus diarreas (...) (18)

Una bandera que no puede ver, que se debe guiar por el olfato “en respingos de nariz”, rodeada de olores penetrantes, desagradables, bandera/víctima que debe aguantar lo inaguantable, las necesidades básicas, con paciencia, como las prisioneras en celdas diminutas, hacinadas, a quienes se les ha negado todo. Del mismo modo, casi al final del libro, en el que el silenciamiento y la manipulación de la bandera es notorio y persistente, Hernández escribe: “La Bandera de Chile es usada de mordaza / y por eso seguramente por eso / nadie dice nada” (33), esta directa alusión a los amordazamientos de las víctimas de tortura y prisión, se refiere también a la enorme población que callaba, tal vez, amedrentada de que la mordaza recayera sobre sí.

Un par de versos que ya leímos anteriormente son interpretados con una carga altamente situacional por Giovanna Yubini (2006), quien señala el caso de Juan Muñoz Alarcón, un ex militante socialista y ex dirigente nacional de la Central Unitaria de Trabajadores, el “encapuchado del Estadio Nacional”, que delataba a sus compañeros paseándose con una capucha negra por el Estadio Nacional: “un capuchón negro le enlutece el rostro / parece un verdugo de sus propios colores” (22). Este delator, que en el caso señalado es identificable fuera del texto, nos retrae a lo que en otros capítulos hemos comentado respecto de la delación, el quiebre de la confianza entre compañeros políticos, “las construcciones de desnutrida confianza” (18), uno de los traumas importantes del periodo dictatorial. En este caso se encarna en la

presencia lúgubre y doblemente aterradora, por tratarse de un excompañero, de este “verdugo fantasmático e irreconocible, que selló el destino de muchos detenidos, pero que también selló el suyo propio al testimoniar su actuación, pues al ser asesinado por motivos políticos, también fue declarado víctima de la violación de los derechos humanos” (Yubini 15).

Aunque la Bandera termina levantándose y rebelándose, son varios los momentos en los que se describe disminuida moralmente, si no colaborando con el régimen, no manifestando su detracción: “Levanta una cortina de humo la Bandera de Chile / asfixia y da aire a más no poder / es increíble la bandera / no verá nunca el subsuelo encendido de sus campos santos (...) los entierros marinos que son joya” (13). En este caso, la Bandera oculta algo o impide la circulación de información, seguido de un verso en que la bandera, de modo increíble -por lo evidente de la situación- “no vera el subsuelo encendido de sus campos santos”, no verá a los muertos de su propio país. La Bandera, aquí, se identifica con la dictadura, oculta el paradero de los detenidos, de las fosas comunes desperdigadas, improvisados “campo santos”, presentes también en el fondo del océano por los Vuelos de la muerte.

Otro momento en que la Bandera parece apoyar al régimen, aunque en realidad pesa una amenaza sobre ella y toda la población, es cuando leemos “en boca cerrada no entran balas / se calla / allá arriba en su mástil” (13). Desde su posición en altura, desde su estatus -aunque hemos visto lo falso de él-, la Bandera se calla, prefiere no quejarse, no reclamar, no denunciar, por miedo a las balas. En este caso el silencio de la bandera puede ser manipulado: “le ponen para lágrimas”, “sale a la cancha” (17), “ficticia ríe la Bandera de Chile” (13), situaciones que ocurren cada vez que el oficialismo la utiliza para inflar el patriotismo y con ello la adhesión de la comunidad.

Otro ejemplo de versos que puede interpretarse como alusivos al contexto dictatorial es cuando dice: “La Bandera de Chile es un pabellón dijo un soldado / y lo identifíco y lo descubro y me descubro / del Regimiento de San Felipe” (12), en ellos la hablante se refiere al Regimiento de San Felipe, “el que fuera el principal centro de detención y tortura de la V región y que, inserto en el poema, vendría a cumplir la función de hacer evidente la existencia de los centros, existencia que muchos niegan hasta ahora en pos de no aceptar lo crímenes cometidos en Dictadura” (Ríos 21), es decir denunciando hechos negados por años. “Lo identifíco y lo descubro” tiene un doble faz “me descubro”, es decir, identificar al soldado del Regimiento en el que se tortura, descubrirlo

como torturador o cómplice es posible solo si se estuvo dentro del recinto, como víctima, por lo que señalarlo es señalarse, acusarlo es acusarse y acusarse es ponerse en peligro, condenarse, en un país donde el Estado es quien respalda esas detenciones.

Karem Pinto analiza *La Bandera de Chile* también en relación a la “toma” de terrenos en la población de La Bandera, el 22 de julio de 1980, en que cientos de familias se movilizaron para esa apropiación en un acto que ya en periodos democráticos es arriesgada, y que en las condiciones de una época tan represiva, fue significativa por la muestra de organización comunitaria y desafío a los estamentos gubernamentales. Su interpretación tiene que ver principalmente con la representación constante entre Bandera y marginalidad, pero sobre todo se respalda en el epígrafe inicial del libro: “No se dedica a uno / la bandera de Chile / se entrega a cualquiera / que la sepa tomar / LA TOMA DE LA BANDERA” (s/n). Es estos versos, en que la bandera se escribe con minúscula, es decir, como objeto y no como prosopopeya, esta “se entrega a cualquiera que la sepa tomar”, es decir que pertenece a quien sepa poseer la tierra en la que será izada, acto que ocurre cuando la organización ciudadana lucha por su derecho, en este caso, a la vivienda. A ellos se dedica la bandera, emblema que representa, aquí a los marginados. También se propone esta lectura en a partir del siguiente poema:

Nadie ve a la Bandera de Chile pasar las noches a la
intemperie
la noche es oscura
ni que largo invierno es 22 de julio
-el sol que ha hecho poesúa del solsticio-
que sus hijos piden solo la parte pobre de toda la infancia
la Bandera de Chile no tiene papel para pedidos
ni un pliego
ni nada (21)

Esa acción política, si bien no estaba respondiendo a las violaciones a los derechos humanos, sí estaba manifestando el espíritu de organización (algo prohibido) y lucha de la población, así como las exigencias de una parte de la comunidad, sumida en la miseria y la pobreza. En este caso, si el régimen determinaba como “enemigos” del gobierno a quienes no lo apoyaran, este acto indica una resistencia y como tal, una reapropiación del discurso político, que incluye a los civiles, que da voz y acción a la población. Así, estos pobladores, en cuanto contrarios al gobierno, carecerían de la identidad nacional definida por la Junta por el apoyo recibido, siendo estos “malos chilenos” los que, en un acto de valentía y preocupación por sus familias con “hijos

[que] piden solo la parte pobre de la infancia” (21), serían los realmente dignos de tomar la bandera. La toma de terrenos de la población La Bandera “pone en movimiento textual el manifiesto poético de Hernández: Este parece indicarnos que, ante el desplazamiento y la desarticulación, la anulación de las huellas identificatorias y la negación del espacio, la única forma de obtenerlas es ejerciendo, terminantemente, el pleno derecho a la apropiación” (Pinto 105). Esa bandera coincide con la que “escapa a la calle y jura volver / hasta la muerte de su muerte” (28), una bandera temeraria que no aguantará más las vilezas, y que, desde la vía pública planea la reapropiación de sí misma, de su presencia y su representatividad, porque, ya sin miedos “la Bandera no se vende” (30), verso que remite intertextualmente a los cánticos de las manifestaciones políticas que repiten “el pueblo no se vende, carajo”.

4. Procedimientos retóricos utilizados en *La Bandera de Chile*: lenguaje elusivo, habla coloquial, representación paródica e ironía, y prosopopeya

La Bandera de Chile ha dado pie a que Elvira Hernández sea considerada representante de la neovanguardia chilena de los ochentas. La autora, más que identificarse con esa etiqueta, señala la urgencia de los procedimientos utilizados en el libro por la contingencia de la época, lo que habría contribuido a mecanismos de habla distintos del efectismo literal o una expresividad menos velada⁶⁵. Más allá de las etiquetas, en *La Bandera de Chile*, el pabellón despliega los signos de la violencia recibida pero también su carácter asfixiante a través del dinamismo de su forma en las páginas, explorando en el acercamiento a la poesía visual las “posibilidades de la imagen”, en “textos [que] se disponen como unidades parcialmente autónomas que al mismo tiempo conforman un solo poema extenso o macropoema (...) [los] numerosos poemas insisten en la condición visual: la bandera se encuentra en lo alto del mástil (y de la página), recuerda la forma rectangular de la tela y su ondulación” (Pérez López 14-15).

⁶⁵ En una entrevista concedida a Camilo Brodsky en 2013, Hernández declaró: “Nunca me he tragado eso de que soy de la neovanguardia, a pesar de que creo que en mi trabajo hay una experiencia de experimentación, pero yo no estoy preocupada de eso y siento que aquellos que se instalan bajo el paraguas de la neovanguardia tienen una percepción distinta, en el sentido de que ellos son sujetos de lo que están haciendo, en cambio yo estoy más trabajada por las circunstancias” (s/n).

Esta incorporación de lenguaje rupturista o procedimientos novedosos va más allá de la disposición en la página, y se construye sobre cuatro pilares que veremos a continuación:

1) La prosopopeya que de inicio a fin aplica a la Bandera de Chile y que bastante avanzado el libro se explicita dentro de la misma figura: “La Bandera de Chile fuerza ser más que una bandera” (20). En este verso podemos fijarnos en la diferencia entre “Bandera” y “bandera”, en que la utilización de mayúscula la vuelve sustantivo propio, sujeto -y es la que se mantiene en casi todos los poemas-, frente a la “bandera” como un simple objeto, simbólico, sí, pero sin características de conciencia y acción.

2) El segundo procedimiento de lenguaje es el uso de la coloquialismo y la inversión o reversión de algunos dichos populares, con los que sitúa su discurso entre el pueblo: “Come moscas cuando tiene hambre la Bandera de Chile / en boca cerrada no entran balas / se calla” (7); “A la Bandera de Chile la mandan a la punta de su mástil” (16); “Con qué seriedad no se destapa la olla / ¡Sí señora!” (31). Otras veces las descripciones rozan lo soez, en un lenguaje que de coloquial es procaz: “(...) cae como teta vieja / como una carpa de circo / con las piernas al aire tiene una rajita al medio / una chuchita para el aire / un hoyito para las cenizas del General O’Higgins” (18). El uso de diminutivos también corresponde a este uso oral, cotidiano, familiar, atravesando el libro.

3) La representación paródica e ironía son mecanismos que durante la dictadura, como en otros periodos políticamente restrictivos, fueron cruciales para superar el sesgo ideológico, y la censura de las instituciones formadas especialmente con este fin. En caso de *La Bandera de Chile*, se toma como tema central este emblema, para hablar de “la contingencia social chilena haciendo una representación no convencional de la bandera, presentándola como un espacio de significados polivalentes, pues en su ductilidad, representa las fuerzas contrarias que se enfrentan en el espacio social” (Yubini 17). Dentro de esa polivalencia hay parodia, exageración en los [ab]usos de la bandera: “De 48 horas es el día de la Bandera de Chile” (25), “¡Con qué dignidad se cuece la descomposición / ¡sí señor! de la Bandera de Chile (...) / La bandera de Kansas le manda un besito” (31), transgrediendo el ámbito discursivo para volverlo contra los usos tradicionales, cuestionado al emblema en sí, y obligando a reflexionar sobre “la violencia, el

abuso de autoridad y la irracionalidad de la época, tanto como el uso del imaginario social y del patrimonio cultural” (Yubini 18).

La ironía es desacralizadora, desde ahí parte el uso que la autora le da para dislocar el discurso, alterarlo, volverlo problemático y transitar hacia una inestabilidad lingüística, una “evidente referencia a la sensación de realidad quebrantada, experiencia de la desarticulación personal y comunitaria” (Pinto 89). Al ironizar sobre la bandera se desacraliza su uso en un contexto en el que las transgresiones de lo que representa han llegado al límite de lo simbólico y lo humano; la dualidad representativa o anti-representativa de la bandera ya ocurría antes, fuera del texto, y eso es lo que se destaca discursivamente.

4) El último mecanismo lingüístico lo identifico como lenguaje evasivo. Si bien es cierto que en ningún momento el texto da la sensación de omisión, supresión o reticencia, como sí se identifica, por ejemplo, en *La ciudad*, la construcción de *La Bandera de Chile*, a partir de la prosopopeya principalmente, permite que distingamos un mensaje entrelíneas que no se explicita sino que se abre a diversas interpretaciones. De ahí que a lo largo de este capítulo hayamos visto posibilidades interpretativas para un mismo poema, desde la imagen de la mujer a la del torturado, pasando por la “toma” de terrenos y la apropiación y construcción excluyente de los conceptos identitarios genéricos y patrios. Las desviaciones en *La Bandera* son sutiles, pero existen en la medida en que, con certeza, nos encontramos ante un discurso a contramano de los oficialistas. Ese modo de expresar a través de la fractura nace, según Nelly Richard de la voluntad de forjar un “arte refractario” (Benjamin) que sea inútil para los fines del fascismo, esto es “formular significados meramente contrarios al punto de vista del dominador sin atender contra el orden de su gramática de la significación (...) Era invertir la simetría de lo representado, sin llegar a cuestionar su topología de la representación” (Richard 16). Esto implicaba romper conceptual y semánticamente pues el desafío era “darle nombre a fracciones de experiencia que ya no eran verbalizables en el idioma que sobrevivió a la catástrofe de sentido” (17), creando un arte que negara y desviara el lenguaje militar, que escapara de la censura y que evitara los reduccionismos ideológicos del “arte comprometido”. En ese ámbito, de lecturas abiertas, polisémicas, ondula *La Bandera* que, tomando un elemento ilustre, ubicado en cada barrio e institución, se ha vuelto representante de conceptos vacíos, una identidad patria que hace falta reconsiderar y reconstruir, porque a fin de cuentas, “Nadie ha dicho una sola palabra de la Bandera de Chile” (9). Entonces,

a través de la “experimentación crítica de los lenguajes técnicos, de géneros, del arte y la literatura” (Pinto 54), Hernández descubre a la bandera o declara una nueva bandera, reconceptualizada, construida multiescénicamente, con muchos fragmentos, con muchas realidades, varias de ellas “no tan limpias” como el oficialismo pretendía hacer creer.

Alguna relación con este procedimiento experimental, vanguardista, que se interroga a sí mismo, tiene que ver con la visualidad del poema, en el que “no existe lugar para ninguna pauta estrófica” (Pinto 90). María Inés Zaldívar se centra en la disposición de las palabras en las páginas del libro, resaltando que no se sigue ningún patrón establecido, más bien, indica, “cada una de las 26 páginas que componen el texto, son una sorpresa. Las bandas blanco azul y rojo y la estrella solitaria están ocultas tras la superficie del papel (...) no hay correspondencia icónica entre el emblema nacional y el texto desplegado” (204). El encuentro de la bandera, del discurso entre los colores, entre las líneas, queda a cargo de la lectora, pues hace falta unir los fragmentos que constituyen la realidad de la bandera, para verla completa -o en su incompletitud-. Los poemas (o cantos, ya que incluso en eso *La Bandera* es ambigua), a partir de negaciones, errores sintácticos, palabras inventadas, incoherencias, explicitan esa falta, la catástrofe de sentido, y “parecen pedir el esfuerzo que debe hacer un receptor cómplice; el de ponerlos en relación con otros lenguajes, captar su realidad de contralenguajes, de lenguaje que surge por oposición a otro” (Valdés 19). Corresponde a una poesía escrita desde la fractura, pero cuidando que la palabra duela más que el trauma, sin trivializarla (Polanco s/n), ni reducirla ni volverla un tópico literario; es palabra incompleta o tartamuda cuando dice: “nunca el 100% nunca / el 100% (...)” (11), “dijo dijo dijo tres dormitorios” (12), “y por eso seguramente por eso / nadie dice nada” (33), el lenguaje está traumatizado como la hablante, así refiere su fractura.

De ese modo, el cambio de registro, la ubicación en la página, la resignificación de dichos populares, reflejará el hibridaje textual, aumentando el espectro de significados connotativos, en voces y personajes -la Bandera transfigurada- que representan pero ocultan a la hablante, que nunca utiliza la primera persona singular, nunca deja una marca genérico-sexual, nunca cae en un registro testimonial y menos en uno intimista o confesional, sino que entrega esas escenas (el equivalente a voces o personajes en otros poemas de la época), incompletas, como una “subjetividad poblada de personajes fragmentados, escindidos y liminares, cuasi esquizofrénicos,

representando, en definitiva, el estado psíquico de una sociedad igualmente escindida” (Yubini 8).

Finalmente, sospechamos que hay algo que la Bandera calla, pero no podemos tener la certeza del qué, las palabras no son siempre suficientes, “percibimos el borrado de la bandera y su pérdida de sentido, la página queda anulada o borrada en tanto texto, por más que pugne en el último verso por seguir significando, lo que incorpora aquellos semas que desarticulan el relato excluyente de la nación y, en sentido amplio, de cualquier imaginario nacional” (Pérez López 16). Lo que queda explícito es, pues, la exclusión, la fisura de las representaciones, la desunión del colectivo representado: significado y significante se muestran incompletos, carentes de algo, esa es una de las reflexiones principales de este poemario. Por eso la Bandera enarbola, sobre todo, el “gesto de la precariedad (...) Por eso el silencio crepita al interior de esta escritura. Quizás en todo nombrar exista un gesto de pérdida” (Polanco s/n); o, en palabras de Karem Pinto este

largo y único poema, parece ser la expresión de todo un sentimiento de desintonía respecto de una historia quebrada, que se manifiesta en la desarticulación del efecto simbólico fraternal que refleja, debería reflejar (o, en este caso, reflejó tal vez) una bandera patria. Así, lejos de los discursos pertenecientes a la configuración del imaginario oficial de una nación, sus elementos laudatorios, grandilocuentes y rimados son suprimidos por completo (88).

El libro concluye en “el silencio, el blanco, lo censurado y autocensurado, que corporeiza así el clima político vivido en esos años” (Pérez López 18). Todo lo anterior, más la disposición visual novedosa, la falta de sintaxis formal, la carencia de ilativos, signos de puntuación, algunas conjugaciones extrañas o la invención de palabras como “centuplean”, “sotros edálla pacá”, “disfarsa”, “vomitosa”, “blanrozul”, apoyan el discurso descentrado, marginal, fuera del oficial y contestatario a este, como ya se dijo, doblemente dominador: patriarcal y militar. *La Bandera* se constituye como un discurso femenino sin utilizar un léxico autorreferencial ni los procedimientos que antiguamente habían sido usados por el discurso poético de las mujeres. “Pone el cuerpo”, que, aunque femenino, no dialoga con el masculino en términos tradicionales, sexuales, sino en un léxico militar que no dice pero no oculta, ironiza y se burla, roza la violencia pero no la explicita; un discurso en que los vacíos están llenos, la ausencia, como en otros textos de la época, sirve para decir lo ausentado: “Un hueco desnudo, símbolo de la nada. Nada que, a su vez, se convierte en espacio vacío, por tanto, ilimitado. Todo potencialmente habita en un espacio (des)cubierto e inagotable. El vacío se hace así posibilidad de existir (...) Equivale a

tocar fondo (...). La nada es potenciadora” (Moraga 90), o lo que Adorno señaló sobre el “verdadero lenguaje del arte”: “El verdadero lenguaje del arte es mudo; su momento mudo tiene la primacía sobre el momento significativo de la poesía” (194).

En *La Bandera*, cada uno de estos procedimientos permite que el despliegue de la bandera sea el despliegue del lenguaje, de la denuncia.

5. La bandera en el espacio urbano

Todo lo que se ha mencionado respecto del discurso feminista, marginal y el que problematiza e intenta recuperar la idea de nación, va de la mano con, como se mencionó, un discurso que da espacio al silencio, al vacío que enuncia y que puede hallarse, también, en la calle: “Hernández es pura calle. Es ahí donde va surgiendo su poesía (...) Callejear, curiosar, confundirse (...) Ese desplazamiento iba a ser la materia de sus poemas” (Careaga 10). Así pues, se debe mencionar que *La Bandera de Chile* ha sido considerada dentro de los discursos urbanos de dictadura, pues el tránsito de la bandera si bien comienza en un espacio cerrado, la intimidad de una casa en que la bandera/mujer se mira en un espejo, luego recorre el espacio abierto, social -prohibido para la mujer tradicional y en este mismo sentido, rupturista-, transitando por el Estadio Nacional, la Plaza Bulnes en que “La Bandera de Chile está tendida entre dos edificios” (18) -de hecho, el bandejón central entre esta plaza y La Moneda se llama, justamente Plaza de la Bandera-, en los regimientos, los museos, pero, sobre todo, las poblaciones. Por eso Magda Sepúlveda considera *La Bandera, Vía pública* (1983, Brito), *Huellas de siglo* (1986, Berenguer) y *Piedras rodantes* (1988, Urriola) discursos que irrumpen en el tema de la ciudad desde voces femeninas que “despliegan las significancias de la apropiación de las polis desde la posición de voces que toman conciencia de las relaciones entre espacio y género” (92).

Sepúlveda señala que la mujer (la bandera) creada por Hernández se encuentra en la calle, observando, atestiguando, y hacia el final del libro, rebelándose y denunciando. Como se verá en su obra posterior, Hernández continuamente mantiene “el ánimo de una escritura que quiere contener el paisaje urbano” (Careaga 11), y que en *La Bandera* se corresponde con una urbe oscura, caótica, violenta, secuestrada por los militares, como el emblema mismo sobre el que

reflexiona crítica y poéticamente. Ya estar situada en la calle la plantea como un discurso rupturista respecto de su género, con lo que Hernández “trabaja su horizonte sexo-genérico desde la relación masculinidad y feminización asociada a la bandera” (Sepúlveda 93), mientras dialoga con los espacios en que la bandera es honrada -es decir, [ab]usada-. Sepúlveda coincide con algo que ya se ha mencionado: de todos los espacios, el único en que no se polemiza es cuando la saben tomar, en el campo eriazado que las familias ilegalmente ocupan: “Si la dictadura creó la imagen de una mujer dócil, al cuidado de su familia en la privacidad de su hogar; en el poemario, las mujeres salen a la calle, justamente para reclamar su casa y así poder cuidar a sus hijos. La nación y su símbolo, la bandera, ya no pertenecen al estadio y al regimiento, sino a las mujeres” (93); ellas son las representantes de la marginalidad, de los sujetos amordazados -no solo por y desde la dictadura sino desde antes-, doblemente violentadas, pero también son el signo de la lucha, de la resistencia y de la nación: “Ellas son las poseedoras de la bandera y ellas las posicionan en el peladero que transformarán en casa” (Sepúlveda 94). Ellas, que, como dice en reiteradas ocasiones el libro, “no tienen”, despojadas de todo, restaurarán lo usurpado a través del lenguaje, del cuerpo, de la lengua, desde un silenciamiento forzado hasta que por voluntad “declara dos puntos / su silencio” (34).

6. *Bobby Sands desfallece en el muro*

Como se ha señalado en este capítulo, Hernández tuvo una destacada actividad en la época dictatorial, que se mantiene hasta el día de hoy con una constante renovación experimental y temática. Sin embargo, no fue la única exponente femenina de la época y no quisiera dejar pasar la oportunidad de señalar a otra autora que marcó el pulso de la nueva escritura femenina chilena, cuya gestación se dio en la dictadura, pero con un camino que continúa.

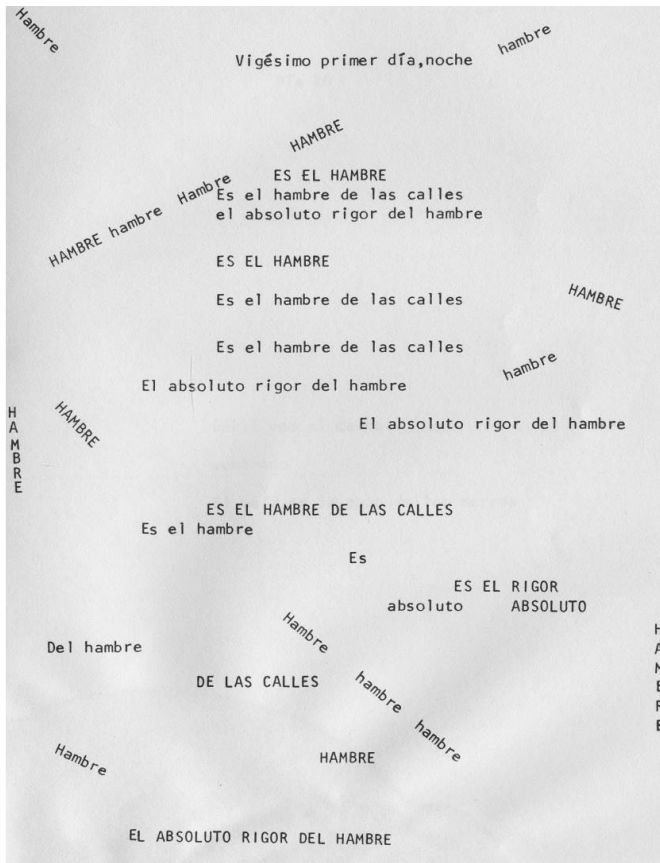
Bobby Sands desfallece en el muro (1983) fue el primer poemario de Carmen Berenguer (1946), tiene como centro la muerte del poeta y revolucionario irlandés Bobby Sands, ocurrida tras una extensa huelga de hambre bajo el régimen de Margaret Thatcher⁶⁶. Sands dejó por escrito sus

⁶⁶ Thatcher y Pinochet mantuvieron una relación diplomática que comenzó con el desbloqueo para que Chile adquiriese armamento desde que en 1980 Thatcher asumiera como Primer Ministro, continuó en 1982 con la ayuda que el dictador brindó a los británicos durante el conflicto por las Malvinas, gracias a la cual el Reino Unido obtuvo la victoria sobre Argentina, y terminó cuando, en 1998, Pinochet fue arrestado en Londres siendo públicamente defendido por Thatcher, impidiéndose, finalmente, la extradición que se solicitaba contra él.

motivaciones de lucha y resistencia frente a la dominación inglesa, constituyéndose dentro del poemario de Berenguer como el símbolo a través del cual la poeta pudo también referir las condiciones de violencia que afectaban a los prisioneros políticos chilenos. Así, hablar de una víctima posibilitó plantear el tema de la dignidad dentro del país, del terror en manos de estamentos gubernamentales, de la opresión y la violencia que arrasaban a Chile. El lamento por Sands -y por las causas revolucionarias, aplacadas, desfallecientes- es el lamento por Chile. Eugenia Brito señaló:

Los grafos escritos supuestamente por Bobby Sands en su celda son la expresión de una libertad creativa elegida por sobre todas las otras (...) El aporte de Berenguer a la literatura chilena, en especial a la literatura femenina chilena, consiste en la ruptura del verso (...) que se hace eco, grito, testimonio de una tortura. La escritura parece padecer el mismo rigor del hambre: es breve, no obstante, exhaustiva y eficiente (*Memoriachilena* s/n).

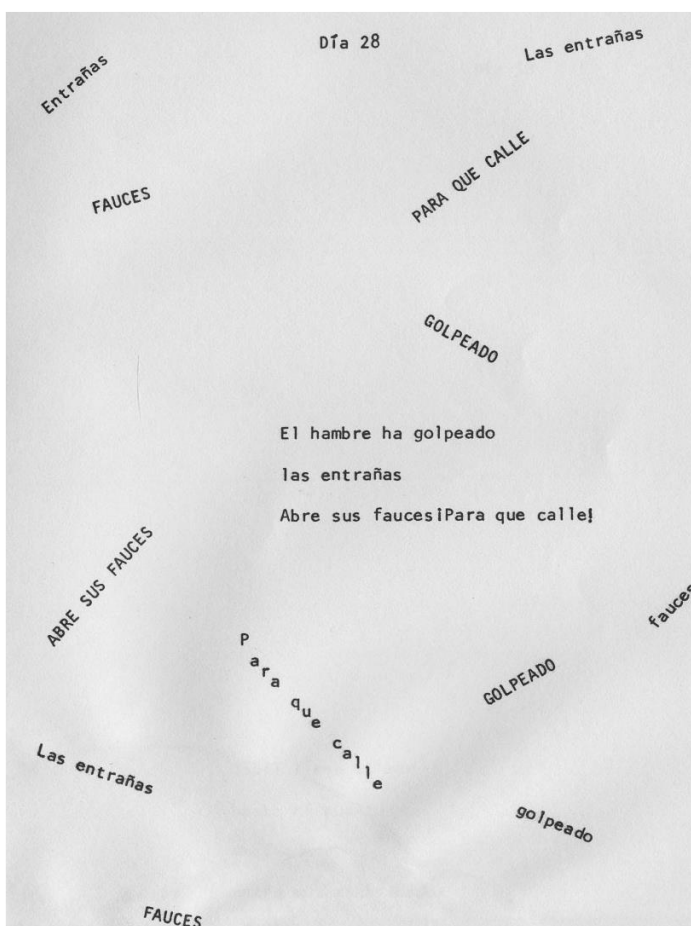
Berenguer, como Hernández, ha sido catalogada dentro de la poesía neovanguardista de la época. Los procedimientos retóricos en *Bobby Sands* comienzan con el cruce de géneros, pues utiliza la forma de diario íntimo para escribir un poemario, pero prosiguen en lo estilístico, pues a través del discurso intimista, denuncia la violencia política. En la edición príncipe, autoeditada, las páginas no están numeradas, sino que el orden se determina por la cronología de los días anotados, que no tienen fecha, sino que están numerados cardinal u ordinalmente, así, “el undécimo día” dirá: “Habla porque es lo único / digna la lengua” (Berenguer s/n), mientras que el “Día 16” indica: “El ojo vendado muere / Belfast muere y vive / enmurallada” (Berenguer s/n) y el “Vigésimo primer día, noche” se ha grafitado/escrito así:



(Berenguer s/n)

Estos tres ejemplos son útiles para entender la poética del libro, en que se consideran las novedosas maneras de enunciar y las temáticas que desarrolla. Podemos evidenciar su preocupación política -desde la elección del caso de Sands, pero también en el tercer poema citado, donde la huelga de hambre del obrero irlandés sirve para hablar del hambre como “rigor absoluto / de las calles”, hambre de la población, por tanto, de una nación azotada por la pobreza y la precariedad de un modo enajenante, algo que en el Chile de la época ocurría y empeoraba con la aplicación de políticas neoliberales, ampliando la brecha económica y azolando a los más desprotegidos. En un sentido similar, bajo el prisma de la coyuntura histórica chilena, leo el segundo poema citado: “El ojo vendado muere / Belfast muere y vive / enmurallada” (Berenguer s/n), que en solo tres versos hace pensar en los prisioneros vendados en las celdas pinochetistas, en sus muertes a raíz de las torturas y las condiciones infrahumanas de los espacios de represión, gracias a la operación alegórica en que ojo vendado es el prisionero, el prisionero es Belfast (y con ella Irlanda) enmurallada, es decir cerrada en sí misma, sin escapatoria -prisionera de sí-, paralela al prisionero en la cárcel chilena, que muere como muere Santiago (y con él, Chile), encerrado en sí mismo, sin escapatoria.

El poema epigramático “Habla porque es lo único / digna la lengua”, como otros del libro, permite plantear la preocupación por el lenguaje, se trata de un metadiscurso que en los periodos anteriores a los 70’s no se venían frecuentemente, ni en poetas mujeres ni en hombres, con lo cual la adscripción a este tema se considera neovanguardista, eso sin nombrar al sujeto descentrado que enuncia, desde una sintaxis rasgada, mutilada. Por último, habla por sí misma la última página citada, en que el discurso poético se vuelve un muro garabateado, caótico, lleno de espacios y fragmentos de enunciados y que, a través de ellos, dice. Lo mismo ocurre en el poema “Día 28”, en que el “El hambre ha golpeado / las entrañas / Abre sus fauces ¡Para que calle!”. Lo aleatorio de la disposición versal sobre la página, como arañazos sobre la piel, posibilitan otras lecturas, más o menos caóticas, pero que dejan la sensación de ese golpe, de las heridas.



(Berenguer s/n)

7. Comentarios finales a *La Bandera de Chile*

La Bandera de Chile parece haber nacido a partir de una rotura, de la fractura de la realidad: “Si esta realidad es siniestra, la poesía no puede huir de la sordidez desde donde ella de(s)canta. A veces las palabras nacen de las grietas más profundas, cuando superan lo indecible y lo obscuro (...) poesía [que] no puede sino ser la cristalización derruida de los acontecimientos” (Polanco s/n). En ese sentido, la bandera no está sola, es una colectividad, que se representa en diversas escenas que muestran la doble realidad del Chile dictatorial, en que los discursos eran “cortinas de humo”, el tratamiento a la mujer tenía una doble y peligrosa faz, los espacios eran centros deportivos (o fábricas o casas) y prisiones y centros de tortura, y en general, la fragmentación de los espacios era la fragmentación de las subjetividades, una “desnutrida confianza” (18), la desintegración de una sociedad que es posible entrever en el modo de expresarse la hablante, que con sus tambaleos, intersticios, alteraciones a la norma poética tradicional se permite “no escribir el desastre, sino ser escrita por el desastre” (Busquet 35).

Hernández no realiza el gesto de la mordaza ni evita hablar de ciertos temas, sino que “revisa críticamente los lenguajes dominantes, hipercodificados y fuertemente asentados en el imaginario nacional, tanto los vinculados a la dictadura de Augusto Pinochet y sus formas de violencia institucionalizada, como aquellos que corresponden al impacto del proyecto neoliberal sobre cuerpos y hablas marginales” (Pérez López 9). La Bandera de Chile [d]enuncia a través de un modo *otro*, en que la prosopopeya de una bandera ubicada en la realidad, tensa el artificio realista, dando cuenta del contexto de un modo más pleno, en una conexión con la lengua que reflexiona simultáneamente al uso; esto, finalmente, es el mayor aporte y funcionalidad, según Battilana que puede tener la poesía: “ampliar el campo del sentido, cuestionar el sentido impuesto (...) La lectura de poemas recuerda que la lengua como un producto social y como un conjunto de convenciones adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de la facultad del lenguaje en los individuos, no permanece inalterable” (42). El hallazgo de Hernández es que la bandera, símbolo nacional que pertenece -o debería pertenecer- a todos los chilenos, es usada por los discursos dictatoriales, y su significado es usurpado por el gobierno de facto, del mismo modo que el territorio nacional es utilizado para los encarcelamientos y las desapariciones, corrompiéndolos, como podemos leer en Zurita. La violación a los emblemas o representaciones

simbólicas no son sino la extensión de la violencia física y económica, a ámbitos más complejos de señalar y resistir.

La lengua abarca el ámbito de los símbolos, y con ellos, la versión que un símbolo como la bandera representa: la idea de patria, de identidad nacional. En la dictadura, la Junta había construido su propia versión de patria que excluía lo foráneo y daba valor a los roles genéricos de la población, formulando y promoviendo

como hegemónica una versión de la identidad nacional arraigada en lo militar, (...) lo que otorgó a las fuerzas armadas un rol principal, convirtiéndolas en la expresión genuina de los valores de la chilenidad. Con este mismo objetivo, se invocó la orientación cristiana como fundante de la acción totalitaria (...) En coherencia con tal discurso la crueldad, la tortura y la muerte eran admitidas en nombre de un bien mayor: la salvación de la identidad nacional amenazada por el comunismo (Pinto 44).

Es frente a ese discurso que se rebela *La Bandera de Chile*, a una recepción ignorante y automatizada de los símbolos patrios -y por extensión de la identidad nacional y de la idea de patria-, pero también, antes, frente a la indolencia silenciosa que sufre la bandera/la mujer -un lugar casi anónimo, de ornamento sin valor, sin voz ni voto -: ahí la voz del poema declara su desacato porque “No se cumple la ley con la Bandera de Chile” (23), no tiene nada que perder, está rota, “tiene una rajita al medio” (18), “se parte en banderitas” (10), la han mandado “a la punta de su mástil” (16), enarbola “eczemas diarias” (26), “banderilleada pierde sangre” (29) y, para más detalles: “es usada de mordaza” (33).

La bandera de Chile ganará consistencia cuando gane conciencia, en los terrenos tomados por familias con niños acostumbrados a la pobreza, y cuyas madres se encuentran unidas en fortaleza con aquellas que en la mencionada Plaza de la Bandera, frente a la Moneda, se manifestaban con fotografías preguntando por sus hijos y esposos desaparecidos.

Ignacia Ríos destaca de *La Bandera de Chile*, las posibilidades de rescate de la memoria a partir de un texto multívoco y por ello representativo de la época. Para ella, el problema de la crítica de la memoria son las políticas postdictadura que imponían el olvido en pos de una transición acelerada. Al respecto, Nelly Richard señala sobre los intentos por borrar la memoria histórica utilizando el consenso y el mercado: “ambos fueron consolidando una pasividad y conformismo del sentido en los individuos y las masas compensados con la fascinación de los productos, la publicidad, las pantallas, la información superficial, etc. La principal consecuencia de esto, la

observamos en el debilitamiento de los marcos sociales de la memoria” (en Ríos 17). Al respecto, señalo *La Bandera de Chile* como un discurso de la contramemoria disidente, concepto que Peter Winn utiliza para referirse a la memoria de la ruptura, en la que algunos de los hechos quedaron como símbolos:

el ataque contra el palacio presidencial, las imágenes de La Moneda en llamas fueron símbolo del asalto y la destrucción de la democracia chilena; el campo de concentración de la isla Dawson, un emblema del castigo y exclusión; el Estadio Nacional representó la masividad arbitraria de la represión posterior al Golpe, y la ejecución pública de Víctor Jara, la brutal destrucción de la cultura política de izquierda (16).

Estos hechos terminaron concretándose como elementos simbólicos de la memoria colectiva, y en cada uno de ellos, flameaba o había dejado de ondular una bandera. Su uso y abuso, como he expuesto aquí, permite simbolizar en ella gran parte del terrorismo dictatorial, conformándola como un símbolo de contramemoria. Finalmente, la violación de los derechos humanos de una nación es, a nivel representativo, la violación a su bandera.

Discusión

La presente investigación muestra una coincidencia con el comentario de las características textuales, formales y de contenido de la poesía de la época realizada por Soledad Bianchi en *Entre la lluvia y el arcoíris* (1983). En el contenido: “la presencia ineludible y constante de la muerte” (20), la falta de libertad, el advenimiento de una sociedad industrializada a la fuerza, neoliberalizada a la fuerza; obsesión reiterada con el paso del tiempo, el intento por detenerlo o revertirlo para conservar el estadio previo al Golpe, del mismo modo, la nostalgia de un cronotopo idealizado y la aspiración a un futuro distinto.

El espacio se poetiza desde la mirada del exiliado, que también añora el barrio, la patria; el ámbito urbano se vuelve un objeto poético, pronunciándose casi invariablemente una postura que evoca el vínculo entre hombre y naturaleza; propuesta de una poética de la cotidianeidad, dando espacio a demandas del momento: la cesantía, la pobreza, la represión, el cambio vertiginoso de la sociedad y los espacios barriales, etc. En cuanto a la forma: la fluctuación de las voces que enuncian, heterogeneidad discursiva, uso frecuente de chilenismos, escritura fonética del español de Chile, extranjerismos en el caso de los exiliados; extrañeza o incorrección en la sintaxis, errores de puntuación, lenguaje inconexo, incoherente, que da cuenta de la fisura del mundo desde el que se escribe, brevedad sintagmática, intentando concentrar en pocas palabras un estallido poético; esto también se relaciona con el lenguaje constreñido, reprimido. Además, se consigna un gran número de poemas narrativos, descriptivos, objetivos, situándose la fanopeia por encima de otras maneras poéticas. Por último, la utilización de mecanismos cercanos al humor, tales como la ironía, la ambigüedad, la degradación o el ridículo, lo que implicaba por un lado la complicidad del lector, y por otro le servía al poeta “para crear una distancia entre él y la materia poetizada, esta función es utilizada cuando quiere que su relación con el mundo poético sea menos emotiva” (Prólogo 24), aludiendo a una realidad compleja y a su consecuente complejidad expresiva, que no puede ser interpretada unívocamente. Finalmente, se evidencia el constante uso de apelaciones al receptor, exigiendo o solicitando su atención, lo que permite hablar de esa poesía como un instrumento que buscaba romper la soledad, el aislamiento, la incomunicación.

1. Orfandad generacional

Uno de los asuntos recurrentes en los estudios críticos sobre los poetas de dictadura es la llamada “orfandad generacional”. Esta generación, para la que no hay un acuerdo nominal, manifestó en sus temáticas y modos de elaborar el discurso, que el cambio que el Golpe significó para el país repercutió en todas las esferas, incluyendo a la generación literaria, que, diaspórica, no se vinculó con sus antecesores, sino que experimentaron la ruptura violenta de la continuidad poética y política, una escritura marcada en muchos aspectos por la interrupción. La dispersión fue geográfica pero también circunstancial; algunos autores comenzaron o continuaron su escritura en el exilio, otros, desde las prisiones políticas, otros desde la clandestinidad. Para gran parte de ellos, las poéticas personales se vieron aplazadas o reemplazadas por la coyuntura histórica y social. La Junta intentó extender la falacia de la ausencia de producción cultural y artística en el llamado “Apagón cultural”, persiguiendo a la amplia mayoría de artistas a través de la censura a sus obras y bajo la amenaza contra su propia integridad. Sin embargo, toda la crítica coincide en que fue una época sumamente prolífica a nivel artístico, donde los implicados establecieron nuevas formas de creación para eludir la censura y el panfletarismo sin eludir el tema, como ha ocurrido en otros episodios históricos a nivel global.

Adriana Valdés señaló, acerca de los textos, que hay “cierta carga de asfixia (...) reflejan el agobio, el desconcierto, la autocensura y la presencia incómoda del miedo, que se tradujo en formas crípticas de comunicación (...) textos llenos de alusiones y guiños con un público cómplice” (Valdés s/n). Ahora se sabe con certeza que las condiciones de censura y represión activaron un movimiento artístico y un tipo de producción literaria que, por los obstáculos impuestos por el régimen, empujaron a nuevos modos de decir y a la urgencia de la palabra. Con el paso de los años lo que pertenecía solo al espacio de la clandestinidad y la visceralidad lingüística, fue tomando cuerpo, constituyendo una poética con técnicas y voces difusas pero que en su mayoría lo que intentaba decir tenía que ver con “el dolor y la muerte” (Bianchi, Prólogo 17). Dichas nuevas técnicas se relacionan con el decir sutil, veladamente, creando nuevas formas

que permitieran el circuito lector, conformando una red de resistencia política y cultural, sin abandonar el compromiso con la poesía, ni con la realidad⁶⁷.

Autores más taxativos, como Uribe, indican que lo que se desprende de las obras más importantes de la dictadura es “una visión violenta, desesperada, melancólica, una exaltación del duelo y del luto” (en Escobar s/n). Iván Carrasco enfatiza que el Golpe provocó dos sustantivos cambios en el quehacer poético: una violenta y profunda discontinuidad del proceso y una nueva, forzada y dual relación con los medios europeos y nacionales. Esto se representó por una poesía del exilio y otra de la contingencia nacional, cuya búsqueda fue la resistencia al régimen desde dentro, la llamada poesía del exilio interior o del insilio. Naín Nómez, por su parte, identifica tres etapas: la primera (1973-1977), la “fase terrorista”, caracterizada por el repliegue creativo causado por la persecución, en que los textos tenían que ver más con el compromiso con la realidad social que con una búsqueda lírica; la segunda (1977) en que “la producción de diversas estéticas buscan establecer una clausura con las tradiciones anteriores” (Transformaciones 13), y en las que el exilio ayuda a reestructurar ciertas escrituras, comenzando a conformarse discursos pluritemáticos y pluriformales, en búsqueda de nuevas expresiones poéticas que intentan despersonalizar a los textos. El tercer periodo comienza en 1980-1981, periodo socialmente marcado por los síntomas de agotamiento del modelo neoliberal y las primeras muestras de descontento social callejero.

Uno de los aspectos en que más coinciden los poetas y los críticos del periodo es la extrema heterogeneidad de las poéticas y lo que Lila y Teresa Calderón señalaron como “certeza histórica: la violencia y la muerte latinoamericana. Esta promoción solo resiste la única clasificación que da el dolor, la represión, la intemperie” (4). Esta producción se presenta como desperdigada, en busca de un lenguaje para nombrar el trauma, lo que ha dado pie para señalar que más bien se ha tratado de poéticas personales o de grupos pequeños, que no una generación completa. Posiblemente esa orfandad o dispersión es la que explica la amplia aparición de antologías, muchas más que en cualquier otro periodo en el país, con la finalidad de reunir en un grupo

⁶⁷Evidentemente no toda la poesía cumplía con ambos compromisos ni con una calidad que pudiera destacarse más allá de la búsqueda testimonial. Al respecto, en el Encuentro de Arte joven de 1979, en Santiago de Chile, Enrique Lihn sentenció: que los nuevos escritores “se comprometían con la realidad, pero no con la poesía” (Poetas jóvenes 156).

poético o generación literaria aquello que por las circunstancias había estado destinado a desaparecer. A su vez, motivaba la emergencia de dar cuenta de los poemas fuera, pero sobre todo dentro de Chile, espacio que parecía clausurado, aislado. En palabras de Bianchi, la idea era hacer eco y reproducir “poemas de escritores que no podían dar a conocer sus nombres porque generalmente testimoniaban de situaciones de violencia desde la prisión de la cárcel o desde la prisión de la ciudad que vivía una máxima censura” (Prólogo 6). Otras antologías se formaron bajo la idea de seleccionar textos que fueran representativos de cada autor “teniendo como prioridad que mostraran el sentido de una época en que el mensaje de resistencia política era de fundamental urgencia” (Muñoz 26), y finalmente otras apuntaban a la necesidad de que los textos de la época quedaran inscritos en el inconsciente colectivo, textos que “fueron la señal del tiempo dictatorial, *la palabra* que falta (...) estridente, con ánimo de irrumpir el silencio de la muerte” (Salas et al. 55). Sobre ellas, mi reflexión tiene que ver con su emergencia en cuanto urgencia de un momento en que la visibilidad era en sí misma un objetivo de los artistas; sin embargo, gran parte de ellas correspondía a esa búsqueda histórica conformándose más bien como un cuerpo poético hecho de trozos dispares, de muy disímiles poéticas y cualidades, motivo que puede explicar la poca recepción académica que aún hoy en día tienen.

Esta diversidad ideológica y estética, para Eduardo Llanos Melussa, poeta de la época y crítico, tenía solo un elemento en común: la convergencia histórica que los marcaba con dolor, indignación y cierta solidaridad. “No pretendíamos ser *la voz de los sin voz*, sabíamos que no podíamos callar y que tampoco debíamos hacer alardes de heroísmo ni limitarnos a entonar el Martirologio, sentíamos con dolor y también dolores propios” (15). Esa heterogeneidad de estos escritores, para Andrés Morales (2000), impactó generando la gran diversidad temática y estilística de la literatura chilena postdictatorial.

2. Censura y autocensura, el eufemismo como modo de expresión

En el contexto represivo, la persecución policial era constante, así como también lo era el espionaje a la población civil, siendo una de las más potentes armas de este celo estatal, el control absoluto sobre todos los medios de comunicación incluyendo editoriales literarias y revistas. La intervención de imprentas, editoriales y casas de estudio configuraron un complejo circuito de

producción y publicación para la disidencia. Todo podía ser requisado y destruido, comenzando por la integridad física de quienes estuvieran involucrados⁶⁸. Por eso -pero no solo por eso- la autocensura, el eufemismo y la represión lingüística se volvieron técnicas medianamente protegidas para seguir produciendo literatura y arte. La “Escena de Avanzada” (dentro de la cual se inscribe el CADA) fue una de las precursoras en esta materia; no solo reunía a escritores, sino que a artistas visuales y pensadores, que formularon un arte contestatario sin caer en lo panfletario, replanteando así el nexo entre arte y política a través de performances sin precedentes nacionales, acciones de arte, que buscaban vincular obra y público, permitiéndole a este participar del universo cultural y aproximarse a la creación de objetivos comunes. Su búsqueda tenía que ver con oponerse al régimen pero también a otros discursos más tradicionalmente contestatarios, el poema-protesta, el panfleto poético.

A ellos se sumaron otros artistas que reflexionaron en torno al lenguaje, Jorge Montealegre, autor de la nominalización “Generación NN” para referirse a sí mismo y a sus compañeros, lo describe así:

El lenguaje militar nos marcó. Muchos empezamos a escribir en un Chile cargado de eufemismos, manejando un código que se refundaba diariamente (...) El peso de cada palabra cambió y tuvimos que cambiarlas como pesos. Cambió el valor de la palabra, en la medida que cambió el valor de la persona humana. Heredamos palabras que nos quemaban las manos, que había que enterrar o quemar o comérselas. Heredamos también barbarismos. Había, entonces, que convertir cada barbarismo en una expresión en desuso. Y quisimos ser escritores. Una Generación N.N., condenada al anonimato y al margen: a desaparecer. Escritores del estado de emergencia (...) (en Montanaro y Medina 71).

Ese “cambio de la palabra” no es exclusivo de la poesía chilena de dictadura, y puede vincularse con elementos presentes en otras producciones literarias y testimoniales de periodos que pueden englobarse, con grandes salvedades, bajo el concepto de “trauma histórico”, y que pueden rastrearse, entre otros, hasta el Holocausto judío. Como es posible leer en la narrativa y la poesía sobre la Shoá y los campos de concentración del nazismo, y como ha señalado la crítica, existe la incapacidad de representar el horror, que es inefable, indescriptible, y en torno al que, sin embargo, autores como Primo Levi o Paul Celan, han construido parte importante de su obra, en

⁶⁸ Para ello, recordemos, se había creado a DINACO, Dirección Nacional de Comunicación Social que se encargaba de aplicar el mecanismo de censura y que estaba coordinada con la Ley de Seguridad Interior del Estado, y por lo tanto, con los organismos represivos y punitivos.

una apuesta por mantener y defender la memoria, a pesar de la imposibilidad de representación de esas experiencias.

Menciono el Holocausto con dos importantes consideraciones que diferencian dicha masacre de las dictaduras latinoamericanas, a pesar de que, en lo que respecta a dar testimonio, sí podemos establecer correspondencias. La primera es de dimensión: los nazis mataron a millones de personas y su objetivo era genocida, la eliminación de todos los sujetos pertenecientes a la etnia judía, en primer lugar y a los gitanos en segundo término. En cambio, el proyecto detrás de las dictaduras latinoamericanas fue político y no racial, pero además, la represión y los tormentos pretendían castigar, humillar y menoscabar a quienes consideraban detractores del régimen, y, a través de ese horror, dominar también al resto de la población civil.

3. Reflexión respecto de otros contextos de Terror de Estado

Celan escribió en el final de “Gloria de ceniza” (*Cambio de aliento*, 1967): “nadie / testimonia / por el testigo”, mientras que Primo Levi reflexionó sobre los intentos por contar el destino del sobreviviente -que vio cosas de cerca pero no las experimentó- pero también el de los “hundidos” -que no sobrevivieron-, por quienes ellos hablan. Esto impulsa a pensar acerca de lo intestimoniable, lo indecible, la catástrofe, aunque nadie pueda testimoniar por otro y ni siquiera el lenguaje pueda sernos útil para testimoniar sobre nosotras mismas, víctimas de la brutalidad, sino a través de su propio tormento, los vacíos imposibles de llenar.

El terror de Estado azotó a gran parte de Hispanoamérica durante la década del '70, funcionando la resistencia a esa violencia “como una forma de identificación de lo común latinoamericano” (Botinelli y Sanhueza 32). Ariel Dorfman había reflexionado antes incluso del arribo de las dictaduras, en su ensayo “La violencia en la novela hispanoamericana actual” (1970), señalando que en América latina esa violencia nos escoge como sino fatal, de modo inevitable, y se manifiesta en dicha narrativa. Las dictaduras, sin embargo, establecieron un tipo de violencia explícito, sin disimulos, sin atavíos. De ahí la importancia del advenimiento del testimonio como contradiscurso frente al oficialismo, permitiendo la ocurrencia de lo urgente, la necesidad de transmitir lo experimentado por las víctimas. Eduardo Milán (Uruguay, 1952) explica en *Resistir*:

“En América Latina los temas siempre son: el hambre, la discriminación, la intolerancia, la represión, los modelos imposibles de crecimiento, los niños dejados a la buena del destino (...) Y una empecinada, central, ineludible necesidad de esperanza” (en Busquet 35), algo que sin duda se vio ampliado durante las dictaduras, que pusieron en funcionamiento un tipo de acto creativo que abogaba por “no escribir el desastre, sino ser escrito por el desastre” (Milán en Busquet 36).

Reflexiones finales

La dictadura fue un periodo de fuertes restricciones a la expresión pública del dolor y del trauma que significaba tener sitiado a todo un país bajo el terrorismo de Estado. La atrocidad de la práctica de desaparición forzada de personas imposibilitó la realización del rito mortuario; además, dentro de las circunstancias represivas, manifestar públicamente el dolor por la pérdida de un ser cercano, ponía en peligro al doliente. El duelo, como consecuencia, fue cancelado. El lenguaje poético, numerosas veces vinculado al ritual, pudo significar la construcción de esa suerte de espacio público de duelo, imprescindible en cuanto a sucesos traumáticos históricos para no caer en la “recurrencia” que LaCapra (2005) vincula con el trauma, pero también para la elaboración de “lugares de la memoria” (Nora 1984) simbólicos, cuya existencia impida repetir, una vez más, el horror.

El correlato poético del periodo dictatorial presentó características formales y temáticas, que ya se han mencionado en la discusión, de las cuales comentaré las que se refieren a mi objetivo principal, el señalamiento de las maneras en que la poesía se ocupó del tormento físico contra los individuos, volviéndolo tema poético, haciendo verificable el que la obra de arte se manifieste “no solo mediante su organización [sino] también mediante el desorden que la organización presupone” (Adorno 223); es decir, un aspecto esencial de la poesía de la época tuvo que ver con una variación de los temas que refería antes del Golpe, pero también de cambios paralelos en el modo de decir, en la técnica.

Al respecto, uno de los hallazgos fue el del sujeto escindido, que destaco por lo transversal de su aparición y porque su escisión refleja un tormento que, además de físico fue psicológico - algo evidente puesto que el cuerpo y la mente son indisolubles en el dolor-, pudiendo representarse a través del lenguaje. Esto se devela en sujetos poéticos fragmentarios, confusos, travestidos, que parecen provenir de individuos que han perdido la identidad o que han incorporado como parte de ella una pluralidad de voces, viniendo todas ellas desde el submundo: las víctimas, las desaparecidas, las derrotadas. Esto evoca lo que Levi señala sobre su labor como testigo en relación a las personas asesinadas en los campos de concentración nazi y a los “musulmanes”: “Semanas y meses antes de extinguirse habían perdido ya el poder de observar, de recordar, de

apreciar y de expresarse. Nosotros hablamos por ellos, por delegación” (*Los hundidos* 73). Menciono a Levi con la salvedad de que él se refiere al testimonio, mientras que en el caso que he estudiado se trata de poesía, que no tiene la obligación moral ni la pretensión histórica de testimoniar, ni se le exige ningún tipo de “verdad” ante nadie, sino que es en sí misma un discurso, inmerso en las condiciones materiales, sociopolíticas e históricas, en este caso, dictatoriales, represoras, violentas que, en algunos casos -refiriéndome ahora a poemas-testimonio- acabaron con los sujetos históricos que los escribieron. En este último caso cabe la pregunta acerca de la motivación del poema testimonial, ante quién o para qué estaba destinada esa verdad individual e interrumpida.

Otro elemento vinculado a la fragmentación del lenguaje tiene relación con el tormento físico en sí mismo: la incapacidad de hablar cuando el dolor atraviesa el cuerpo de la persona. La tortura perseguía, entre otros objetivos, la confesión de las víctimas, sin embargo, la brutalidad aplicada solía llevar a los prisioneros o bien a un estado infrahumano, donde el lenguaje se replegaba, enmudeciendo o volviéndose murmullos, balbuceos; o bien a la inconsciente o la muerte. En los tres casos, la palabra junto al cuerpo se rompe.

Un tercer tipo de escisión es legible en discursos poéticos en que el hablante se presenta conmocionado, desquiciado por el dolor y la muerte. Escribe desde un cuerpo lacerado, encarna sujetos, sino enloquecidos, femeninos, ancianos, pobres o enfermos, colectivos históricamente denostados, marginalizados, vulnerados. Además, permite en esa fragmentación individual el ingreso del colectivo, el sentido de comunidad violentada, en un habla multívoca, plural. El poeta elige “enunciar a través de un modo *otro* (...) como si a través de una modalidad diferencial pudiera darse cuenta más plenamente de las cosas y buscar alternativas de conectarse con la lengua de una manera más dinámica” (*Battilana* 45), buscando que la lengua siga comunicando aún en la dificultad. A nivel procedimental, este tormento al lenguaje se concreta en construcciones sintácticamente erróneas, incoherentes, incomprensibles y convulsas, con información suprimida o constante redundancia, poemarios que juegan con señalar la autocensura, el caos, el tartamudeo o el paroxismo frente al horror. Lo eufemístico, el doble discurso, la parodia, la invención de nuevos códigos, las formas elípticas y la supresión, dejaron espacio para intentar decir lo indecible, a través de un lenguaje nuevo, precario, mutilado, que reelaboró los canales de divulgación y las maneras de expresar.

Creo que a nivel lingüístico todos los procedimientos mencionados apuntan a señalar el dolor, la muerte, dando cuenta de un lenguaje incapaz de hacerlo, *diciendo al no decir*, señalando en la falta *aquello que falta*, y planteando a través de un lenguaje poético de neologismos y convulsión -o extremadamente objetivo, como en *La ciudad* de Millán- el trauma de los sujetos sometidos al horror. La muerte, en estos términos, es lo inefable, y su experiencia, lo inexperienciable. En ese sentido, la gran mayoría de los poemas estudiados no trata el tema de la muerte en dictadura de un modo en que pueda inscribirse en la tradición universal o nacional previa. El encuentro de réquiems o elegías es bajísimo; tampoco la reflexión poética sobre la muerte ni sobre el asesinato, más bien se intenta generar un discurso en el que estos temas están imbricados simbólicamente o a través de una “atmósfera” siniestra, que amenaza con el horror o que lo señala explícitamente, pero sin un “comentario” posterior a él, sino que lo pone al centro del asunto, a través del lenguaje poético que “construye un imaginario referencial y le otorga significación al contexto histórico, incluso en aquellas zonas veladas, sobre las que suspende el sentido del poder oficial, promoviendo un discurso que permite hablar de *lo que desconoce*” (Battilana 49). Esto, para Peris Blanes, da cuenta de la afección que significó la dictadura en “la capacidad de los sujetos para describir, expresar y dar cuenta mediante el lenguaje de la violencia a la que se les estaba sometiendo” (Cantar 157), lo que se tradujo en un lenguaje eufemístico y errático, coartado por la emocionalidad de los autores, en gran medida imposibilitados de expresarse con naturalidad.

Por último, el tema del paisaje natural fue uno de los hallazgos más inesperados e interesantes. La importancia que la naturaleza adquiere en gran parte de los textos estudiados es significativa, y se presenta estrechamente relacionada con la dictadura, ya sea como víctima directa del régimen, encarnando el sentir del pueblo chileno, o como “cómplice indirecta” de él, colaborando involuntariamente en la desaparición forzada de personas. La poesía urbana, de gran auge en la época, también describe ciudades arrasadas por las medidas del Estado dictatorial, y son descritas como espacios en que la miseria, la peste y la desigualdad son parte de la cotidianeidad de sus habitantes, sujetos marginados que se enfrentan a la represión policial, comunicativa y económica, en que una atmósfera asfixiante señala la clandestinidad y extensión del aparato torturador. Tanto la violencia que permea la ciudad como el paisaje natural, pueden estar hablando de uno de los temas destacados en *La Bandera de Chile* y en *Anteparaiso*, la usurpación de símbolos nacionales y de espacios que le pertenecen a todos, pero que bajo dictadura se vieron

secuestrados y representativos del gobierno de facto, apropiándose de ellos y aplicando un tipo de violencia simbólica sobre la nación. Por lo mismo, sumado al auge de la ecocrítica aplicada a la poesía conosureña, futuros estudios que sistematicen la producción poética del Chile dictatorial desde la ecocrítica serían un gran aporte, que podría establecer una cartografía literaria engarzada con la tradición de poesía “de la tierra”, lárca y ecologista del país.

Cabe señalar que la relevancia de la poesía de dictadura en la producción chilena fue y sigue siendo una de las más importantes del siglo pasado. Si bien el país cuenta con cinco pilares poéticos -Mistral, Huidobro, De Rokha, Neruda y Parra- que siguen siendo los referentes nacionales en este ámbito, la producción actual dialoga directamente con poéticas gestadas o asentadas en dictadura. La importancia de la poesía de Rodrigo Lira, breve pero fuertemente inscrita en los 80's, la impecable poesía de Gonzalo Millán, considerado “el mejor poeta del exilio chileno” (La cultura 137), la de Elvira Hernández, quien encabeza a un amplio grupo de mujeres poetas que enfrentaron el discurso dictatorial desde la disidencia sexogenérica, enfrentándose políticamente desde un colectivo invisibilizado de manera sistemática antes de la dictadura y violentado en todos los ámbitos durante esta. Por último, el impacto de Raúl Zurita en la producción posterior es quizá el signo más notorio de la transformación que experimentó la poesía chilena y manifiesta así un hecho de larga data: el fuerte vínculo de lo político en la poesía americana, que desde siempre, pero sobre todo en periodos convulsos, estableció una convergencia entre hecho/trauma político y lirismo, volviendo el drama histórico un testimonio poético.

Finalmente, destaco la importancia de la memoria. Memoria cuya materia, según Lihn, “no es el pasado, sino nuestra versión actual de esa zona inaccesible del tiempo, una instalación poética hecha (...) de palabras. No menos que de ellas” (Versiones 403). En la memoria histórica y el modo en que la poesía puede formar parte de lo que Benjamin llama “documentos de barbarie” (1940), subyacen todas las respuestas a las preguntas que a lo largo de esta tesis he ido planteando. He ahí la explicación del canto a los muertos -no como lamento ni elegía-, del poema-testimonio incompleto, incomprensible, deudor de una verdad última, inaccesible, pero cuyo discurso me recuerda lo escrito por Agamben: “La huella, que la lengua cree transcribir a partir de lo intestimoniado, no es su palabra. Es la palabra de la lengua, la que nace cuando la lengua no está ya en sus inicios, baja de punto para -sencillamente- testimoniar: no era luz, pero estaba

para dar testimonio de la luz” (*Lo que queda* 40). He ahí, también, la importancia de una generación literaria heterogénea tanto en procedimientos lingüísticos como en calidad poética, la conformación de un espacio caleidoscópico, el ejercicio del lenguaje poético sin olvidar su vinculación con lo ritual, con la construcción de espacios simbólicos colectivos, con su inscripción en campos culturales indisolubles de lo político y lo social, construyendo contramemoria disidente en un Chile actual que sigue siendo una sociedad con huellas concretas del oscuro periodo dictatorial, y en el que sigue siendo apremiante no olvidar.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Albornoz, Aurora de (comp.). *Chile: Poesía de las cárceles y del destierro* [digitalizado]. Madrid: Editorial Conosur, 1978.

Berenguer, Carmen. *Bobby Sands desfallece en el muro*. Santiago de Chile: [Autoedición], 1983.

Cociña, Carlos. *Aguas servidas*. Santiago de Chile: Talleres Editorial Granizo, 1981.

España, Aristóteles. *Dawson*. Santiago de Chile: Editorial Bruguera, 1985.

Hernández, Elvira. *La bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991 [1985].

Lihn, Enrique. *El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Ediciones Minga, 1983.

Millán, Gonzalo. *La ciudad*. Quebec: Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1979.

—. “Poemas”. *Contramuro*, n.12, octubre-noviembre 1984, Santiago de Chile, pp. 18-21.

Miranda, Hernán. *La Moneda y otros poemas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.

Morales, Andrés (ed.). *Antología poética de la generación del ochenta* (3ra versión) [digitalizada]: Editorial MAGO, 2010.

Navarro, Hedy. *Palabra de mujer*. Santiago de Chile: Ediciones Tragaluz, 1984.

Pérez, Floridor. *Cartas de prisionero*. Concepción: LAR, 1990 [1984].

Serrano, Bruno. *Olla común*. Valdivia: Editorial Fértil Provincia, 2021 [1985].

Unión de Escritores Jóvenes (ed.). *Poesía para el camino: Antología*. Santiago de Chile: Nueva Universidad, 1977.

Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978.

—. *Anteparaiso*. Santiago de Chile: Editores Asociados, 1982.

—. *Canto a su amor desaparecido*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1985.

—. *Inri*. Madrid: Visor Libros, 2004.

—. *La vida nueva, versión final*. Santiago/Barcelona: Editorial Lumen, 2019.

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL

Ábalos, Consuelo, et al. *Yeguas del Apocalipsis: Memoria para optar al grado de periodista* (no publicada). Universidad de Chile, 2007.

Adorno, Theodore. *Teoría estética*. Madrid, Ediciones Akal: 2004 [1970]

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo (Homo sacer III)*. Valencia, Pre-Textos: 2005 [1998].

—. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia, Pre-Textos: 2008 [1982].

Alaminos, Antonio. *Chile: transición política y sociedad*. Madrid: Centro de Investigaciones sociológicas. Siglo XXI de España Editores, 1991.

Alconada, Hugo. “30 años después. El Ejército admitió 22.000 crímenes”. *Diario La Nación* [en línea]. Buenos Aires: 24 de marzo, 2006. [consulta: 15 de febrero, 2021], <https://www.lanacion.com.ar/politica/el-ejercito-admitio-22000-crmenes-nid791532/>

Alegría, Diego, et al. “Estupor y resistencia. 45 años de poesía en Chile”. *Poesía chilena en dictadura y postdictadura*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile – Gramaje Ediciones, 2020, pp. 11-29.

Alighieri, Dante. *La Divina Comedia* (trad. Ángel Crespo). Barcelona: Planeta, 1983 [1321].

Aristóteles. *Poética*. (5ª ed. Trad. José Alsina Clota) Barcelona: Icaria, 2000 [335 a.C].

Arellano, Jorge Eduardo. “Fervor y apoteosis del *Canto a la Argentina* en su centenario”. *Revista Lengua-RANL*, n.35, octubre 2010, pp. 205-213.

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza editorial, 2005 [1969].

—. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1998 [1951].

Ávalos, Edison. “La restitución afectiva del cuerpo desaparecido: Una lectura del poemario *Inri*, de Raúl Zurita”. *Poéticas, Revista de Estudios Literarios*, n.4, 2017, pp. 51-66.

Ayala, Matías. “Dictadura, transición y reescritura en Gonzalo Millán”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol.39, n.1, 2010, pp. 64-80.

Ballard, Pere. *El contorno del poema*. Barcelona: Acantilado, 2005.

Battilana, Carlos. "Poesía, política y subjetividad". *Cuadernos del Sur, Letras*. [online], n.34, 2004, pp. 39-50. [consulta: 10 de junio, 2022] http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004001100004&lng=es&nrm=iso. ISSN 2362-2970.

Barrientos, Óscar. "Dawson de Aristóteles España. Un retorno al vientre de la idea". *Memoriacolectiva* [en línea] [consulta: 18 de junio, 2022], http://memoriacolectiva.com/old/dawson_aespana.html

Barros, María José. "Chile país torturado": La herida en *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita". *Revista de Humanidades*, n.34, julio-diciembre 2016, pp. 197-223.

BBC Mundo [en línea]. "4 claves para entender el Plan Cóndor, la empresa de la muerte creada por regímenes militares en Sudamérica" [27 de mayo, 2016] [consulta: 27 de diciembre, 2020], https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2016/05/160524_america_latina_plan_operacion_condor_argentina_uruguay_bolivia_brasil_paraguay_jcps

Benavides, Jeovanny. "La dictadura en Chile: un abordaje narrativo al régimen de terror de Pinochet". *Revista Question*, vol.1, Issue 60, 2018, pp. 1-20.

Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia", en *Obras II/1*. Madrid: Abada, 2007, pp. 183-206.

Bianchi, Soledad (ed.). "Prólogo". *Entre la lluvia y el arcoíris: Antología de jóvenes poetas chilenos*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el nuevo Chile, 1983, pp. 5-25.

—. *Poesía chilena (Miradas – Enfoques – Apuntes)*. Santiago de Chile: Ediciones Documentas, 1990.

—. "La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente". *Revista Chilena de Literatura*, n.30, noviembre 1987, pp. 171-187.

—. "Paisajes (ciudad presente / ciudad distante)". *Revista Chilena de Literatura*, n.54, 1999, pp. 147-156.

Binns, Niall. *Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea (Nicanor Parra, Jorge Teillier y Enrique Lihn)*. Tesis para optar al grado de doctor. Universidad Complutense, Madrid, 1996.

—. "Representaciones y poetizaciones de la locura en la literatura chilena". *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. X, 1996, pp. 173-179.

—. "La cultura anglosajona en la poesía chilena del siglo XX". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.28, 1999, pp. 123-139.

—. *¿Callejón sin salida?: La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

—. "Ecocrítica en España e Hispanoamérica". *Ecozon@*, vol.1, n.1, 2010, pp. 132-135.

Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI Editores, 1967, pp. 135-182.

Bottinelli, Alejandra et Sanhueza, Marcelo: "Literatura y política en América Latina en el siglo XX: apuntes para una discusión". *Pléyade, Revista de humanidades y ciencias sociales*. Santiago de Chile: julio-diciembre, 2019, Núm. 24, pp. 21-45.

Brega, Jorge (comp.). *Poesía social y revolucionaria del siglo XX*. Buenos Aires: Ágora, 2002.

Brodsky, Camilo. "El culto del poeta único ha contribuido a la indigencia de la poesía". *Diario El Desconcierto* [en línea]: 23 de mayo, 2013, <https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2013/05/23/aca-el-culto-del-poeta-unico-ha-contribuido-mucho-a-que-la-poesia-haya-quedado-en-la-indigencia.html>

Busquet, Adela. "Ni pena ni miedo: la poética de la memoria en Raúl Zurita". *Cuadernos Materialistas*, n.3, 2018, pp. 24-40.

Cabrera, Manuel. "Purgatorio de Raúl Zurita" (Nota de prensa). *Diario El Día*. La Serena: 3 de septiembre, 1993, p. 2.

Cáceres, Gonzalo y Rodrigo Millán. "El Santiago de Pinochet: represión, autoritarismo e institucionalización (1973-1981)". *Registros*, n.11, año 10, julio 2014, pp. 150-165.

Calderón, Teresa y Lila Calderón. *Antología de poesía chilena Vol. II: La generación NN o la voz de los 80*. Santiago de Chile: Catalonia, 2013.

Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2006.

—. "Memorias virósicas. Poder concentracionario y desaparición de personas en Argentina". *Acta poética*, n.24-2, 2003, pp. 111-134. <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/152>

Calvo, Roberto. *La doctrina militar de la Seguridad Nacional (Autoritarismo político y neoliberalismo económico en el Cono sur)*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1979.

Campos, Javier. *La Joven Poesía Chilena en el Periodo 1961-1973*. Concepción: LAR Ediciones Literatura American Reunida, 1987.

Cardenal, Ernesto. *Epigramas*. Buenos Aires-México: Ediciones Carlos Loblé, 1972 [1961].

Cardoso, Manuel y Bianca Ramírez. "Narrar la violencia: detención y militancia en el relato de una ex-presca política". *Estudios*, n.44, julio-diciembre 2020, pp. 143-163.

Careaga, Roberto. "Mi intento ha sido juntar la poesía y la naturaleza". Entrevista a Raúl Zurita. *Diario La Tercera*. Santiago de Chile: 6 de abril, 2013, pp. 91.

—. “Palabras de primera necesidad”, Prólogo a *Estado de sitio: Santiago Waria, Santiago Rabia, Ciudad cero* de Elvira Hernández. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2020, pp. 10-15.

Carrasco, Iván. “Poesía chilena de la última década (1977-1987)”. *Revista Chilena de Literatura*, n.33, 1989, pp. 31-46.

Cataldo, Gustavo. “Muerte y libertad en Martin Heidegger”. *Revista Philosophica*, n.26, 2003, pp. 1-18.

Catrón, Ángela y Nicolás Salinas. “Blas de Otero y Gonzalo Millán: Análisis comparativo de los mecanismos de lucha contra la opresión dictatorial”. Trabajo final de Literatura Española III (no publicado). Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile.

Castillo, Rodrigo. “El eterno paseo de los cautivos. El poeta Waldo Rojas reaparece con el libro Deber de urbanidad” (10 de enero, 2002). *Las Últimas Noticias*. [consulta: 10 de abril, 2022], <http://www.letras.mysite.com/wr020204.htm>

Chornik, Katia. “Música y tortura en centros de detención chilenos: Conversaciones con un ex agente de la policía secreta de Pinochet”. *Resonancias: Revista de investigación musical*, n.49, noviembre 2021 [en línea] [consulta: 10 de mayo, 2022], <http://resonancias.uc.cl/es/N-34/musica-y-tortura-en-centros-de-detencion-chilenos-conversaciones-con-un-ex-agente-de-la-policia-secreta-de-pinochet-es.html>

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992 [1958].

Cisternas, Cristián. “Estudios literarios sobre la ciudad en la *Revista Chilena de Literatura: 1970-2000*”. *Revista Chilena de Literatura*, n.100, noviembre 2019, pp. 95-138.

Collier, Simon, y William Sater. *Historia de Chile. 1808-1994*. Cambridge. Cambridge University Press, 1998.

Combe, Dominique. “La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” [1996]. *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros S.L, 1999, pp. 126-153.

Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. *Informe de la comisión nacional sobre prisión política y tortura (Informe Valech)*. Santiago de Chile. Ministerio del Interior, 2004.

Consejo de Estado y Junta Militar de Gobierno. *Constitución Política de la República de Chile*. Santiago de Chile, 1980.

Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. “Sitio de memoria Cuartel Borgoño” [en línea], [consulta: 15 de julio, 2022], <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/sitio-memoria-cuartel-borgono>

Corral, Hugo. "Biopolitics And Homo Sacer In A Torture Center In Chile". *Revista Direito GV*, vol.11, n.1, 2015, pp. 257-276.

Corporación Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Informe Nunca más*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura / Presidencia de la Nación Argentina, 2015 (4ª ed.) [1984]. https://librosycasas.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/2015/11/LC_NuncaMas_Digital1.pdf

Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig)*. Santiago de Chile: Andros Editores, 1996 [1991].

Cué, Carlos. "Polémica en Argentina por las cifras de desaparecidos de la dictadura". *Diario El País* [en línea]. Buenos Aires: 28 de enero, 2016. [consulta: 27 de diciembre, 2020], https://elpais.com/internacional/2016/01/27/argentina/1453931104_458651.html

Cuevas, José Ángel. "Yo invito a despoblar Santiago" [entrevista a Pedro Pablo Guerrero]. *El Mercurio*, 5 de mayo, 1996 [consulta: 27 de septiembre, 2021], <https://web.archive.org/web/20110501053405/http://www.letras.s5.com/cuevas3.htm>

De Heras, Aitana. *El amor en la poesía de Raúl Zurita*. Trabajo final de grado (no publicado). Universidad de Alicante, 2016.

Déllano, Manuel. "La muerte lenta de Víctor Jara" [Reportaje en medio electrónico]. *Suplemento Domingo*. Publicado el 6 de diciembre, 2009. [Consulta: 9 de agosto, 2019], https://elpais.com/cultura/2009/12/05/actualidad/1259967604_850215.html

Derrida, Jacques. "Hablar por el otro". *Diario de poesía*, n.39, primavera de 1996, pp. 18-20.

Desrués, Anne. *Diversidad sexual en dictadura militar (1973/1990)*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2019 [en línea]. www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2019/01/Redacci%C3%B3n-final.pdf

Diario U. Chile. [en línea] "Del cáncer marxista al cáncer neoliberal" (15 de marzo, 2018) [consulta: 18 de mayo 2021], www.radio.uchile.cl/2018/03/15/del-cancer-marxista-al-cancer-neoliberal/

Díaz, Erwin (ed.). *Poesía chilena de hoy: de Parra a nuestros días*. Santiago de Chile: Ediciones Documentas, 1988.

Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. "Definición de desaparecer" [consulta: 6 de abril, 2021], www.dle.rae.es/desaparecer#CRULyWE

—. "Definición de desaparecido" [consulta: 6 de abril, 2021], www.dle.rae.es/desaparecer#CRULyWE

—. "Definición de desierto" [consulta: 12 de mayo, 2021], <https://dle.rae.es/desierto>

—. "Definición de pampa" [consulta: 30 de mayo, 2021], <https://dle.rae.es/pampa>

—. "Definición de pastoral" [consulta: 6 de diciembre, 2021], <https://dle.rae.es/pastoral>

- . “Definición de pasar” [consulta: 10 de mayo, 2022], <https://dle.rae.es/pasar>
- . “Definición de violencia” [consulta: 6 de junio, 2022], <https://dle.rae.es/violencia>

Diccionario panhispánico del español jurídico [en línea]. “Definición de bando militar” [consulta: 6 de junio, 2022], <https://dpej.rae.es/lema/bando-militar#:~:text=Bando%20dictado%20por%20las%20autoridades,orden%20en%20situaciones%20de%20emergencia>

Di Cío, Mariana. “Zurita: el poema como memorial del dolor”. *Revista América*, n.52, 2018, pp. 62-73.

Dobry, Edgardo. “Pensar en poesía”. *Caracol*, n.21, enero-junio 2021, pp. 36-55.

- . “El poema encarnado”, Prólogo a *Verás cielos en fuga*. Bogotá: Poemérica, 2019.

Dobry, Edgardo y Raúl Zurita. “Conversación con Raúl Zurita”. *Guaragua*, año 18, n.45, 2014, pp. 175-186.

Donoso, Arnaldo y Ricardo Espinaza. “Escribir el cielo, escribir el desierto, escribir el acantilado. La escritura material de Raúl Zurita”. *Ecozon@*, vol.6, n.2, 2015.

Eco, Umberto. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1970.

El Mundo Internacional [en línea]. “Velatorio público a Pinochet: El último adiós al dictador” [12 de diciembre, 2006] [consulta: 15 de febrero, 2021], <https://www.elmundo.es/elmundo/2006/12/11/internacional/1165844411.html>

Ensalaco, Mark. “Entrevista a Sola Sierra”. *Chile Bajo Pinochet: La Recuperación de la Verdad*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Escobar, Patricio. “El horroroso Chile: La poesía en la dictadura cívico-militar”. *El Cuaderno* [en línea] [septiembre 2018 (2013)] [consulta: 22 de febrero, 2021], www.elcuadernodigital.com/2018/09/13/el-horroroso-chile-poesia-contra-pinochet/

Espinoza, Cristhian. “*Diario de muerte* de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la Muerte”. *Estudios Filológicos*, n.35, 2000, pp. 151-166.

Estefanía, Joaquín. “Liberalismo con bayonetas” (11 de septiembre, 1985). *Diario El País* [en línea]. [consulta: 15 de mayo, 2021], https://elpais.com/diario/1985/09/11/internacional/495237604_850215.html

Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Fernández, David. *La “Iglesia” que resistió a Pinochet*. Madrid: Iepala Editorial, 1996.

- Ferrater Mora, José. *El sentido de la muerte*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947.
- Fischer, María Luisa. “¿Qué puede decir la poesía sobre la memoria de la violencia política?”: *Inri de Raúl Zurita*. *Anales de Literatura Chilena*, año 11, n.13, junio 2010, pp. 163-178.
- Foxley, Carmen. “La negatividad productiva y los gajes del oficio. La poesía de Gonzalo Millán”. *Seis poetas de los sesenta*. Santiago de Chile: Universitaria, 1991, pp. 54-89.
- Galindo, Óscar. “Autoritarismo, enajenación y locura en la poesía chilena de fines del siglo XX. Zurita, Maquieira, Cuevas”. *América Latina hoy*, n.30, 2000, pp. 97-118.
- . “Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn”. *Estudios filológicos*, n.37, 2000, pp. 225-240.
- . “Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2º semestre 2003, pp. 193-213.
- . “Distopía y apocalipsis en la poesía de Óscar Hahn y Gonzalo Millán”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol.33, 2004, pp. 65-76.
- . “Áreas verdes de la realidad: Martínez y Zurita en el contexto de la poesía neovanguardista hispanoamericana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 38, n, 76, 2012, pp. 361-380.
- Garrido, Edmundo. “Construir una ciudad para la memoria: *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita”. *Revista de Filología Románica*, n. Extra 6, 2008, pp. 161-171.
- . “Relectura y apropiación de la vanguardia en la obra de Raúl Zurita”. A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos transformaciones. Tarragona: Publicacions URV, 2011, pp. 435-444.
- Garbarino, Maximiliano. “Sobre la categoría de «trauma histórico» para pensar la memoria social. La perspectiva de Dominick LaCapra”. *Problemas conceptuales y metodológicos de la Historia y la Memoria del pasado reciente*. Buenos Aires: X Jornadas de Sociología UBA, 2013, pp. 31-41.
- Garzón, Ernesto. “El terrorismo de Estado (El problema de su legitimación e ilegitimidad)”. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, n.65, julio-septiembre 1989, pp. 35-55.
- Gatti, Gabriel. “El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas”. *Universitas humanística*, n.72, julio-diciembre 2011, pp. 89-109.
- Grupo Polifemo, et al. *Poesía de la calle*. Santiago de Chile: Editorial Tege, 2017.
- Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor Distribuciones, 1995.
- Hahn, Óscar. *Arte de morir*. Santiago de Chile: LOM, 2000 [1977].
- . *Esta rosa negra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1961.

Hemispheric Institute [en línea]. “CADA trabajos” [consulta: 10 de febrero, 2021], www.hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/itemlist/category/101-cada-works.html

Hernández, Elvira. “Robándole el fuego a los dioses: Entrevista a Elvira Hernández”. *Revista Poesía* [en línea] [consulta: 10 de enero, 2021], http://www.poesias.cl/reportaje_elvira_hernandez.htm

Herranz, Rafael “Notas sobre el concepto de violencia política”. *Anuario de filosofía del derecho*, vol. VIII, 1991, pp. 427-442.

Herrera Pardo, Hugo. “Poesía en la distancia en Valparaíso: exilio, memoria y lugar de enunciación en Eduardo Embry, Luis Mizón y Osvaldo Rodríguez Musso”. *Taller de Letras*, n.52, 2013, pp. 69-84.

Historia y doctrina institucional de Gendarmería. *La carabina Máuser en Gendarmería de Chile* [en línea]. [consulta 15 de mayo, 2021]. <https://historiaydoctrinainstitucional.gendarmeria.gob.cl/upload/2019/07/15/20190715141435-6b95923e.pdf>

Hoch, Katherine. “El quebranto colectivo y su intimidad. A propósito de La ciudad de Gonzalo Millán”. *Proyecto patrimonio* [en línea]. [consulta: 18 de mayo, 2022], <http://letras.mysite.com/gmil240416.html>

Huneus, Carlos. “Tecnócratas y políticos en un régimen autoritario. Los “ODEPLAN Boys” y los “Gremialistas” en el Chile de Pinochet”. *Revista de Ciencia Política PUC*, vol.19, n.2, 1998, pp. 125-158.

Ibarlucía, Ricardo. “Una lírica después de Auschwitz”. *Diario de poesía*, n.39, primavera de 1996, pp. 13-14.

Inostroza, Nicolás y Francisca Brieba. *Canto a lo poeta* [en línea]. [consulta: 2 de mayo, 2021]. www.cantoalopoeta.cl

Junta Militar. *Declaración de Principios del Gobierno de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Nacional Gabriela Mistral, pp. 1-12.

Junta Militar de la República Argentina. “Acta fijando el propósito y los objetivos básicos para el Proceso de Reorganización Nacional”. *Documentos básicos y Bases políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional*. Buenos Aires: Imprenta del Congreso de la Nación, 1980, pp. 7-10 [1976].

Kohut, Karl. “Política, violencia y literatura”. *Anuario de Estudios Americanos*, tomo LIX (1), 2002, pp. 193-222.

LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: De guante blanco/Comares, 1996.

Lanz, Juan José y Natalia Vara. “Introducción: La poesía como documento histórico. Una propuesta crítica”. *Pasaventos, Revista de Estudios hispánicos*, vol. V, n.2, verano 2017, pp. 181-195.

Lavquen, Alejandro. “El poeta de Dawson. Entrevista a Aristóteles España”. *Puntofinal* [en línea] [septiembre, 2004], [consulta: 15 de junio, 2022], <http://www.letras.mysite.com/ae290904.htm>

Leal, Francisco. “Interrumpir el golpe: Arte y política en *La ciudad de Gonzalo Millán*”. *Taller de Letras*, n.40, 2007, pp. 203-220.

Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik Editores, 1989.

—. *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph, 2006 [1958].

Lihn, Enrique. *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.

—. “Poetas jóvenes” [1980]. *El circo en llamas*. Santiago de Chile: Libros Arces – LOM, 1997, pp. 156-158.

—. “Versiones de la memoria” [1987]. *El circo en llamas*. Santiago de Chile: Libros Arces – LOM, 1997, pp. 403.

—. *Diario de muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989.

Lira, Rodrigo. *Proyecto de obras completas* (2ª ed.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2003.

Llanos Melussa, Eduardo. “Prólogo a una antología generacional”. *El árbol de los libres: Poetas de la Generación NN de Chile*. Guadalajara: Ediciones Arlequín, 2008, pp. 9-16.

Lechner, Norbert y Susana Levy. *El disciplinamiento de la mujer*. Santiago de Chile: FLACSO, 1984.

León, Gonzalo. “Entrevista a Elvira Hernández: «Trato de oír lo inaudible»” (26 de septiembre, 2017). *Eterna Cadencia* [en línea], [consulta: 15 de julio, 2022], <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/elvira-hernandez-trato-de-oir-lo-inaudible.html>

López, Loreto y M^a Teresa Johansson. “Memoria geográfica en el testimonio chileno: Isla Dawson”. *Magallania*, vol.42 (2), 2019, pp. 39-53.

López, Marian. “La mujer chilena: 1973 -1989”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.6, agosto-septiembre 1990, pp. 17-22.

López, Víctor. *Yeguas del Apocalipsis* (texto curatorial). Buenos Aires: Fundación Proa, 2019.

Luongo, Gilda. “Memoria, escritura poética y diferencia sexual: Dos poetas chilenas”. *Revista Nomadías*, n.19, julio 2015, pp. 49-61.

Lvovich, Daniel. “Sospechar, delatar, incriminar: las denuncias contra el enemigo político en la última dictadura militar argentina”. *Ayer, Revista de Historia contemporánea*. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2017, pp. 73-98.

Macías, Sergio “Una breve aproximación a dieciséis años de poesía chilena: 1973-1989”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.6, agosto - septiembre 1990, pp. 177-196.

Manrique, Jorge. *Coplas*. Madrid: Acento Editorial, 1998.

Manzo, Daniela. *La ciudad de Gonzalo Millán: Huellas, imágenes, testimonios y metáforas*. Trabajo final de grado (no publicado). Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2007.

Martínez, Wilmar. “La dictadura como encarnación de lo político: anotaciones en torno a Carl Schmitt”. *Estudios Políticos*, n.34, enero-junio 2009, pp. 47-62.

Mamani, Ariel. “Vino del mar: Represión, memoria y militancia en canciones para Marta Ugarte (Chile 1976 - 2002)”. *Violencia política en el siglo XX. Actas del III Coloquio Internacional sobre Violencia Política en el Siglo XX y IV Jornadas de Trabajo de la Red de Estudios sobre Represión y Violencia Política*. Universidad Nacional de Rosario: 2021, pp. 693-728.

Medo, Maurizio. “Zurita. Ácido en los ojos: Entrevista a Raúl Zurita”. *Revista Vallejo and company* [en línea] [6 de marzo, 2014] [consulta: 12 de febrero, 2021], www.vallejoandcompany.com/zurita-acido-en-los-ojos/

—. “Raúl Zurita: La constelación de las otredades”. *Ómnibus*, n.4, 2005 [en línea] [consulta: 26 de septiembre, 2021], <https://www.omni-bus.com/n4/zurita.html>

Melara, Abdel Ghani. *El Noble Corán*. Barcelona: Associació LEE, 2013, p.113.

Medio a Medio. “Cuando las palabras son resistencia: la poesía escrita en la dictadura militar de Pinochet” [en línea] [10 de septiembre, 2012] [consulta: 8 de julio, 2022], <https://www.agenciadenoticias.org/cuando-las-palabras-son-resistencia-la-poesia-escrita-en-la-dictadura-militar-de-pinochet/>

Memoriachilena [en línea]. “Escuela de las Américas: El impacto de la Guerra Fría en Chile” [2018] [consulta: 26 de diciembre, 2020], <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94598.html>

—. “Poetas chilenos de la década de 1960” [2018] [consulta: 30 de enero, 2021], www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3657.html

—. “Colectivo Acciones de Arte (CADA)” [2018] [consulta: 9 de febrero, 2021], www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3342.html#imagenes

—. “Poema de Chile”. [consulta: 19 de abril, 2021], <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-3655.html>

- . “Anteparaíso”. [consulta: 19 de septiembre, 2021], <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98246.html>
- . “Generación literaria de 1960” [2021] [consulta: 17 de abril, 2022], <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96323.html>
- . “Periodismo de oposición 1976-1989” [2021] [consulta: 1 de febrero, 2021], <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-773.html>
- . “Obstáculos legales” [2021] [consulta: 1 de febrero, 2021], <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96763.html>
- . “CEMA-Chile” [en línea] [consulta: 10 de julio, 2022], <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95680.html>
- . “Bobby Sands desfallece en el muro” [en línea] [consulta: 22 de julio, 2022], <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98208.html>

Memoriaviva. “Centros de detención política”, “Tortura”, “Desaparecidos”, “Campamento de Pisagua” [2015] [Consulta: 26 de diciembre, 2020], <http://www.memoriaviva.com>

Millán, Gonzalo. “Sobre la construcción de La ciudad”. *LAR: Revista de literatura*, n.7, octubre 1985, pp. 6-10.

—. *La poesía no es personal*. Santiago de Chile: Alquimia, 2012.

—. “La cultura en Chile sigue siendo la rueda de repuesto”. *El Periodista*. Santiago: M. Paz, 2001 (Santiago: La Nación) Núm. 106 (2 jun. 2006), pp. 32-33

Ministerio de Educación (Área de Comunicaciones). *Armando Uribe Arce, Premio Nacional de Literatura* [en línea] (25 de octubre, 2005) [Consulta: 31 de diciembre, 2019], <https://www.conicyt.cl/blog/2005/10/25/armando-uribe-arce-premio-nacional-de-literatura-2004/>

MIR. *El Rebelde*. Santiago de Chile: agosto de 1975, Núm. 108 y 109, p. 20, www.archivochile.com/Publico/ICH/MIR/El%20Rebelde/Nr108-109.pdf

Miranda, Ángela. *Zurita. Estética de la violencia*. Trabajo final de grado (no publicado). Universidad de Salamanca, 2016.

Mistral, Gabriela. *Tala*. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1938.

Monsálvez, Danny. “Legitimación e institucionalización. El poder militar disciplinario en Chile: bandos y decretos ley (1973-74)”. *Estudios*, n.44, julio-diciembre 2020, pp. 185-206.

Montanaro, Pablo y Mariano Medina. “Reportaje a Jorge Montealegre”. *Revista Las Palabras de la Tribu*. año 2, n.2, 1991, pp. 70-73.

Montealegre, Jorge. *Título de dominio*. Santiago de Chile: Ediciones Tragaluz, 1986.

—. *Huesos*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 2006.

—. “Poesía del bien común”. *Cactus cultural* [en línea] [25 de septiembre, 2012] [consulta: 31 de enero, 2021], www.cactuscultural.cl/jorge-montealegre-iturra-1954/

—. “El poeta adolescente de Isla Dawson. Aristóteles España cumple 60 años”. *Letras de Chile* [en línea] [5 de octubre, 2015], [consulta: 14 de junio, 2022], <https://letrasdechile.cl/2015/10/05/el-poeta-adolescente-de-isla-dawson-aristoteles-espana-cumple-60-anos/>

Moraga Fernanda. “*La bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)*”. *Acta Literaria*, n.26, 2001, pp. 89-98.

Morales, Andrés. “La poesía de la generación de los ’80: valoración de fin de siglo”. *Revista Aérea* año 3, n.2, 1999 [en línea]. www.web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx18.html

Morales, Leonidas. *La escritura de al lado: Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

Mocarquer, Javier. “El exilio dentro y fuera: La ciudad de Gonzalo Millán, 1979 y 1994”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, n.41.2, otoño 2017, pp. 51-73.

Morcate, Montse y Rebeca Pardo (ed.). *Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2009.

Morse, Jenny. “The city opens: Along the limits of Gonzalo Millán’s *La ciudad*”. *Latin american literary review*, vol.43, n.85, enero-junio 2015, pp. 91-108.

Moulián, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM, 2002.

Munizza, Elisa. “Raúl Zurita y la búsqueda del amor que nace de las cenizas: Pastoral en *Anteparaíso*”. *Mitologías hoy*, vol.20, diciembre 2019, pp. 271-289.

Muñoz, Fabián (comp.). *El árbol de los libros: Poetas de la Generación NN de Chile*. Guadalajara: Ediciones Arlequín, 2008.

Muñoz, Gastón y Vania Montgomery. “El problema del arte y editorialidad en las revistas alternativas durante la dictadura chilena, 1978-1983”. *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas Ficciones Metropolitanas*. Buenos Aires: 2017.

Muro, Miguel Ángel. “Peculiaridades de la poesía como documento Histórico: algunos casos contemporáneos españoles”. *Pasaventos, Revista de Estudios hispánicos*, vol. V, n 2, verano 2017, pp. 237-25.

Narváez, Jorge. “Prólogo” a *Dawson*. Santiago de Chile: Editorial Bruguera, 1985, pp. 7-9.

Neira, Constanza. “Colectivo de Acciones de Arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985)”. *Revista Divergencia*, n.3, año 2, 2013, pp. 37-48.

Neruda, Pablo. *Canto General*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980.

Nómez, Naín. “Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988”. *Estudios filológicos*, n.42, 2007, pp. 141-154.

—. “Poesía chilena: Representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura”. *Acta Literaria*, n.36, I Sem. 2008, pp. 87-101.

—. “Las transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 2008: aproximaciones generales”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, n.69, vol.1, 2009, pp. 7-26.

—. “Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta”. *Revista Chilena de Literatura*, n.76, 2010, pp. 105-127.

—. “Dictadura/postdictadura: Las nuevas formas testimoniales de la poesía chilena actual”. *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Milán: Di/Segni, 2017, pp. 171-194.

Nómez, Naín y Fernanda Moraga. “Historia y escritura corporal en la poesía chilena y canadiense contemporánea”. *Atenea*, n.49, II Sem. 2006, pp. 47-66.

Núñez, Herminio y Marcela Mungaray. “Metahistoria, discurso narrativo y representación histórica en Hayden White”. *Revista Observaciones Filosóficas*, n.15, 2012-2013 [en línea] [consulta: 27 de septiembre, 2022], <https://www.observacionesfilosoficas.net/metahistoria-discursonnarrativo.htm>

Parra, Nicanor. *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.

—. *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes, 1985.

—. *El último apaga la luz. Obra selecta*. Barcelona: Lumen, 2017.

—. *Chistes paRra desorientar a la ~~poética~~ poesía* [a]. Santiago de Chile. Galería Época, 1983.

—. *Chistes paRra desorientar a la ~~poética~~ poesía*. Obra selecta [b]. Madrid: Visor Libros, 1996 [1989]

Parra, Violeta. *Composiciones para guitarra*. Santiago de Chile: Warner Music, 1999 [1957].

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1974.

Peris Blanes, Jaume. “Cantar espanto. Escrituras poéticas en el universo concentracionario chileno”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, vol. XXI, 2016, pp. 155- 172.

—. “Testimonio y visualidad: Vacío de la visión del ciego a las imágenes del vacío”. *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Milán: Di/Segni, 2017, pp. 77-92.

—. “Prólogo”. *Subjetividades caleidoscópicas, relatos y espejos trizados*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2018, pp. 13-16.

Pezoa Véliz, Carlos. *Antología*. Santiago de Chile: Editorial Zig – Zag, 1957.

Pinto, Karem y Ana María Baeza. “Releer a Elvira Hernández: Antología poética”. *Revista Nomadías*, n.16, noviembre 2012, pp. 249-265.

Pinto Carvacho, Karem. *La nación a dos voces: Poema de Chile de Gabriela Mistral y La bandera de Chile de Elvira Hernández*. Tesis para optar al grado de Magíster (no publicada). Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2008.

Pérez López, María Ángeles. “Trilogía del territorio”, Prólogo a Trilogía de Elvira Hernández: *La Bandera de Chile, Cartas de viaje y Santiago Waria*. Barcelona: Ediciones Sin Fin, 2020, pp. 9-50.

Perlongher, Néstor. “Cadáveres”. *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003, pp. 118-131.

Polanco, Jorge. “La herida más cercana al silencio: Presentación de La Bandera de Chile de Elvira Hernández” (10 de febrero, 2021). *El circo en llamas* [en línea] [consulta: 15 de julio, 2022], <https://www.elcircoenllamas.com/post/la-herida-m%C3%A1s-cercana-al-silencio>

Rendón, Fernando (dir.). *Revista Prometeo*, n.108, diciembre de 2017. “Poesía contra la edad sombría: Poemas para los desaparecidos” [consulta: 27 de julio, 2021], https://issuu.com/festival-internacionalde-poesiade-m/docs/revista_prometeo_no._108

Ríos, Ignacia. *Memoria, testimonio y poesía visual en La Bandera de Chile de Elvira Hernández*. Tesis para optar al grado de Licenciada (no publicada). Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2017.

Quezada, Jaime. *¿Quién soy?* Santiago de Chile: Agrupación amigos del libro-Nascimento, 1978.

Read, Peter, y Wyndham Marivic. *Sin descansar en mi memoria. La lucha por la creación de sitios de Memoria en Chile desde la transición a la democracia*. Acton: U. Nacional Australiana, 2017.

Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados, 2007.

Rioseco, Antonio. *Memoria y subjetividad en la poesía de Gonzalo Millán*. Tesis final de máster (no publicada). Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2013.

Robles, Víctor Hugo. “La primera rebelión”. *Bandera hueca* [versión blog]. [29 de mayo, 2009] [consulta: 23 de febrero, 2020], www.banderahueca.blogspot.com/2009/05/la-primera-rebelion.html

Rojas, Gonzalo. *Oscuro*. Archivo Chile [en línea]: Centro de Estudios Miguel Enríquez, 1977.

—. “Presentación de «Cifrado en octubre»”. Archivo Chile [en línea]: Centro de Estudios Miguel Enríquez, 1977.

Rojo, Grinor. “Exilio, modernidad y postmodernidad en tres poetas chilenos: Millán construye La Ciudad”. *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura Latinoamericana actual*. Santiago: Pehuén, 1987.

Romero Carsí, María. *Ciudades imaginadas. El espacio urbano en la poesía argentina de los siglos XX y XXI*. Tesis para optar al grado de doctora (no publicada). Universidad Complutense, Madrid, 2019.

Romero, Vicente. “Participar en los Vuelos de la muerte arruinó mi vida”. *Diario El Mundo* [en línea] 12 de septiembre, 2013 [consulta: 28 de diciembre, 2020], <https://www.elmundo.es/america/2013/09/11/noticias/1378888868.html>

Rovira, José Carlos. “Zurita: memorial de la desolación”. *América sin nombre*, n.16, 2011, pp. 104-112.

Rubio, Carla, y Catalina López. “Baleo en Las Rejas: Un carabinero herido y dos delincuentes muertos”: Asesinatos como método represivo, montajes como legitimación de la dictadura durante la década de los 80”. Trabajo final para seminario Los años 80. [en línea] Universidad de Chile, 2014. [consulta: 20 de noviembre, 2020], https://www.academia.edu/19459657/Montajes_represion_y_muerte_en_la_dictadura_chilena_en_los_anos_80

Rueda, Patricio, y Cristina González. “Construyendo nuestra cultura”. *Pájaro de cuentas*. Santiago de Chile: 1986. Núm. 1.

Ruiz, Adriana. “Walter Benjamin: Una crítica a la violencia del derecho”. *Estudios de Derecho*, vol. LXIX, n.153, junio 2012, pp. 70-87.

Sagredo Baeza, Rafael. *Historia mínima de Chile*. México: Turner publicaciones S. L., 2014.

Salazar, Gabriel, y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile II: Actores, identidad y movimiento*. Santiago de Chile: LOM, 1999.

Salazar, Manuel. *Las letras del horror. Tomo I. La DINA*. Santiago de Chile: LOM, 2011.

Salvi, Valentina. “«Entelequia», «enmascaramiento» y «disimulo». Las últimas declaraciones de Videla sobre los detenidos desaparecidos (1998-2012)”. *Rúbrica Contemporánea*, v.5, n.9, 2016, pp. 103-122.

Santini, Benoît. “El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita” [2009]. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [en línea]. [consulta: 19 de julio, 2021], www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cielo-y-el-desierto-como-soportes-textuales-de-los-actos-poeticos-de-raul-zurita/html/07276d64-0caa-4fbb-942b-c7508980e846_4.html

—. “Entrevista al poeta chileno Raúl Zurita: «Todo poema, toda poesía, son pequeñas islas en el océano infinito del silencio»”. *Fundación Renée Navarrete Risco* [en línea]: 2017. [consulta: 1 de diciembre, 2021], <https://fundacionreeneavarreterisco.org/2017/04/20/entrevista-al-poeta-chileno-raul-zurita-todo-poema-toda-poesia-son-pequenas-islas-en-el-oceano-infinito-del-silencio-benoit-santini/>

Santos Herceg, José. “La tortura como sistema coordinado de finalidades múltiples”. *Revista Encuentros Latinoamericanos*, vol. IV, n.1, enero-junio, 2020, pp. 53-83.

—. “Modernidad y dictadura en América Latina. La tortura como dispositivo refundacional”. *Recorridos alternativos de la modernidad. Derivaciones de la crítica en el pensamiento contemporáneo*, Buenos Aires: Teseopress, 2021.

—. “Comunidad en medio del horror. Construir vínculos como modo de resistir y sobrevivir”. *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Milán: Di/Segni, 2017, pp. 61-76.

Scarabelli, Laura. “Presentación: Voces, huellas, testimonios”. *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Milán: Di/Segni, 2017, pp. 13-22.

Schelotto, Magdalena. “La dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): la construcción de la noción de víctima y la figura del exiliado en el Uruguay post-dictatorial”. *Questions du temps présent*, 2015 [en línea]. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/67888>

Schopf, Federico. “Prólogo a *La Bandera de Chile*”. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991, pp. 1-3.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

Schwenke, Gonzalo. “Poesía de la mirada: Vertiente postvanguardista en Gonzalo Millán”. *Crítica.cl* [en línea]: 5 de agosto, 2015. [consulta: 21 de abril, 2022], <https://critica.cl/literatura-chilena/poesia-de-la-mirada-vertiente-postvanguardista-en-gonzalo-millan>

Sepúlveda, Magda. *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2013.

Serrano, Bruno. “Siento que escribí para derrocar a la dictadura” [entrevista a Andrés Urzúa]. *Fundación Pablo Neruda*, 1 de octubre, 2020 [consulta: 22 de junio, 2022], <https://cultura.fundacionneruda.org/2020/10/01/siento-que-escribi-para-derrocar-a-la-dictadura-entrevista-a-bruno-serrano/>

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara, 2004 [2003].

Soto, Paulina. “Creación y crítica artística en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet: La época artística de la Avanzada”. *Revista Interpretos*, n.16, 2016, pp. 215-240.

Stevens, Wallace. *El ángel necesario: Ensayos sobre la realidad y la imaginación*. Madrid: Visor Libros, 1994.

Strejilevich, Nora. *El lugar del testigo: Escritura y memoria (Chile, Argentina y Uruguay)*. Santiago de Chile: LOM, 2019.

Sutherland, Juan Pablo (comp.). *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2002.

Tarrab, Alejandro. “Inri: la obsesión de tallar paisajes”, Prólogo a *Inri*. Madrid: Visor Libros, 2004, pp. 11-18.

Teillier, Jorge. “Los poetas de los lares”. *Boletín de la Universidad de Chile*, n.56, mayo 1965, pp. 48-62 [en línea] [consulta 12 de mayo, 2021], www.uchile.cl/cultura/teillier/poeticas/3.html

The Clinic [en línea]. “Las 40 frases macabras del tirano” [3 de septiembre, 2013] [consulta: 23 de noviembre, 2020], <http://www.theclinic.cl/2013/09/03/para-los-que-celebran-las-40-frases-macabras-del-tirano/>

Torrús, Alejandro. “Pinochet, el triunfo del fascismo de mercado y su admiración mutua con el general Franco” (11 de septiembre, 2019). *Público* [en línea]. [consulta: 14 de mayo, 2021], www.publico.es/politica/pinochet-triunfo-fascismo-mercado-admiracion-mutua-general-franco.html

Triviños, Gilberto y Pedro Aldunate. “El poeta y la muerte en la poesía de Armando Uribe Arce. Hacia una física-poética de la muerte”. *Revista Atenea*, n.493, 2006 (Primer Semestre), pp. 63-86.

Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*. México: Siglo XXI Editores, 1993 [1991].

Uribe, Armando. *El fantasma Pinochet*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.

Valdés, Adriana. “Entrevista: La Ensayista Adriana Valdés aporta los testimonios de poetas chilenos en tiempos del exilio” (20 de julio, 2017). *Actualidad UIMP* [en línea]. [consulta: 23 de mayo, 2022], <http://www.uimp.es/actualidad-uimp/la-ensayista-adriana-valdes-aporta-los-testimonios-de-poetas-chilenos-en-tiempos-del-exilio.html>

Valero, Eva. “Enteras de agua las ciudades: una nueva poética urbana en *Zurita*”. *Atenea*, n.511, I Sem. 2015, pp.15-31.

Verdugo, Patricia. “El círculo se cierra”, prólogo a *La caravana de la muerte: Las víctimas de Pinochet*. Barcelona: Blume, 2001.

Vetö, Silvana. “Prácticas genocidas en la dictadura chilena”. *Revista Lecturas*, 2011, pp. 1-25.

Winn, Peter. “El pasado está presente: Historia y memoria en el Chile contemporáneo”. *Historizar el pasado vivo en América Latina* [en línea]. [consulta: 1 de julio, 2020] <https://documents.pub/document/peter-winn-el-pasado-esta-presente-historia-y-memoria-en-el-chile-contemporaneo.html>

- Weber, Max. “La política como vocación”. *El político y el científico* [digitalizado]. 1919, pp. 1-58.
- Weintraub, Scott. “Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: Apuntes patafísicos y carrollianos”. *Estudios*, n.35, enero-julio 2010, pp. 141-168.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992 [1973].
- White, Steven. “Reconstruir la ciudad, dos poemas chilenos del exilio”. *La Poesía Chilena Actual: (1960-1984) y la crítica*. Concepción: Lar, 1988.
- Yubini, Giovanna. *La resignificación de los símbolos patrios del discurso nacionalista de la dictadura en dos poetas chilenos: Hernández y Zurita*: Trabajo final de grado (no publicada). Universidad Austral, Valdivia, 2006.
- Zaldívar, María Inés. “¿Qué es una bandera y para qué sirve? A propósito de La bandera de Chile de Elvira Hernández. *Anales de Literatura Chilena*, n.4, diciembre 2003, pp. 203-208.
- Zamorano, César. “Revista *Manuscritos*: nuevas formas de resistencia durante la Dictadura chilena”. *Catedral tomada*, vol.6, n.11, 2018, pp. 264-293.
- Zurita, Raúl. *El amor de Chile*. Santiago de Chile: Montt Palumbo & cia. Limitada Editores, 1987 [original]. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía de la Biblioteca Nacional de Chile, 2013 [digital].
- . *Literatura, Lenguaje y Sociedad (1973-1983)*. Santiago de Chile: CENECA, 1983.
 - . “La poesía, el arte más frágil”. Entrevista a Cristián Warnken en *La belleza de pensar, Canal13C*, 1995 [consulta: 20 de abril, 2021], www.youtube.com/watch?v=I9Fs3-RPCd8
 - . “Respuesta a Nelson Villagra (Carta abierta)”. *Proyecto Patrimonio* 2005 [en línea]. [consulta: 11 de octubre, 2021], <http://www.letras.mysite.com/rz231005.htm>
 - . “Viaje a través de la poesía”. Entrevista a Cristián Warnken en *Una belleza nueva*, 2006 [consulta: 20 de mayo, 2021], www.otrocanal.cl/video/ral-zurita-viaje-a-travs-de-la-palabra
 - . “Discurso de agradecimiento” [en línea] Universidad de Alicante, Alicante: 6 de marzo, 2015 [consulta: 27 de mayo, 2022], <https://web.ua.es/es/protocolo/documentos/eventos/honoris/zurita-canessa-raul/discurso-raul-zurita-canessa-en-su-investidura-como-dhc-por-la-ua.pdf>
 - . “Sobre Juan Luis Martínez, mi semejante, mi hermano”, Presentación de *Martínez Total* [en línea]. GAM, Santiago: 23 de junio, 2016 [consulta: 18 de septiembre, 2022], <http://letras.mysite.com/rzur080816.html>
 - . Sobre la noche el cielo y al final el mar. Madrid: Literatura Random House, 2021 (versión digitalizada).
- Zúñiga, Diego. “*La ciudad de Gonzalo Millán: retrato feroz*”. *La Tercera* [en línea]: 24 de noviembre, 2019. [consulta: 20 de abril, 2022], <https://www.latercera.com/culto/2019/11/24/gonzalo-millan-la-ciudad/>

ANEXOS

Anexo 1

Canto a su amor desaparecido (11-17)

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

Galpones 12 y 13 En párrafos se lee y dice: (18-23)

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31

Mapa 1 (24)



MAPA
Cuadro 11. Pasadizo y delicias se lee al buscar por países según estado y marca en el día. Buenos.

Mapa 2 (25)



MAPA
Cuadro 11. Pasadizo y delicias se lee al buscar por países según estado y marca en el día. Buenos.

Canto de amor a los países (27)

27
28
29
30
31

Anexo 2

IMPACTO
COCINERA

NOVIO
Impresionista

Cientos de familias
ALMORRANAS
EN LA UNION SOVIETICA

EL CONFLICTO
del cobre

“Como si fuesen parte de mi corazón os entrego estos CALCETINES CON PAPAS”
dijo en francés **SILOSOFO** A UN MANDATARIO LATINO

Tripulantes operaron a **CACHAZOS** a paciente en alta mar

DAMA ELEGANTE
SANGRIENTO CRIMEN HACE REIR A SANTIAGO

(Manuscritos 15)

ALZA DEL PAN PROVOCA OTRA ALZA DEL PAN

EL CANDIDATO A RECTOR QUE HA DEFINIDO SU POSICION

BUENA INVERSION
ALFOMBRA MAGICA
VENDO AL CORTADO

senador está en Serios Aprietos será vendido a TRABAJADORES DE LA PAMP.
habló con Club Ciclista Rival de Estados Unidos Para HUIR A LA SELVA

CONTINUAN SIN VIVERES LOS CARABINEROS DE CHILE

HEROES DE LA PAZ
ATENTACION CONTRA VIDA DE PLO XII

EN UN ASILO DE HUERFANOS se disputan ojos y oidos

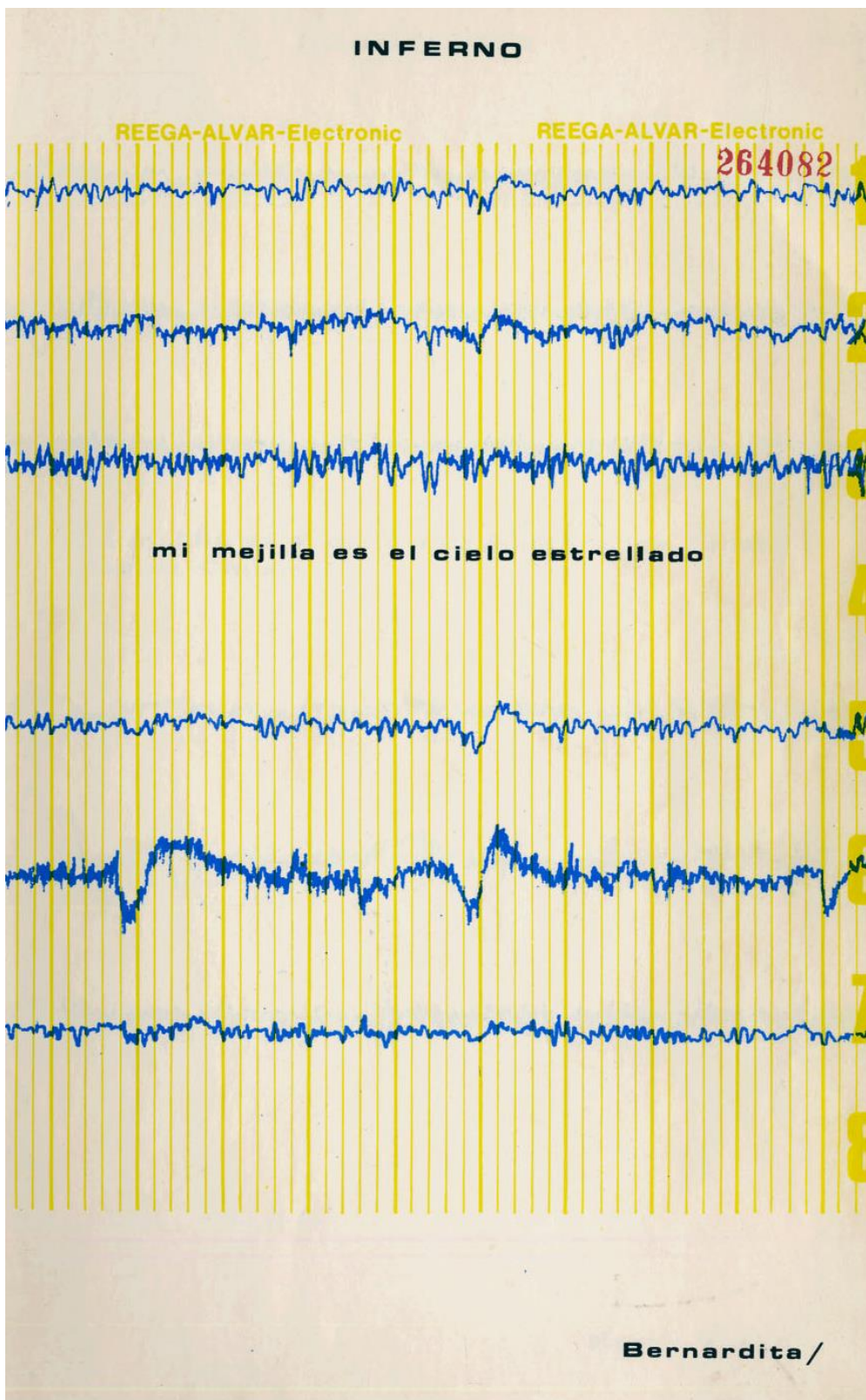
DOS MODELOS DE NOVIOS

REMATES
CAJA DE CREDITO POPULAR

UN CIRCULO

Suicidose el ULTIMO Carabiniere DE LUJO

(Manuscritos 19)



PURGATORIO

REEGA-ALVAR-Electronic

REEGA-ALVAR-Electronic

264075



**mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanar
res de Chile**



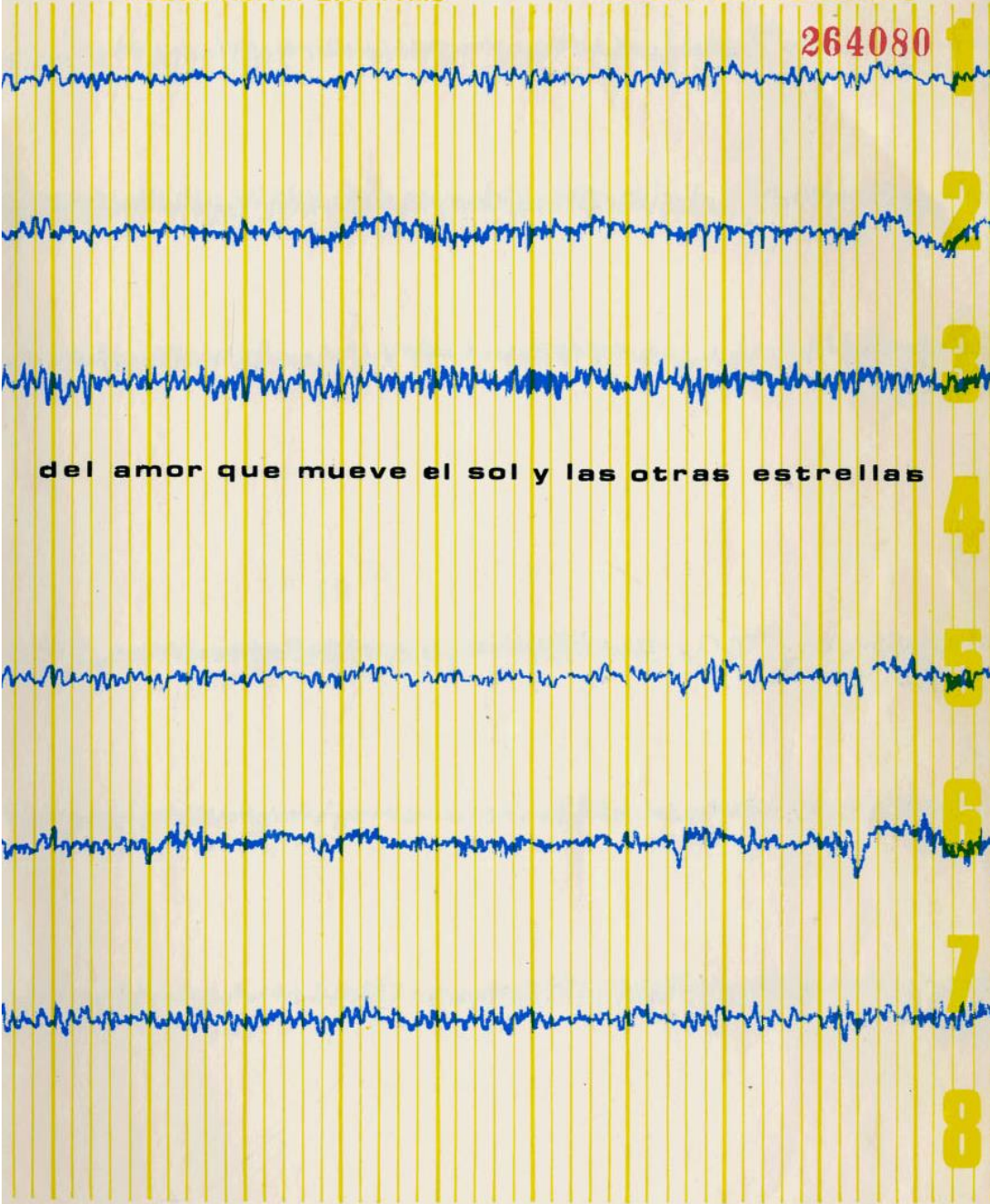
Santa Juana/

PARADISO

REEGA-ALVAR-Electronic

REEGA-ALVAR-Electronic

264080



del amor que mueve el sol y las otras estrellas

**Yo y mis amigos/
MI LUCHA**



Las Últimas Noticias y El Mercurio, respectivamente.

