



**HAL**  
open science

## Zurita: el poema como memorial del dolor

Mariana Di Ció

► **To cite this version:**

Mariana Di Ció. Zurita: el poema como memorial del dolor. América: cahiers du CRICCAL, 2018, 52, pp.62-73. 10.4000/america.2313 . hal-03891590

**HAL Id: hal-03891590**

**<https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-03891590>**

Submitted on 9 Dec 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Zurita: el poema como memorial del dolor

*Zurita : le poème comme mémorial de la souffrance*

**Mariana Di Ció**

---



### Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/america/2313>

DOI: 10.4000/america.2313

ISSN: 2427-9048

### Editor

Presses Sorbonne Nouvelle

### Edición impresa

Paginación: 62-73

ISBN: 978-2-87854-999-7

ISSN: 0982-9237

Este documento es traído a usted por Bibliothèque Sainte-Barbe - Université Sorbonne Nouvelle Paris 3



### Referencia electrónica

Mariana Di Ció, «Zurita: el poema como memorial del dolor», *América* [En línea], 52 | 2018, Publicado el 19 noviembre 2018, consultado el 09 diciembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/america/2313> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/america.2313>

---

## Zurita: el poema como memorial del dolor

### Zurita : le poème comme mémorial de la souffrance

#### Resumen

Podría decirse que el 11 de septiembre de 1973 funciona como columna vertebral de la obra de Raúl Zurita. Desde sus intervenciones en el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) o los panteones y nichos que configuran el *Canto a su amor desaparecido* (1985), pasando por *INRI* (2003) o *In memoriam* (2007) hasta llegar al monumental *Zurita* (2011), que transcurre entre una «rota tarde» (la del 10 de septiembre de 1973) y un «roto amanecer» (el del 11 de septiembre de 1973), 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.

La propuesta es analizar el modo en que a través de diferentes estrategias enunciativas (repetición, descomposición, recontextualización), Raúl Zurita va construyendo una obra de sintaxis dislocada y voces ausentes, que se contaminan de referencias extrapoladas a la cultura popular para filtrarse a través de un silencio que se vuelve progresivamente más potente en su denuncia. Así, los restos de un diálogo de muertos y la repetición, a modo de mantra, de ciertos versos que dejan al descubierto las atrocidades de la dictadura chilena retumba con otras cicatrices más antiguas, que a su vez adquieren nuevas significaciones a partir de su inserción en *Zurita*. La multiplicación de lenguajes y de soportes –incluyendo la inscripción de sus versos en el frontis del Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político que se encuentra en el Cementerio Central, en Santiago– pero también las distintas lecturas, performances, intervenciones públicas e instalaciones artísticas con que el propio Zurita va redoblando su obra incitan, en definitiva, a reflexionar sobre el valor memorial de la escritura en una obra tan compleja y embozada como la de Zurita, que parece oscilar entre la necesidad de reactualizar una memoria de voces que se quiere mantener vivas y la construcción memorial de un gran poema-osario donde descansan sus «poemas muertos».

**Palabras claves:** memorial, dictadura chilena, poesía, denuncia, osario, Zurita

#### Résumé

Le 11 septembre 1973 sert, pourrait-on dire, de colonne vertébrale à l'œuvre de Raúl Zurita. De sa participation aux interventions du Colectivo de Acciones de Arte (CADA), aux tombeaux et niches de columbarium qui configurent son *Canto a su amor desaparecido* (1985), en passant par *INRI* (2003) et par *In memoriam* (2007), jusqu'à son monumental *Zurita* (2011) qui se déroule entre une « rota tarde » (l'après-midi du 10 septembre 1973) et un « roto amanecer » (le 11 septembre 1973 au lever du jour), son œuvre entière semble être construite sur le besoin de parler par la bouche morte des disparus et de nommer l'enfer, tant personnel que collectif, inauguré ce jour-là.

La communication analyse comment, à travers différentes stratégies d'énonciation (répétition, décomposition, recontextualisation), Raúl Zurita construit des œuvres à la syntaxe disloquée, celle de voix absentes ; des œuvres contaminées de références extrapolant la culture populaire pour filtrer à travers un silence et devenir une dénoncia-

tion de plus en plus puissante. Il en va ainsi des restes d'un dialogue des morts et de la répétition, comme un mantra, de certains vers qui mettent à nu les atrocités de la dictature chilienne et dont l'insertion dans *Zurita* réveille, en résonance, des cicatrices plus anciennes qui y prennent à leur tour de nouvelles significations. Finalement, la multiplicité des langages et des supports – y compris ses vers inscrits au frontispice du Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político (Mémorial du détenu disparu et de l'exécuté politique) au Cimetière central de Santiago – mais aussi les différentes lectures, performances, interventions publiques et installations artistiques à travers lesquelles Zurita lui-même dédouble son œuvre, poussent à réfléchir à la valeur mémorielle de l'écriture de ses œuvres si complexes et masquées, semblant osciller entre la nécessaire réactualisation d'une mémoire des voix qu'il s'agit de garder vivantes et la construction mémorielle d'un grand poème-ossuaire où reposent ses « poèmes morts » comme dans le recueil qui porte ce titre.

**Mots clés :** mémorial, dictature chilienne, poésie dénonciatrice, ossuaire, Zurita

Hay un muro de cal con nombres  
Zurita, *INRI*

**P**ODRÍA DECIRSE QUE EL 11 DE SEPTIEMBRE DE 1973 funciona como columna vertebral de la obra de Raúl Zurita. Desde sus intervenciones en el CADA (Colectivo de Acciones de Arte) hasta los paneles y nichos que configuran el *Canto a su amor desaparecido* (1985); desde el diálogo de los también desaparecidos Bruno, Viviana, Mireya y la presencia de tantas voces anónimas y condenadas que van poblando *INRI* (2003) hasta el famoso *incipit* de «1973», incluido primero en *In memoriam* (2007) y retomado en el monumental *Zurita* de 2011 («Han bombardeado La Moneda y se ha producido la estampida»), su obra entera parece construirse a partir de la necesidad de hablar, como un ventríloquo, por la boca muerta de los desaparecidos, pero también de nombrar en primerísima persona el infierno personal y colectivo que se inauguró ese día.

Las 745 páginas de *Zurita*, libro en el que me voy a concentrar en esta oportunidad, se articulan alrededor de esa jornada crucial, que transcurre entre una «rota tarde» (la del 10 de septiembre de 1973), una «rota noche», y un «roto amanecer» (el del 11 de septiembre), según una estructura que, por lo ambiciosa, recuerda al *Ulises* de Joyce<sup>1</sup>. Un día que Zurita desmigaja en una suerte de tríptico profano que le sirve para jalonar las tres partes de su obra y para entremezclar 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. Es el caso, por ejemplo, de una serie de referencias al sótano del buque carguero Maipo en el que estuvo detenido algunas semanas:

[...] 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 (2011: 35)

o al estadio Nacional de Santiago, utilizado por los militares como centro de tortura y de detención ilegal<sup>2</sup>:

1 El propio Zurita se encarga de establecer esta analogía al incluir un epígrafe tomado del *Finnegans Wake* («Mamá se iba borrando llena de flores», 2011: 565) y, apenas unas páginas más tarde, al evocar explícitamente en el poema «Hortensias» al autor irlandés y a uno de los personajes de esta misma novela: «[...] y era un extraño sueño con Anna Livia Plurabelle, / James Joyce y letras de rap...» (2011: 569).

2 Por allí pasó, entre otros muchos, Víctor Jara, que el 15 de septiembre de 1973 compuso, pocas horas antes de ser asesinado, su último poema, conocido como «Estadio Chile» o «Somos cinco mil» o incluso «Canto, qué mal me sales». Convertido hoy en lugar de memoria, pero también en sede de eventos deportivos y conciertos de rock masivos, ocupa un lugar paradójico en la

## IN MEMORIAM

Estadio Chile

Y riéndose nuestros  
captos nos decían:  
Cántennos ahora  
unas cancioncitas  
de Víctor Jara  
o del Quilapayún...  
Y hechos pedazos  
les respondíamos  
en los estadios  
chilenos:  
Jamás cantaremos  
cantos del Señor  
en las malditas  
cárceles de Babilón.

Entonces se vio el estadio chileno            ya sin nadie            vacío  
arrumbado sobre la nieve muerta

Mostrando entre sus abandonadas graderías las cumbres  
y más allá un mar y más allá del mar un cuerpo con los  
brazos cortados            boca abajo            como flotando  
[...] (2011: 165)

Pierre Nora sostiene que el deber de «hacer memoria» convierte a cada individuo en historiador de sí mismo, y que la existencia de huellas, de distancia y de una mediación es lo que transforma la memoria en historia (1984: XIX). En ese sentido, podríamos decir que *Zurita* funciona como autobiografía borrosa de un individuo que se confunde con su obra<sup>3</sup>, pero también como memorial colectivo, en tanto asocia el dolor de ese día a otros dolores, individuales y plurales, que incluso desbordan los confines de esa geografía chilena sobre la cual tanto insiste: esa geografía con la que, literalmente, se abre y se cierra el poemario (hay fotos de los acantilados de Chile); una geografía que es a la vez paisaje, patria, cárcel, tumba y que se convierte, hacia el cierre, también en soporte de la escritura.

No caben dudas de que *Zurita* (el libro) busca retener y recordar el pasado, a veces incluso de manera abierta: varios textos están acompañados de la inscripción «In memoriam», y el título de mi propio artículo reenvía a una sección que se llama, precisamente, «Memorial del dolor» (2011: 355). Entiendo, sin embargo, que la construcción del libro como memorial o «lugar de memoria» en el sentido en que lo entiende Nora<sup>4</sup>, no descansa únicamente en la presencia temática del golpe de Estado,

---

memoria popular (fue, por ejemplo, el escenario elegido por Patricio Aylwyn para su discurso del 12 de marzo de 1990). Para los detalles sobre la última canción de Víctor Jara, remito al testimonio de Boris Navia (s/f).

3 Además del título, la tapa de la primera edición chilena fomenta esta ambigüedad al presentar un retrato fotográfico de Raúl Zurita. Para algunas consideraciones sobre el uso del nombre propio (y/o iniciales o referencias biográficas susceptibles de ser identificadas con las del autor) para designar a la primera persona del texto, remito al estudio de James Olney sobre los *Diálogos* de Rousseau (1998: 150 ss). Ver también Fischer (2005: 56).

4 Para Nora, «[...] les lieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille; non la tradition elle-même mais son laboratoire» (1997, vol. I: 17-18); antes de definirlos como «toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté» (1997, vol. I: 22-26). Crítico de la amplitud de esta definición, Hugo Achúgar reclamará mayor precisión en el uso de un sintagma [«lugares de memoria»] que ha sido incorporado con sorprendente rapidez en el habla cotidiana: «... aunque podría parecer eficaz necesita de una conceptualización más cuidadosa pues dicha noción termina por admitir cualquier ámbito como "lugar de memoria". En ese sentido, el "lugar de memoria" de Nora (1989 y 1992) debe ser acompañado por otra noción que además de apuntar al lugar del enunciado incluya la enunciación; es decir, dé cuenta del "lugar desde donde se habla" (Achúgar, 1994) o como dice Mignolo (1995) de los "loci de la enunciación" o, como antes llamó Michel de

ni en la elección de esa fecha traumática alrededor de la cual se organizan los textos, ni en los elogios fúnebres que allí se cantan.

Al construirse, en gran medida, con «restos», es decir, con fragmentos de sus obras anteriores<sup>5</sup>, que resultan así desplazados, metamorfoseados y recontextualizados, el libro *Zurita* funciona también como memoria interna o archivo de la propia obra, lo que me lleva a pensar que este poemario puede, y quizás debe, leerse como si se tratara de un dispositivo de carácter patrimonial, que interpela al lector y lo obliga al uso de diferentes saberes prácticos para su decodificación. Porque si *Zurita* es una obra en muchos sentidos monumental, que se construye mediante la acumulación de una serie de «bloques de texto» cuidadosamente diagramados y pensados en relación con el conjunto<sup>6</sup>, lo cierto es que, al construir y «montar» este poema/relato como memorial de la propia obra y de la propia vida<sup>7</sup>, *Zurita* también parece estar proponiendo una reflexión acerca del modo en que se construyen, y funcionan, los archivos.

Con esa hipótesis en miras, mi propuesta consistirá en la presentación de tres estrategias compositivas –la descomposición, la recontextualización y la repetición– que aparecen con frecuencia en el poemario; tres estrategias que, además de relacionarse con el propio funcionamiento de la memoria<sup>8</sup>, también parecen retratar, aunque de manera oblicua, la misma violencia y desolación del contexto histórico que el poemario intenta documentar.

## I. La descomposición

Los cuerpos caen como trocitos de hielo en la costra  
inmensa.  
(«La nieve», 2011: 216)

Cada una de las páginas de *Zurita* forma una pequeña unidad, puntuada por series que se forman a partir de epígrafes que se repiten, a veces con variantes de traducción («Hondo es el pozo del tiempo»), por títulos («Un hombre muerto»; «El país de tablas»), indicaciones temporales («Bajo la dictadura

---

Certeau (1993), «el lugar donde se discute la cultura» (Achúgar, 2004: 170). La referencia a la enunciación de la memoria como «laboratorio» parece corresponder con el aspecto experimental y, en algún punto, siempre inacabado (*in progress*) de la obra de *Zurita*.

- 5 El término es usado por el propio *Zurita* aunque, en rigor, no todas las obras incluidas en el libro sean anteriores: «*In Memoriam*, al igual que *Los países muertos*, *Las ciudades de agua*, *Cuadernos de guerra*, son extractos que iba sacando de *Zurita*, un libro que me tomó doce años escribir y que se publicó en Chile en 2011. Tiene casi 800 páginas y para aliviarme en parte de la tensión que ese libro me provocaba mientras lo escribía y poder sacarlo adelante, reunía partes de él y armaba libros que eran de tamaños más humanos», dirá *Zurita* en una entrevista (Rapacioli, 2017). José Carlos Rovira también destaca este aspecto: «Aquí están, dispersos, los libros últimos que el autor plantea que proceden del libro general de ahora [*Zurita*] y no a la inversa (*Cuadernos de guerra*, *Sueños de Kurosawa*, *Las ciudades de agua*...); otras veces, en cuanto ruinas de poemas, aparecen todos sus libros fragmentariamente [...] (2011: 105).
- 6 Para Rovira, «*Zurita* encuentra "ruinas" de los poemas y poemarios del pasado. Son quizá ruinas de él mismo, no nos inquietemos: el libro *Zurita* podía haber sido, por su volumen también, una recopilación ordenada de sus libros anteriores, unas *Obras completas* al uso, en las que el autor vertebrase su orden con una producción sucesiva y anterior. Sin duda lo que ha intentado es desordenar todo para crear un nuevo orden. Quizá la teoría del caos alimenta, más que otra cosa, el proyecto [...]» (2011: 107).
- 7 La voluntad de confundir el arte con la vida fue también uno de los postulados del grupo CADA.
- 8 Sin pretender ocuparme de temas que me exceden, me limito a señalar que la recontextualización podría asociarse al 'desplazamiento' que suele producirse en la memoria a corto plazo, mientras que la 'atención selectiva' y el 'repaso' presentan algunas semejanzas con el mecanismo de la descomposición y de la repetición, respectivamente. En el esquema de la memoria propuesto por Atkinson y Schiffrin, estos dos últimos mecanismos forman parte de los llamados «procesos de control»: actividades de carácter eventual o transitorio a las que recurre el sujeto para controlar el flujo de información (operar sobre la memoria y controlarla). Ver Ruiz Vargas (1991, capítulo 3). Al estudiar la memoria en relación con el monumento, Achúgar insiste también en el carácter subjetivo y fragmentario de la misma (2004).

chilena, finales de los 70»), versos sueltos («e invertir el curso de los ríos...»), fotografías o, cuantitativamente más abundantes, por «bloques de texto» que no superan nunca una carilla y que se yuxtaponen unos con otros para funcionar principalmente por acumulación. Es interesante notar cómo la disposición gráfica impone un modo de lectura, marcando o intensificando un ritmo entrecortado que, en última instancia, desestabiliza o fisura toda la construcción. También es interesante que, en su aspecto material, la obra se presente al lector literalmente como un «tocho» o ladrillo (*pavé*). Porque, más allá de la *boutade*, lo cierto es que esta acumulación aparentemente caótica de textos exige cierta acrobacia por parte del lector, que debe ir llenando por su cuenta los grandes espacios en blanco que rodean a cada una de las páginas, y que debe hilvanar, como mejor pueda, cada uno de estos fragmentos, para intentar recomponer el hilo del sentido.

Algunos de los textos están numerados, tales como los que pertenecen a la serie de «Sueños para Kurosawa», que se presenta sin embargo diseminada y de manera claramente incompleta (pasamos del sueño 89 al 129, por ejemplo). En este caso, la numeración permite constatar fehacientemente aquello que no está; un modo sutil, tal vez, de inscribir la ausencia, pero también de cuestionar la construcción de este «archivo de la memoria», al dejar entrever la posibilidad de que no todos los textos disponibles formen parte de este memorial.

El recurso al sueño o a las visiones (también numeradas) como marco genérico de varios de estos poemas también parece relacionarse con lo fragmentario, en tanto la semántica de este tipo de representación es, por definición, inconexa o regida por la asociación libre, lo que permite reforzar el aspecto irreal y pesadillesco de los tiempos efectivamente vividos. Sin embargo, cabe recordar que el término 'sueño' no sólo remite al universo onírico, sino que puede sugerir también la utopía, aunque sea, como en este caso, para insistir en los ideales malogrados. Así, por ejemplo, a pesar de aparecer asociada a la imagen crística de la partición del pan, la fragmentación del sueño aparece en el inicio del poema «Flores muertas» como un modo de constatar el descalabro de un proyecto. La fragmentación no es aquí don o entrega, sino descomposición y fracaso:

Me he partido en quince millones de sueños  
y cada sueño es un pedazo de ustedes, un  
pedazo de ti  
[...]  
Mi país roto en quince millones de seres  
que van juntos y flotan como una bandera  
muerta sobre las flores  
como lejanas flores, como lejanas  
banderas cayendo sobre las flores muertas (2011: 449).

Si el título del poemario parece sugerir una obra de carácter monolítico, a medida que va pasando las páginas, el lector advierte que, comenzando por las diferentes secciones que lo componen (la rota tarde, la rota noche y el roto amanecer), el conjunto se va resquebrajando y rompiendo contra las rocas de la costa chilena, infiltrándose con otras voces que aparecen entremezcladas con la voz de un tal Zurita que es y no es el autor y que, a pesar de la geometría incólume de los bloques, comienzan a horadar el texto desde el interior.

La presencia de cuerpos que van sufriendo torturas y la aparición explícita, y literal, del desmembramiento contagia también algunos de los nombres propios, que empiezan a desintegrarse (Diamela se convierte en Diame; Zurita en Zura) y a perder su humanidad hasta confundirse y disolverse entre otros cuerpos, de los que ya no quedan sino desmembrados pedazos:

Entonces        como cintas rotas        vimos los ríos del dolor  
Atestados de cuerpos abiertos a pedazos    tocados por

atrás cogiéndose entre las lodosas aguas  
Mirándose las retorcidas caras las desdentadas bocas  
las ulcerosas piernas que los torrentes abrían ¿Son  
tus piernas? se preguntaban unos a otros fundiéndose  
como borrosos mares [...] (2011: 200)

Esta desintegración de los cuerpos es acompañada por una presencia polifónica de voces, estrategia discursiva que no solo construye otro infierno –sonoro– sino que también permite hacer presentes, aunque de manera paradójica, a los cuerpos de Bruno, de Viviana, de Susana, de Mireya<sup>9</sup>, pero también al panteón familiar y, por extensión, a todos los muertos, o desaparecidos, o a los que simplemente están ausentes.

Presente en todas sus manifestaciones (hay cantos tradicionales, alusiones al jazz, a la música clásica, a Ella Fitzgerald, Leonard Cohen, Bob Dylan, Pink Floyd, Víctor Jara...), la música también inaugura tormentos musicales: si en ocasiones permite marcar ritmos desfasados o fuera de lugar dentro de la sinfonía de voces que van construyendo el conjunto de la obra, también aparece asociada a la tortura en la sección «Escucha entonces, pendejo» (2011: 111), o en el ya citado «Estadio Chile». Así, la mención a Beethoven, al que a veces se convoca de manera familiar («Ludwig van»; «Beethoven's boys»: 2011: 114 y 123, 124), pero casi siempre mediante el uso de las iniciales (LVB)<sup>10</sup>, parece aludir a los relatos de los sobrevivientes de los campos de concentración de la segunda guerra<sup>11</sup>. Por su propia polivalencia, la música sirve tanto como espacio de revuelta (y de escapatoria simbólica) para los prisioneros («Allá donde nos preguntaron a culatazos los nombres y / uno de los nuestros dijo «no oigo» y el oficial le gritó / «tu nombre o te jodes» y él: «Beethoven», y el oficial:/ «¿Qué Beethoven?» y él «el mismo» (2011: 113), como para tapar los gritos de los torturados o para introducir una crítica muy directa al comportamiento civil, como en el poema «LVB/OP 125 – Patrullas»:

Nadie escuchó nada nadie oyó nada  
nadie sintió nada  
decía LVB arrojado de bruces en la carretera  
con las manos en la nuca  
creyendo oír el sonido del mar detrás  
de la mudez infinita de esos peladeros...  
Escucha entonces sordo  
cabrón...  
Y eran las mismas patrullas  
de soldados gritándole y más allá de las destripadas butacas

9 Son los nombres de los desaparecidos cuyas voces y espectros aparecen en *INRI* (2013). Nótese la preferencia por el nombre de pila y la ausencia de apellido, que permite universalizar y proyectar cada una de estas figuras en otros jóvenes desaparecidos, pero también el contraste que genera esta elección con el uso del propio patronímico como título del volumen de 2011.

10 Además de crear un código que genera cierta complicidad con el lector, la preferencia por las iniciales puede interpretarse como una forma de desintegración suplementaria.

11 Cabe señalar que los tres primeros poemas de «Verás flotas alejándose» se titulan «Auschwitz» (2011: 603-607). Aunque el análisis de esta sección excedería el propósito de este artículo, no puedo dejar de señalar el perturbador efecto de lectura que produce el acercamiento entre los campos de concentración/ la *Shoah* y la difusión de una economía de mercado que podría denominarse como «capitalismo salvaje», en particular en el primer texto de la sección: «[...] Más acá la estación tenía un aire funerario y en / informaciones me dijeron que podíamos pagar / la entrada con tarjeta de crédito. / Maldita economía –le dije a mi chica estoy en / blanco. / El viento comenzó a encarnizarse con nuestras/ cenizas y flotamos sobre una casa de ladrillos / rojos. Nacimos en América. // Cordilleras invisibles cubrían ahora el definitivo / amanecer» («Auschwitz», 2011: 605). También Nelly Richard establece una relación entre el sufrimiento de los cuerpos y la política neoliberal que predominó en América latina durante los años noventa: «El engranaje neoliberal del mercado y sus proyecciones mediáticas fueron los encargados, durante la Transición, de des-plegar la serie "mercancía" como horizonte de gratificación consumista para hacer olvidar la humillación de los cuerpos dañados por la violencia de la tortura y la desaparición» (2002: 188).



las orquestas en derrota perdiéndose cielo adentro  
el país de sed recortándose tras las alambradas (2011: 125)<sup>12</sup>.

## II. La recontextualización

Y la cordillera empezó a girar sobre sí misma  
(2011: 345)

La tapa de *Purgatorio*, el primer libro de Zurita, presenta un primer plano de la cicatriz en la mejilla del autor que ya sugiere, desde el principio, el carácter orgánico de la obra por venir, pero que también funciona como metonimia de un cuerpo lacerado y fragmentado; una idea que se va a agudizar y subrayar mediante la incorporación de una diversidad de soportes reales y figurados (fotos, diagramas, informes y estudios médicos...) desde donde surgen la voz y la escritura. Al inscribirse en el nuevo contexto de esta *opera magna*, esos textos que Zurita califica abiertamente de «restos»<sup>13</sup> permiten dar cuenta de las grietas, cráteres y hiatos de ese lenguaje que busca, una y otra vez, nombrar y desafiar al límite. Es el caso, por ejemplo, de un retrato que ya estaba presente en las primeras páginas de *Purgatorio* y que, aun sin la imagen de tapa a la que hacía eco en la versión original, reaparece en la serie «Restos» de *Zurita* (2011: 433): una foto carnet del autor pegada con huellas visibles de cinta scotch en una hoja que, a su vez, parece pegada a las páginas del poemario. Un modo de inserción que combina puesta en abismo con una puesta en escena de la imagen y que, por tratarse del formato privilegiado para los documentos de identidad «oficiales», sugiere el valor documental o archivístico del gesto. Al aludir de manera bastante clara a los reclamos o procesos de búsqueda de los desaparecidos<sup>14</sup>, el formato mismo incita a una lectura conjunta de las huellas gráficas de cinta adhesiva y de esa «estampita de desaparecido/pegada al chaleco», como parece confirmarlo el poema «1973», también incorporado a *Zurita*:

Tenía hijos y la que entonces era mi  
primera mujer me buscaba. Habíamos roto hacia  
algunos meses, pero igual me buscaba [...].  
Me la imagino  
perfectamente con mi estampita de desaparecido  
pegada al chaleco y dando la lata.  
Me refiero a la  
que era mi mujer, claro<sup>15</sup>.

---

12 El acercamiento con «Nosotros no sabíamos» / «We didn't know», que el artista argentino León Ferrari comienza a crear ya desde 1976 parece inevitable. En esta obra, que presenta semejanzas con los montajes de recortes periodísticos realizados en relación con «Tucumán Arde» (ver Giunta, 2001: 379 y Longoni y Mestman, 2000), Ferrari trabaja a partir de recortes de diarios de circulación nacional, señalando y subrayando las innumerables noticias donde se mencionan desapariciones «misteriosas» de personas, a partir de un dispositivo que apunta, precisamente, a incomodar al ciudadano de a pie al cuestionar su supuesta ignorancia de los crímenes cometidos durante la dictadura.

13 «Y entonces, minutos antes del alba, / viste las ruinas de tus poemas / y eran oxidadas planchas de fierro / barridas por la resaca, / inmensos hangares desguazados / ahora marcados con tiza, / carcazas, herrumbrosas cubiertas / de barcos rompiéndose / entre los murallones de olas del mar» dice el poema «Restos», cuyo título trae un asterisco que remite, a su vez, a otro texto, escrito en mayúsculas: Y ERAN OTROS CIELOS, OTRAS CASAS, OTRAS CARAS ZURA LAS QUE SE AMONTONABAN ALARGÁNDOSE COMO TU CARA LLOROSA ENTRE LOS MURALLONES DE OLAS DEL MAR» (2011: 436).

14 Ver Déotte (2006: 156) y el artículo de Ana Longoni («¿Quién le teme a los escraches?») incluido en el número 51 de esta revista *América*.

15 Inicialmente publicado en *In memoriam*, Santiago de Chile, Ediciones Tácitas, 2006, y recogido luego en *Las ciudades de agua* (México, Ediciones Era, 2007, p. 27) y en *Zurita* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2011, p. 35).

Junto a esta voluntad, entonces, de registrar –en el sentido de documentar pero también de indagar– los tiempos aciagos, la fotografía es asumida como una parte esencial de la memoria material, aunque al estar enmarcada por letras de molde donde se lee: «*EGO SUM QUI SUM*», también pueda leerse como un mojón en el camino del *Homo Viator*<sup>16</sup>.

Si la inclusión de fragmentos de sus obras anteriores obliga a re-trazar el itinerario de la lectura, también genera nuevos modos de desciframiento, como el caso de la serie «Fotos en la nevera» que presenta, únicamente a través de la palabra, escenas aisladas de cuerpos que caen al mar, o pasean por la playa, o golpean contra las rocas; escenas que reproducen, aunque de manera desplazada, la misma estrategia de la foto carnet: se evoca una heladera llena de fotos familiares, pero se desplaza a las fotografías de su espacio habitual (pegadas con imanes en la puerta) hacia el interior. Al jugar con la polisemia del frío, que confunde la cruda geografía chilena con la ausencia vital, se alude a todas esas vidas que han quedado congeladas en un instante, pero también al congelamiento temporal y vivencial de las víctimas, y a los familiares y amigos que siguen buscando a esas personas para las que ya no pasa el tiempo y para las que ya no amanece: «Y eran restos sin amor / Pedazos truncos de tu vida / Fotografías guardadas en la nevera» (2011: 372).

En relación con la pretensión, al menos implícita, de documentar el día del golpe, una mirada rápida al índice –que solo trae unos pocos grandes títulos y que por lo tanto oculta, al menos a primera vista, las huellas de las obras en las que se encontraban originalmente los textos extrapolados, así como secciones enteras que se pierden, una y otra vez, entre las infinitas referencias extemporáneas– resulta por lo menos desconcertante. Lejos de encontrar un relato del pasado, el índice insiste caprichosamente en el uso del tiempo futuro: si las secciones inicial y final se organizan a partir de una serie de indicaciones en futuro («Verás un mar de piedras», «Verás margaritas en el mar», «Verás un Dios de hambre», «Verás el hambre», «Verás un país de sed», etcétera), la sección intermedia se declina, con unas pocas excepciones, a través de una serie de preguntas: «¿La pasarai?» [sic], «¿Cruzaré entonces?», «¿Pasaré entonces?», «Llegaré entonces?»...).

El empleo del futuro y, en menor medida, del presente, sorprende en un contexto de recuperación –pero también de reorganización– de la memoria, mientras que el uso casi exclusivo de la segunda persona («Verás») subraya la paradoja central: *Zurita* se presenta como un poema/retrato donde se juega fuertemente con lo autobiográfico, pero en el que la segunda persona –convocada siempre *in absentia*– parece más bien desplazar a la primera; un poema que se pretende memoria de un pasado identificable (el día del golpe) aunque se escribe sistemáticamente en futuro. En efecto, algunos de sus fragmentos remiten a un pasado relativamente cercano al momento que se quiere recordar (el caso de *Purgatorio*, por ejemplo), pero muchos otros, y por supuesto también el nuevo dispositivo textual en el que se insertan al integrarse a *Zurita*, distan en décadas del momento al que se refieren. Estos hiatos entre el momento al que alude la experiencia y el momento de la escritura explican, por un lado, el desorden temporal y, por otro lado, la voluntaria confusión en la presentación de los acontecimientos y de los fragmentos, que adquieren así un tono apocalíptico semejante al de la serie de imágenes de cuerpos desmembrados y las diversas escenas de desolación que también recorren el poemario. El pasado puntual, entonces, se mezcla de manera casi natural con otros pasados de la humanidad (el lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima o los horrores de Auschwitz, por ejemplo) y con otras temporalidades aun más remotas, atravesando incluso los siglos para conformar

---

16 El interés por el uso documental de la fotografía fue, también, una de las preocupaciones del grupo CADA a mediados/fines de los años setenta; también abordada por Ronald Kay y Nelly Richard en relación con la obra de Eugenio Dittborn (Kay y Richard, 1976; Kay, 1980). Agradezco a Hervé Le Corre su lectura y este acercamiento.

un único gran presente, donde coexisten episodios bíblicos, el padre que aun no ha muerto, un Miguel Ángel con el que se dialoga, y un cielo que está por caerse a cada momento:

Son los últimos minutos del atardecer del lunes 10 de septiembre de 1973 y los desfiles comenzaron hace menos de una hora.  
[...]  
¿Sucedio hace unos segundos? ¿Hace millones de años? ¿Hace apenas un día? Alzo los ojos. Inmóvil, el inmenso cielo rojo flota sobre la multitud que también se ha detenido y mira con frío, con temor, con sueño, el desahuciado atardecer (2011: 25).

### III. La repetición

te  
conviene recordar estas cosas  
te hablan tus propios restos y crees  
que son los de otras ciudades  
(«Antes del alba», 2011: 431)

Además de la repetición implícita en el gesto de incorporar «ruinas» de obras anteriores a este nuevo edificio poético, la insistencia cumple un rol esencial en el interior del poemario mismo. En algunos casos, la reiteración frecuente de títulos o de fracciones de versos permite tejer vínculos entre algunos de los fragmentos, y establecer nuevos ritmos y nuevas redes de lectura, que por momentos se superimponen y coexisten con el orden secuencial dictado por el mero fluir de las páginas. Es el caso, por ejemplo, de la sección «Universidad Técnica Federico Santa María» (2011: 513), donde cada texto que la compone comienza por una constatación lacónica –«Me reporto»– que hace retumbar, tanto en su forma como en su semántica, las connotaciones militares, casi marciales que atraviesan buena parte del poemario. Le sigue una sección llamada «El desierto», compuesta por diez poemas numerados con cifras arábigas (a excepción del primero y el último, que llevan por títulos «Carguero Maipo» y «Todo ha sido consumado», respectivamente), y luego «UTFSM/NICHOS 1967-1973», iniciales que retoman, de modo minimalista pero escasamente críptico, el relato contradictorio de un viaje que parece más un descenso a los infiernos que el paso «de la sombra a la luz» (2011: 520)<sup>17</sup> y que proponen una continuidad entre las dos secciones, a pesar del paradójico hiato textual que las atraviesa.

En otros casos, la repetición sirve para introducir variantes. Tal es el caso de uno de los epígrafes generales («Hondo es el pozo del tiempo», de Thomas Mann), que reaparece más adelante como «Profunda es la fosa del tiempo» (2011: 9 y 245); o de «Costa norte, acantilados», un pequeño texto que se encuentra en el umbral mismo de la obra (antes de la primera sección) y que, además de una evidente referencia a Horacio Quiroga incorpora, casi en simultáneo, una potencial escena apocalíptica y una variante léxica que otra vez apunta a la tortura y que tiñe de violencia la estructura misma del poemario que está abriendo, obligando al lector a realizar una lectura circular:

Pero no fue el Paraíso, little boy, sino solo el reseco desierto  
donde hace millones de años estuvo el Pacífico y al frente unas

---

17 Tal es el título del último poema de la sección y tal es, también, la traducción del lema de la universidad, como Zurita se encarga de informarnos mediante el uso de un asterisco: «EX UMBRA IN SOLEM: lema de la Universidad Santa María» (2011: 520).

frases de amor de locura y de muerte, escritas en los acantilados  
atravesando la rota tarde, la noche rota, y tu desollado amanecer. (2011: 22)

La repetición también sirve para construir, poema por poema, este inmenso memorial para todos los «cerceados lirios» (2011: 568) y todas las tumbas sin nombre, pero también para construir un memorial de palabras donde descansa –la mayor parte del tiempo, anticipadamente– buena parte del panorama literario<sup>18</sup>. Sirve, también, para agudizar una constatación: aun a pesar de las máscaras, la voz que leemos es siempre la misma, aunque en ocasiones los epitafios desopilantes oculten la gravedad del momento –aunque en sus inscripciones retumben, como en eco, las voces de los desaparecidos, que se hacen presentes pero que chocan, una y otra vez, contra el silencio. En ese sentido, no sorprende la agobiante cantidad de preguntas sin respuesta: preguntas retóricas, o apenas y a penas formuladas, preguntas desangeladas que parecen formadas por el eco que configuran las montañas y que encierran literalmente al poemario, chocando contra un silencio que lo envuelve progresivamente todo; un silencio que, por insertarse en un dispositivo de tipo documental, resulta testimonio, reclamo, potente denuncia.

Por otra parte, la inscripción de algunos versos de *Canto a su amor desaparecido* (1985) en el frontis del Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político que se encuentra en el Cementerio Central, en Santiago («Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas al mar y a las montañas»), pero también las distintas lecturas, performances, intervenciones públicas e instalaciones artísticas con las que el propio Zurita va redoblando su obra incitan a una última reflexión sobre el valor memorial de la escritura en esta obra tan compleja y embozada. Si los restos de un diálogo de muertos y la repetición, a modo de mantra y como modo de conjurar al olvido, de ciertos versos que dejan al descubierto las atrocidades de la dictadura chilena, puede hacer pensar en la circularidad casi conjuratoria de las rondas de las Madres de Plaza de Mayo en Argentina<sup>19</sup>, es importante señalar que los versos de *Zurita* también retumban en otras cicatrices más antiguas, que adquieren así nuevas significaciones y que proponen un nuevo modo de hilvanar la historia.

Por otra parte, la lectura pública de algunos de estos poemas (hay una muy famosa, en la que Zurita lee, entre la gente que pasa, el *Canto a su amor desaparecido* frente al pabellón listando los muertos<sup>20</sup>) también parece oscilar entre la necesidad de reactualizar, mediante la lectura, relectura y repetición, una memoria de voces que se quiere mantener viva, pero que se encuentra, inevitablemente, condenada a la fugacidad o a la osificación y, por otro lado, la necesidad de construir este enorme poema como memorial: un gran poema-osario donde, a pesar de haberles dado una «vida nueva», descansan todos los «poemas muertos»<sup>21</sup> de un tal Raúl Zurita, que también se desintegra hasta confundirse con el entorno:

Y las cenizas que he llevado en mi  
mano, que era el Raúl Zurita Canessa que un día  
moró en este mundo, se arremolinan y se las lleva  
el viento, y la ceniza se hace viento y el viento se hace Raúl o la materia de que estamos hechos  
(2011: 412).

18 Si el tono burlón y paródico de buena parte de estas referencias al mundillo literario pueden hacer pensar en el «Osario» o «Cementerio» de la revista vanguardista *Martín Fierro* (1924–1927), el sistema de epitafios como estrategia para generar sentido parece remitir, más bien, a la célebre *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters (1915), donde las inscripciones fúnebres nombran por igual a justos y pecadores.

19 Agradezco a Ana Longoni esta sugerencia.

20 Video realizado por Jorge Cabello Z. y producido por Octavio Gallardo; cámaras: Andrés Ibarra y Jorge Cabello Z. Filmado en agosto de 2007: <https://www.youtube.com/watch?v=sM5Bb4GvLVY&t=170s>.

21 Raúl Zurita, *Los poemas muertos*, Madrid, Libros de la Resistencia, 2004.

Porque se refiere a experiencias que desmembraron no sólo al hombre sino también a todo un país, a experiencias que no siempre son traducibles mediante el lenguaje verbal, hay en *Zurita* sistemas que apelan a otras formas de la sensorialidad, pero también estructuras que funcionan de manera fragmentaria (como los sueños o las visiones) y que permiten incorporar imágenes incongruentes o desarticuladas o disonantes sin por ello «normalizar» la narrativa, en una dinámica de escritura que se vuelve lectura y luego reescritura y que, al hacerlo, perturba o incluso anula la cronología, tanto íntima como colectiva, de ese 11 de septiembre de 1973.

En ese sentido, el desplazamiento y la recontextualización de bloques textuales, pero también la intromisión de signos gráficos, el silencio que se filtra entre los puntos suspensivos o las instrucciones de montaje que permiten re-abrir la obra, dicen de otra manera el flagelo de la dictadura chilena, y convierten a *Zurita* en caja de resonancia de otras dictaduras y de otras instancias opresivas. Y si la heterogeneidad material que atraviesa el libro es sintomática de una palabra que también atraviesa todos los espacios para inscribir el nombre de cada uno de los ausentes, queda claro, también, que la acumulación de voces desplazadas va configurando lo que Héctor Hernández Montecinos llama «una geografía espectral»<sup>22</sup>, una geografía que se va llenando de sombras y de presencias incorpóreas que horadan no sólo el espacio de la página o del volumen, sino los confines del texto mismo.

Los tres mecanismos de composición estudiados (descomposición, recontextualización y repetición) permiten, entonces, poner en evidencia el modo en que Zurita escribe una obra de sintaxis entrecortada y repetitiva, de imágenes dislocadas y de voces ausentes sobre el golpe y la estampida que vino después. Como todos los memoriales, la construcción del memorial de tinta y de dolor que constituyen las casi ochocientas páginas de *Zurita* descansa en un esquema lacunario, subjetivo y distorsionado de los acontecimientos, pero que en cierta medida reproduce también el fluir antojadizo de la propia memoria. Al materializarse en páginas atormentadas, arrancadas del infierno de la escritura y del infierno de la propia vida, se construye, en última instancia, una memoria a imagen y semejanza de la experiencia; una memoria que se renueva y se actualiza con cada lectura; una memoria que parece siempre en carne viva pero que, como dice la cita del Éxodo que sirve de pie de imprenta para *INRI*, es también una memoria que «arde sin consumirse» (2013: 157).

## Bibliografía

- ACHÚGAR, Hugo, 2004, *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*, Montevideo, Ediciones Trilce.
- DÉOTTE, Jean Louis, 2006, «El arte en la época de la desaparición», en Richard, Nelly (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- FISCHER, María Luisa, 2005, «El día más blanco o el país de la memoria de Raúl Zurita», *Iberoamericana*, V, 17, p. 55-63.
- GIUNTA, Andrea, 2001, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós.
- KAY, Ronald, 1980, *Del espacio de acá. A propósito de la pintura y la gráfica de Eugenio Dittborn. Señales para una mirada americana*, Santiago de Chile, 2<sup>a</sup> edición, Ediciones Metales pesados.
- KAY, Ronald, y RICHARD, Nelly, 1976, *Visual: Dittborn, dibujos*; diseño y paginación de Eugenio Dittborn y Ronald Kay, Santiago, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile.
- LONGONI, Ana, 2012, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América latina*. Madrid, Centro de Arte del Museo Nacional Reina Sofía.

---

22 «*INRI* viene a comprobar que toda geografía es a la vez una historia, y que esa historia en el caso de Chile, es tan radical en su violencia y desmesura que justamente vuelve a convertirse en una geografía pero espectral, un lugar sin lugar: una tumba patria» (Héctor Hernández Montecinos, contratapa de *INRI*).

- LONGONI, Ana, y MESTMAN, Mariano, 2000, *Del Di Tella a «Tucumán arde». Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- NAVIA, Boris, «El último aliento de Víctor Jara», s./f.; disponible en: <http://www.lafogata.org/chile/allende2.htm>.
- NORA, Pierre (dir.), 1984, *Les lieux de mémoire*, tome I, *La République*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des histoires.
- , 1997, *Les lieux de mémoire*, vol. I, *La République*, Paris, Gallimard, Quarto.
- , *Les lieux de mémoire*, vol. II, *Les France*, Paris, Gallimard, 1997, Quarto.
- OLNEY, 1998, James, *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing*, Chicago, Chicago University Press.
- RICHARD, Nelly, 2002, «La crítica de la memoria», *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, 8 (15): 8, enero-junio de 2002, p. 187-193.
- RAPACIOLI, Juan, 2017, «Raúl Zurita: Ese exceso que hace que la vida sea más fuerte que la muerte es lo que yo llamo arte», (entrevista), *Telam*, Agencia Nacional de Noticias, 2 de marzo de 2017. <http://www.telam.com.ar/notas/201703/181263-raul-zurita-ese-exceso-que-hace-que-la-vida-sea-mas-fuerte-que-la-muerte-eso-es-lo-que-yo-llamo-arte.html>.
- ROVIRA, José Carlos, 2011, «Zurita: memorial de la desolación», *América sin nombre. Revisiones de la Literatura Chilena*, n° 16, p. 104-112.
- RUIZ VARGAS, José María (comp.), 1991, *Psicología de la memoria*, Madrid, Alianza.
- ZURITA, Raúl, 1979, *Purgatorio 1970-1977*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- , 1982, «Las playas de Chile I», *Anteparaíso*, Santiago de Chile, Editores Asociados.
- , 2006, *In memoriam*, Santiago de Chile, Ediciones Tácitas.
- , 2011, *Zurita*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- , 2013, *INRI*, Buenos Aires, Mansalva; texto de contratapa por Héctor Hernández Montecinos.