

INRI: CANCIÓN ECO-PO-ÉTICA PARA UN CHILE ZURITANO

*INRI: ECO-PO-ETHIC SONG
FOR A ZURITAN CHILE*

*INRI: CANÇÃO ECO-PO-ÉTICA
PARA UM CHILE ZURITANO*

Juan E. Villegas Restrepo

RESUMEN

Gracias al invaluable aporte hecho por Foucault, hoy sabemos que la transición del acto de tortura de un espacio público y abierto a un espacio cerrado y secreto trajo consigo una serie de repercusiones filosóficas, políticas y físicas de gran complejidad. No obstante, vale la pena significar que, dentro del contexto de las dictaduras militares del cono sur, el acto de la tortura –si bien fiel a su naturaleza cerrada, inaccesible y secreta– evidenció en ciertos casos una regresión atávica a espacios que si bien no eran públicos sí eran abiertos: los registros de los hombres y mujeres que tras ser sedados, golpeados y brutalmente enceguecidos fueron arrojados al mar, las montañas, los volcanes y el desierto chileno así lo confirman. Debido a esto, los rasgos físicos de la geografía chilena terminan siendo constituidos por los cuerpos anónimos de todas estas personas. Por eso, en su afán por re-construir tanto el cuerpo de la nación chilena como los cuerpos de los torturados, con su *INRI* (2004) Raúl Zurita apela a una inversión filosófica y física de la geografía chilena. Si bien es cierto que dicha inversión cosmogónica confirma que la redención está negada para estas almas,

* Licenciado en filología inglesa e hispánica por Montclair State University (New Jersey-USA, 2012) y candidato a Magíster en Literatura Española e Hispanoamericana por Rutgers University (New Jersey-USA, 2014). Miembro del Grupo Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (GIELA) de Rutgers University, de la Sociedad Honoraria Hispánica ‘Sigma Delta Pi’ con sede en Charleston, Carolina del Sur (USA), y de la Asociación Norteamericana de Docentes de Español y Portugués (Washington D.C.). Correo electrónico: jevillegas85@gmail.com

Artículo recibido el 16 de agosto de 2013 y aprobado para su publicación el 18 de diciembre de 2013.



el despliegue astuto del recurso de la metalepsis, como concatenación metonímica que ya de por sí es, permite que estos cuerpos, antes fustigados, concebidos siempre como ajenos al país, irónicamente terminen por configurar la fisionomía misma de un Chile zuritano en el que los términos “democracia” y “muerte” resultan estar ligados de manera indisoluble.

PALABRAS CLAVE

Chile, Tortura, Dictadura militar, *INRI*, Raúl Zurita.

ABSTRACT

Thanks to the invaluable contribution of Michel Foucault we now know that the shift of the act of torture from a public and open space to a closed and secret one had a set of quite complex philosophical, political and physical consequences. However, it is worth outlining that, within the context of the military dictatorships of the south area of South America, the act of torture –however faithful to its closed, inaccessible and secret nature– suffered a return to spaces which, without being necessarily public, were open: the registers of men and women who after being sedated, hit and brutally blinded were thrown into the sea, mountains, volcanos and the Chilean desert, confirm such a statement. Because of that, the physical features of the Chilean geography ended up being constituted by the anonymous bodies of all these people. Thus, in his effort to re-build both the body of the State of Chile and the bodies of those who were tortured, Raúl Zurita turns to a philosophical and physical reversal of the Chilean geography in his work *INRI*. However truth that such a cosmogonic reversal confirms that redemption is denied to these souls, the clever use of the figure of metalepsis as a metonymical linking (which already is) ironically allows these previously whipped bodies, which are always considered to be foreign to the country, to end up structuring the very physiognomy of a Zuritan Chile in which the words “democracy” and “death” are linked in an unbreakable way.

KEY WORDS

Chile; Torture; Military Dictatorship; *INRI*, Raúl Zurita.

RESUMO

Graças à inestimável contribuição de Foucault, sabemos hoje que a transição do ato de tortura de um espaço público e aberto a um espaço fechado e secreto trouxe consigo uma série de repercussões filosóficas, políticas e físicas de grande complexidade. Não obstante, vale a pena denotar que, dentro do contexto das ditaduras militares do Cone Sul, o ato da tortura – ainda que fiel à sua natureza fechada, inacessível e secreta – evidenciou em certos casos uma regressão atávica a espaços que, apesar de não serem públicos, sim eram abertos: os registros dos homens e mulheres que, depois de serem sedados, golpeados e brutalmente cegados, foram lançados ao mar; as montanhas, os vulcões e o deserto chileno assim o confirmam. Devido a isto, os traços físicos da geografia chilena terminam sendo constituídos pelos corpos anônimos de todas estas pessoas. Por isso, em seu afã por reconstruir tanto o corpo da nação chilena, como os corpos dos torturados, com seu *INRI* (2004) Raúl Zurita apela a uma inversão

filosófica e física da geografia chilena. Se bem é certo que tal inversão cosmogônica confirma que a redenção está negada para estas almas, a expansão astuta do recurso da metalepse, como concatenação metonímica que de si mesma já o é, permite que estes corpos, antes fustigados, concebidos sempre como alheios ao país, ironicamente terminem por configurar a própria fisionomia de um Chile zuritano, no qual os termos “democracia” e “morte” implicam em estar ligados de maneira indissolúvel.

PALAVRAS-CHAVE

Chile, Tortura, Ditadura militar, *INRI*, Raúl Zurita.

Introducción

En un principio fue el *espectáculo* público. Como bien escribe Michel Foucault, la ejecución pública solía pertenecer “to a whole series of great rituals in which power [was] eclipsed and restored [...]” (48), y buscaba “not so much to re-establish a balance as to bring into play, as its extreme point, the dissymmetry between the subject who has dared to violate the law and the all-powerful sovereign who displays his strength” (49). Con la llegada de la modernidad, es decir, con la sombrilla discursiva que la Ilustración europea trae consigo, dicha *espectacularidad* se va alejando más y más de la arena pública y termina siendo acoplada a espacios cerrados, ajenos al ojo del ciudadano común. Según Foucault, esta transición respondía a la necesidad de crear cierta “economía política” con respecto al cuerpo, economía que debe entenderse no solo en términos de valor sino también en términos legales. En otras palabras, la transición a espacios físicos, jurídicos y políticos herméticos, ajenos al ojo público, se debe concebir, tal y como sugiere Foucault, como “a micro-physics of power, whose field of validity is situated in a sense between these great functionings and the bodies themselves with their materiality and their forces” (26). Como era de esperarse, dicha aproximación microfísica a la ley, es decir, al sujeto, al cuerpo que la transgrede, permitió que los estados, y las diferentes instituciones y aparatos estatales sobre los que estos estaban cimentados, lograran crear un sutil pero bien aceitado engranaje político, jurídico y tecnológico. Dado su hermetismo, su carácter anónimo, dicho engranaje pudo concebir entonces maneras distintas y más eficaces de ejercer poder y control sobre aquellos que atentaban contra lo establecido: el mundo presenciaba el nacimiento de los campos de detención, concentración, sanatorios, entre otros. Ahora bien, en lo que a Latinoamérica concierne la historia ha demostrado que las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX no se abstuvieron de implementar dichos engranajes. En dichas dictaduras, este tabique divisorio que, con el paso de la historia se fue creando entre la *espectacularización pública* y la *espectacularización privada* del castigo y la tortura¹, fue derrumbado. Y es

1 Cínicamente creados con el supuesto fin de “rehabilitar ideológicamente” a las mentes subversivas.

que si bien dichas prácticas continuaron siendo fieles al modelo cerrado, inaccesible, secreto y anónimo que nace a partir de la ilustración, hubo también instantes en los que se pudo ver una cierta regresión atávica a espacios que, si bien no estaban expuestos a una audiencia, eran sin embargo abiertos. En el caso de Chile, declaraciones hechas por tenientes coroneles retirados como Olagier Benavente confirman que varios de los desaparecidos fueron arrojados al mar, a las montañas, a los lagos y a los desiertos². La regresión de la práctica de la tortura y el castigo a estos espacios abiertos, como bien se indicó hace un par de líneas, carecía de las dinámicas del grotesco y mórbido ritual ofrecido por los cadalsos del siglo XVI, XVII y XVIII. No obstante, una mirada más perspicaz hacia las dinámicas del desplazamiento de dichas prácticas hacia un terreno netamente topográfico nos conllevaría a afirmar dos cosas: una, que, fenomenológicamente hablando, el suelo chileno terminó por convertirse en un espectador más de los horrores cometidos por el régimen de Pinochet; y dos, que la constitución orgánica de ese mismo suelo fue indudablemente alterada por la presencia de los restos de los cadáveres de todos los desaparecidos. Tomando dicha observación como punto de partida, este ensayo tiene como fin analizar la manera en que el poemario *INRI* exhibe el afán del poeta chileno Raúl Zurita por re-construir no solo el cuerpo de la nación chilena sino el de todos aquellos que fueron torturados y asesinados. Para llevar a cabo esta empresa, sugiero que el despliegue astuto del recurso poético de la metalepsis le permite a Zurita re-invertir geo-cosmogónicamente al país austral. Si bien la redención, como declara el autor en el epílogo, pareciera estar negada para estos cuerpos, sostenemos que a través de la concatenación metonímica que dicha herramienta poética provee Zurita logra que estos cuerpos, antes fustigados, concebidos siempre como ajenos al país, terminen creando un nuevo Chile *zuritano* en cuya naturaleza de estado-nación la “democracia” y la “muerte” no pueden concebirse la una sin la otra.

Gerard Genette, primer teórico literario en identificar y estudiar a fondo la técnica de la metalepsis, especialmente en las obras de Balzac,

2 http://www.archivochile.com/Experiencias/test_relat/EXPtestrelat0018.pdf

Stendhal, Grillet, entre otros, la ha concebido como “any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse [...]” (234–35). Por otro lado, John Pier la ha definido como “a paradoxical contamination between the world of telling and the world of the told” (cita). Ambas definiciones, aunque ancladas a un marco estrictamente narratológico, cobran suma vigencia cuando se tiene en cuenta, como bien ha sugerido Brian McHale en su artículo “Postmodernist Lyric”, que la narrativa postmodernista, en contraste con la poesía postmodernista, “very often foregrounds the process of world-construction, and the differences among constructed worlds, by projecting two or more disparate worlds in contact or confrontation with one another (26-27). En el caso de la poesía postmodernista McHale afirma que dichas estrategias no se vislumbran, y que para llenar ese vacío ésta se ve entonces obligada a apelar a cierto “type of radical stylization, [...] and [to] the strategy of self-erasure or self-deconstruction” (27). Yo sugiero que solo hasta que la segunda de estas dos estrategias, la de la auto-elisión, comienza a operar de manera simultánea con la existencia de mundos, –los diegéticos que Genette le adscribe a la metalepsis– es cuando Zurita logra invertir la geocosmogonía de ese Chile teñido de muerte:

Impresionantes llanuras llueven para los peces:
Días que ya nunca serán, ojos pegados a un
último cielo, amores que no fueron dichos (30).

Dicha inversión se materializa tanto a niveles diegéticos como visuales, de ahí que lo terrestre, representado aquí de manera explícita por las llanuras, ocupe el plano más alto posible del primer verso, y a la vez de todo el poema. El estar ubicadas arriba les permite desgajarse como si fuesen agua, como si fuesen lluvia. De hecho, un acercamiento fonético al verso revelaría que la naturaleza fricativa y sorda del fonema /s/, presente en el primer verso un total de cinco veces, contribuye a la creación de un sordo ambiente de fricción, de un sutil chapoteo del agua al caer. Más interesante y de mayor complejidad poética todavía es la variación preposicional empleada por Zurita en este primer verso. Nótese que las llanuras no llueven *sobre* los peces, sino *para* los peces. Fiel a su

carácter de finalidad, este *para* hace que las llanuras³ se pongan a entera disposición de los cuerpos de los desaparecidos, que trabajen en pro de ellos; o mejor aún, que la tierra chilena, en su representación más básica, más directa, le rinda tributo a los cadáveres de estos hombres, mujeres y niños que murieron al ser arrojados por los militares no sin antes haber sido brutalmente enceguecidos. Este deseo de postrar toda la geografía nacional chilena ante los cadáveres de los desaparecidos debe entenderse como un intento por re-apropiarse de esa civilización, de ese mundo que, según Elaine Scarry, es destruida en el momento en que el dolor producido por la tortura comienza a manifestarse. Dice Scarry:

Beside the overwhelming fact that a human being is being severely hurt, the exact nature of the weapon or the miming of the deconstruction of civilization is at most secondary. But it is also crucial to see that the two are here forced into being expressions and amplifications of one another: the de-objectifying of the objects, the unmaking of the made, is a process of externalizing the way in which the person's pain causes his world to disintegrate; and, at the same time, the disintegration of the world is here, in the most literal way possible, made painful, made the direct cause of the pain (41).

Zurita es consciente de las implicaciones éticas de un proyecto poético que declarase abiertamente su intención de hablar por las víctimas del dolor y el sufrimiento. En otras palabras, no estamos ante un poeta que afirme poder sentir lo que los cuerpos sintieron antes de caer al vacío. En este sentido, la poesía Zurita se alinea con ese discurso heideggeriano en el que la poesía constituye una presencia, no una representación. Y aun si ese fuese el propósito de Zurita, considero que no habría necesidad alguna de hacerlo, puesto que el simple hecho de que estos cuerpos estén inscritos, fundidos ya en la tierra, nos obliga a concebirlos como un componente orgánico capaz de manifestarse por cuenta propia. Si citamos a Scarry es porque quizás Zurita entiende que de la misma manera en que para aquellas personas que son torturadas en espacios cerrados una silla, un tenedor, un pedazo de madera, un clavo, un gancho de ropa o una picana pueden tornarse en minúsculas pero poderosas y

3 Es decir, una gran porción del territorio chileno.

dolorosas amplificaciones de su dolor y su horror, el mar, las montañas, el desierto y las llanuras de la geografía chilena terminan por convertirse también en extensiones, tanto fenomenológicas como literales, de ese dolor, de ese horror. Esto tal vez explique la obsesión del poeta por la figura retórica de la metalepsis: es a través de la concatenación metonímica proporcionada por ésta que Zurita logra re-apropiarse de los diferentes espacios geográficos de Chile. Si en algún momento dado estos cuerpos fueron alistados –como de hecho lo fueron– *para* ser arrojados desde los aviones, en *INRI* las llanuras son alistadas también para que lluevan *para* los peces. Al respecto, Karen Bishop ha sugerido que “such metonymic substitution allows Zurita to re-construct the poem’s discursive space, a space that clearly mirrors the space of trauma that the corpses of the disappeared take up in a larger national organism” (cita).

A lo dicho por Bishop podríamos también adherir las palabras del poeta mexicano Alejandro Tarrab, quien en el prólogo de la edición de *INRI*, usada para este proyecto, escribe que “lo que parece un festín grotesco, una escena apocalíptica, no es más que el comienzo de la renovación. Los peces, asociados al nacimiento, a la fecundidad y a la restauración cíclica, son el comienzo de una absorción que trastocará la geografía de los elementos” (13). Este tropo metonímico le permite a Zurita acercar agentes de vida, de fecundidad y de restauración cíclica como son los peces con los cadáveres de los desaparecidos. Estamos, pues, ante una brusca transposición geo-cosmogónica que tiene como fin señalar que, ante una barbarie como ésta, lo de arriba, lo que siempre fue concebido como celestial, como sagrado, ya no puede concebirse como tal; mientras que lo de abajo, lo que siempre fue satanizado, tildado de ajeno y por ende perseguido, es reivindicado ante los ojos del mundo, es decir, de Chile. Los cadáveres se convierten irónicamente en flores, en hielo, en peces, en elementos de vida. Pero esto, a su vez, resulta paradójico porque la concatenación metonímica que ofrece Zurita hace también que todo esto que en algún momento llegó a ser visto como sinónimo de vida comience a operar como recordatorio mismo de la muerte. La paradójica contaminación de mundos diametralmente opuestos de la que hablaba Pier unos párrafos atrás pareciera ser cierta.

Por otro lado, una lectura perspicaz de este verso requeriría volver nuevamente los ojos a la estrategia de auto-elisión mencionada anteriormente por McHale. Una lectura así revelaría que estos planos diegéticos, que en algún momento dado llegaron a repelerse, terminan por chocar, haciendo que uno se interponga ante el otro. Para usar un lenguaje más topográfico, estos mundos diegéticos podrían comenzar a ser vistos como *placas tectónicas* cuya colisión conlleva a una inevitable elisión o deconstrucción de una de las dos o de ambas. Nótese, por ejemplo, como al estar situada en un plano diegético mucho más alto que el de las llanuras mismas, la voz lírica pareciera tener cierta licencia visual e histórica para hablar de “*días que ya nunca serán*”, de “ojos pegados a un / último cielo,” y de “amores que *no fueron dichos*” (30)⁴. Es gracias al viraje temporal, a ese ir y venir conjugativo de los verbos lo que permite que el poema se auto-deconstruya a medida que avanza. Las llanuras “llueven” para los peces: más que en un presente, su acción se desarrolla en la más tangible de las *presencias*, pero en un alebrestado intento por simular la lluvia, esa certeza, ese *dasein* heideggeriano, pareciera evaporarse con la negación de todo futuro y de todo pasado. Según McHale, esta auto-elisión involucra una cierta “‘self-cancellation [...] whereby poems ‘unmake’ themselves as they go along” (*The Obligation* 252). No obstante, el mismo McHale es quien nos recuerda que dicha auto-elisión “is not in the service of some higher truth” (“Postmodernist Lyric”, 42), sino que deja “a bitter impression of absence”. Estas no son palabras menores ya que la ausencia que enfatiza el teórico literario estadounidense debe leerse como una respuesta tanto a la ausencia física de los cuerpos de los desaparecidos como a la ausencia de los mismos dentro del marco de un proyecto nacional de memoria histórica. Lessie Jo Frazier señala que “the Chilean story, told through this regional historical ethnography, has played a sentimental and strategic role in the imagining of political projects for peoples around the world” (251). Si así son las cosas, yo propongo que *INRI*, publicado por primera vez en el 2003⁵, sea también leído como un registro histórico contado ya no desde ese ángulo

4 El énfasis es mío.

5 Es decir, en un período en el que el país austral, con Ricardo Lagos al mando, intenta implementar una serie de medidas en materia de equidad social y económica.

etnográficamente regional del que habla Frazier sino desde un ángulo *topográficamente nacional*. En otras palabras, estamos ante un proyecto *po-ético* que busca hacer justicia por medio de una re-construcción geográfica del país austral. Dicha reconstrucción es mucho más evidente cuando se tiene en cuenta la estructura interna del poemario. Dividido en tres secciones, en tres –¿por qué no?– *cantos* de naturaleza maldororiana⁶, *INRI* nos ofrece una serie de viñetas visiblemente enmarcadas dentro de un contexto geo-topo-gráfico, presentadas al lector bajo títulos como “El mar” (25), “La nieve” (49), “El desierto” (63), “Flores” (99), “Rompiertes” (113), “Una ruta en las soledades” (137), y “El INRI de los paisajes” (153). Pero intercaladas, incrustadas tanto en el primero como en el tercer canto, están también ciertas viñetas que son presentadas al lector ya no como bocetos geográficos sino como puntos de anclaje entre dicha geografía y la barbarie que subyace tanto por debajo como por encima de ella: “Bruno se dobla, cae” (39), “Bruno, Susana” (125), “A Paulina Wendt” (150). Raúl Zurita pareciera entonces coincidir con Jorge Marcone, catedrático peruano especialista en eco-crítica, cuando éste señala que “En la historia occidental la naturaleza nunca ha formado parte de la historia”. Y es que justo en “El descenso” (81), en esa viñeta que ocupa el centro, el corazón, en el núcleo –si se quiere– de esta tierra Zuritana que nos pinta el libro, en donde estos dos polos discursivos, el de la naturaleza, y el de lo humano⁷, copulan el uno con el otro: Susana y Bruno, en directo diálogo intertextual con el Génesis, con el origen alegórico de todo lo humano, *descienden* ante la avasallante imponencia de Los Andes y el Pacífico, ante las cordilleras, ante las heladas montañas, ante las piedras, ante el mar, las margaritas:

Están la cordillera de los Andes y el Pacífico
 Abrazados debajo de las piedras [...]
 Bruno, Susana, tal vez sus cuerpos se levanten

6 José Luís Gómez Flores ha sugerido que la palabra “Maldoror” bien podría ser el resultado de la simbiosis entre los vocablos “Mar” y “Dolor”, observación la cual creo yo va muy de la mano con lo que Zurita nos ofrece en *INRI*. Para mayor información: <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2058/Aguijon/JLGF.html>

7 O sea el histórico.

desde debajo de las piedras. En una tierra enemiga
es cosa común que las margaritas sostengan la
nieve que quedo de los caídos cuerpos en la primavera (91).

Por consiguiente, si concebimos a *INRI* como un proyecto que además de ser estético es también histórico, Marita Sturken tiene entonces toda la razón al afirmar que “the writing of a historical narrative necessarily involves the elimination of certain elements....The desire for narrative closure forces upon historical events the limits of narrative form and enables forgetting” (8). Ese excavar en la tierra, en los picos de las montañas, en las llanuras, en el mar y en los desiertos no es más que el afán de Zurita por re-plantear el meta-relato histórico de un Chile post-dictatorial y democrático, de manera tal que los cadáveres de todos estos desaparecidos puedan ocupar el lugar físico, metafísico e histórico que merecen en la memoria colectiva del estado-nación:

Mañana vendrá el deshielo y oirán la piedad de
las montañas, oirán el vendaje rosa de la nieve
que llora desde los lagrimales color sangre de
todas las montañas, de todos los ríos y deshielos (56).

La repetición de palabras (“montañas”, “deshielos”, “oirán”), de fonemas (ma/Ñ/ana, monta/Ñ/as, /R/íos, lag/R/imales, sang/R/e)⁸ y la adopción de una estructura sintáctica libre de retruécanos o hipérbatos, pero atiborrada de encabalgamientos, tiñen la poesía de Zurita con una cierta lógica y/o estructura narrativa continua. Esta tendencia a lo narrativo, al querer contar, nos obliga a concebir a Zurita como una especie de mester de juglaría que, en su afán por querer narrar algo muy extenso, sin dejar nada por fuera, se abstiene de adoptar aquello que Gaston Bachelard, dentro del contexto de la dialéctica lingüística que según él se da a la hora de hablar de lo interno y lo externo, define como la “cancerización geométrica del tejido lingüístico de la filosofía contemporánea” (251). Escribe Bachelard: “en efecto, parece que una sintaxis artificial viene a soldar los adverbios y los verbos para formar excrecencias. Esta sintaxis, multiplicando las

8 Las mayúsculas son mías.

uniones, obtiene frases-palabras. Las fachadas de las palabras se funden en su interior. La lengua filosófica se convierte en lengua aglutinante” (251-52). Contrario a lo que se puede observar en obras como *Purgatorio* – Profundamente marcada por un lenguaje matemático, cartesiano, geométrico–, en *INRI* Zurita no abulta significados, no permite, para utilizar el término de Bachelard, que se formen “excrecencias”. Buscando evitar que sus poemas se conviertan en frases-palabras, en totalidades discursivas, Zurita dispersa el significado a lo largo y ancho del verso; opta por la fluidez, por explayarse, por eso que Rilke, aunque en diferente contexto, denominaba “lo Abierto” y que en palabras del catedrático mexicano Alberto Constante puede entenderse como

lo no objetual, el mundo de las relaciones sin las cosas entre las que éstas circulan, el ámbito de la totalidad ajeno a la distinción vida muerte. “*Lo Abierto*” es lo que no obstaculiza, ni cierra las salidas de la existencia, porque no tiene límites y es ahí donde se da el conjunto de las relaciones que son posibles entre los seres. Por lo abierto no se entiende el cielo, el aire, el espacio, que para el observador son aún objetos y por lo tanto opacos. (n.pag.)

Zurita busca ligar el espacio abierto de la página, dentro del cual está enmarcado el poema, con el espacio abierto, dentro del cual está enmarcado el contenido del mismo. El bardo chileno pareciera entender que solo un lenguaje libre, con una estructura sintáctica flexible y encabalgada, capaz de saltar sin ningún problema de una línea a otra, proveería a los cuerpos de los desaparecidos con la habilidad para poder “oír la piedad” no de una montaña, sino de muchas. Lo más paradójico de todo esto es que si bien Zurita busca escaparse de esas frases-palabras de las que nos habla Bachelard, el título mismo de su poemario nos pone cara a cara con dicho paradigma: profundamente metonímica, la palabra *INRI*, como ya es bien sabido, opera como el sigloide, burlesco, entre otras cosas, de “Jesús Rey de los Judíos”. Pero de manera simultánea, *INRI* nos ofrece una palabra que, en su más básica constitución grafémica y fonética, deja entrever, por efectos de la vibración múltiple de la /r/, una cierta incisión o ruptura, una fragmentación que conlleva a la dispersión. En la lectura que hace de *The Literary Work of Art* escrito por Roman Ingarden, McHale declara que, para Ingarden, “the internal ontological structure of the literary

text, its scaffolding of heterogeneous strata, belonged permanently to the background of the artwork, and could never function as a perceptible foreground structure, a source of interest and value in and for itself” (26), páginas más adelante adhiere que, a los ojos del fenomenólogo y esteta polaco, “sound-formations and small-scale semantic units...constitute the lowest ontological strata of the literary work, the foundations upon which the higher strata of presented objects and their projected world are erected” (28) [*y que el llamar la atención*] “to the lowest strata at the expense of the highest is to drive a wedge into the ontological structure of the literary work, splitting it into ‘words’ and ‘world’” (28). Si Zurita se inclina por dicha dispersión lingüística, fonética y visual es porque busca precisamente unir eso que Ingarden busca desligar. En otras palabras, Zurita entiende que la existencia de un lenguaje aglutinado, concentrado, justificaría plenamente la existencia de ese “deshielo” que, en el verso, anuncia su llegada. En *INRI*, “Mundo” y “palabra” son uno y el mismo, como también lo son para McHale cuando, en un gesto de vehemente rechazo a lo propuesto por Ingarden, declara que

“He [Ingarden] was wrong: this is precisely what happens in Postmodernist texts. One consequence of this, of course, is that in Postmodernist writing the epistemological function loses its priority. Here ontology is foregrounded, epistemology backgrounded; in other words, the dominant of Postmodernist lyric, and of Postmodernist writing in general, is ontological” (26).

Ahora bien, la reticencia hacia ese deshielo cobra mayor relevancia si se tiene en cuenta que un lenguaje denso y rígido constituiría, de paso, un impedimento inmenso a la hora de querer *cantar*, *contar* y *captar* la materialidad de esos cadáveres que se encuentra explayada, extendida, a lo largo y ancho del vasto suelo chileno. En resumen, Zurita necesita de un título y de unos versos des-hielados, diluidos y dispersos para así luchar contra el deshielo y la dilución que toda amnesia post-dictatorial trae consigo.

No es casual que además de adscribirle a la poesía de Zurita ese obvio propósito de toda poesía que es el de *cantar* y *contar*, yo le adscriba un deseo por querer *captar*. Y es que sin miedo a equivocarme, diría que

estamos ante un poeta obsesionado con querer identificar y recoger vestigios de unos cuerpos que *fueron* humanos y que ahora *son* mar, tierra, piedra o nieve. Esto confirma, pues, el breve pero certero dictamen de Jonathan Bate, quien en su libro *The Song of the Earth*, afirma que “the task of the poet is to sing of things” (265). El hecho de que el poeta chileno quiera poner énfasis en *cosas* no significa que quiera negarle corporalidad y subjetividad a los cadáveres de los desaparecidos. Muy por el contrario, sugiere un profundo conocimiento casi que bio-científico⁹ con relación al proceso de transubstanciación orgánica experimentado por estos cadáveres:

De lejos parece una mancha negra, pero es un
Barco. Debajo las piedras amontonadas contra su
casco asemejan olas. Pero no son olas, son sólo
piedras y gritan (67).

El filósofo y antropólogo francés Bruno Latour ha acuñado el término “actante” para referirse a una fuente de acción, a algo que puede ser humano o no-humano, o, en muchos casos, una combinación de ambos. En sus propias palabras, es un “something that acts or to which activity is granted by others. It implies no special motivation of human individual actors, nor of humans in general” (75). Con esta definición en mente, cabría entonces regresar al verso citado anteriormente. Una segunda lectura confirmaría que la figura retórica de la metalepsis, en conjunción con su capacidad intrínseca para auto-borrar, para de-construir aquello que busca substituir, permite el desplazamiento gradual de los cadáveres de los desaparecidos a otras esferas semióticas. Primero es una mancha negra, pero el verso se auto-cancela a sí mismo al declarar que es un barco. Lo mismo ocurre con las piedras amontonadas que parecen olas pero que en realidad no son nada más que piedras que gritan...Sí; que gritan: si las piedras gritan, si expresan su dolor, es porque esa ausencia mencionada por McHale no puede ser obviada. Y yo creo que es aquí en donde el valor po-ético de *INRI* sale a relucir, ya que al reinvertir la geo-cosmogonía chilena y desplazar los cadáveres a otras esferas semióticas,

9 Recordemos que Zurita estudió ingeniería.

Zurita abre una puerta de acceso a esa vitalidad que se haya inscrita en toda materia. Como resultado directo de su paso a través de ese umbral que conlleva hacia la vitalidad de toda materia, Zurita logra que los cadáveres de los desaparecidos, fundidos ya en el sedimento, sean extraídos de la esfera de lo inerte, de lo que es simplemente visto como “objeto”. Una vez por fuera es que comienzan a ser vistos como actantes, como materia viva, como constante recordatorio de lo que fueron y de lo que son ahora, en ese Chile post-dictatorial y democrático. Tiene por eso razón Jane Bennett al afirmar que

The ethical aim becomes to distribute value more generously, to bodies as such. Such a newfound attentiveness to matter and its powers will not solve the problem of human exploitation or oppression, but it can inspire greater sense of the extent to which all bodies are kin in the sense of inextricably enmeshed in a dense network of relations. And in a knotted world of vibrant matter, to harm one section of the web may very well be to harm oneself (13).

Benett da justo en el espinazo. Lo que Zurita busca es abrir las puertas del diálogo con respecto a lo que Chile es actualmente, no solo en términos políticos, sociales y culturales, sino también en términos físicamente físicos, si se me permite el pleonasma. Por eso creo que dentro de un posible proyecto de memoria histórica nacional, el lenguaje poético de Zurita podría entonces definirse como “a special kind of expression which may effect an imaginative reunification of mind and nature, though it also has a melancholy awareness of the illusoriness of its own utopian vision” (Bate 245). Tomando como punto de partida lo dicho aquí por Bate, dos cosas son evidentes: una, que en Zurita existe una tendencia, desde luego estética, hacia la contemplación de una posible extracción de belleza de lugares en los que solo hay vestigios de muerte y dolor; y dos, como lúcidamente ha sugerido Karen Elizabeth Bishop, que en Zurita vemos una evidente percatación de que “cualquier posibilidad de utopía, de redención para estos cuerpos, está negada.” Estamos ante unos versos que nunca fueron versos sino más bien producto de un sueño que *quizás* habitaba dentro de otro sueño, de una duda que yacía dentro de otra duda, de una aporía que respiraba a través de otra aporía:

Cientos de cuerpos fueron arrojados sobre las montañas, lagos y mar de Chile. Un sueño quizás soñó que habían unas flores, que habían unas rompientes, un océano subiéndolos salvos desde sus tumbas en los paisajes. No. Están muertos. Fueron ya dichas las inexistentes flores. Fue ya dicha la inexistente mañana (Epílogo 155).

La devastación es latente. El lenguaje seco, calculado, directo, frío –y sin duda alguna estable– del primer verso y mitad del segundo (“Cientos de cuerpos fueron arrojados sobre las / montañas, lagos y mar de Chile.”) contrasta de manera tajante con el tambaleante lenguaje que vemos en la segunda mitad del segundo verso y en los otros tres que le siguen. Aquí es importante señalar que de todas las locuciones adverbiales de duda, inseguridad o ambigüedad que ofrece la lengua española¹⁰, Zurita opta por un “quizás” que, dada su constitución fonética y su ubicación al final del verso, es decir, de cara al abismo que se extiende hasta la margen, es reminiscente, entre otras cosas, de una espada que, tras la sórdida fricción producida por su desenvainamiento, pareciera estar próxima a romper el velo de toda posible ilusión, de toda posible esperanza. Al ser filtrados por el cedazo metonímico de la metalepsis, los cadáveres de los desaparecidos se develan ante el mundo en forma de flores y de rompientes; es decir, de polen, de sal, de fertilidad, de agua. Pero justo después de esta sustitución, Zurita, embargado por la melancolía producida por la imposibilidad de redención sugerida por el abrupto “No”, pareciera estar comenzando a dudar del valor de su proyecto *eco-po-ético*. Lessie Jo Frazier escribe que “melancholic uncertainty introduces a ‘conflict of ambiguity,’ which makes melancholia a dangerous and potentially destructive. Much of the ambiguity occurs (subconsciously) through countless minute struggles in “the region of the memory-traces of things” (227). No hay redención. Es cierto. “Están muertos”, dice Zurita; “Fueron ya dichas las inexistentes flores. / Fue ya dicha la inexistente mañana”. Pero con todo y esto, gracias a la metalepsis, a la sustitución, al gradual desplazamiento semiótico que

10 Por ejemplo: acaso, tal vez, probablemente, posiblemente, seguramente, a lo mejor, a lo peor.

dicha figura propina, *INRI* parece haber logrado lo imposible: ha dicho lo que, hasta ese momento, se consideraba inexistente. Ha rescatado de las profundidades del mar, de las montañas, de los desiertos de los lagos, los ríos y, más importante aún, del lenguaje mismo, un “algo” que hasta ese momento parecía estar condenado al olvido eterno, a la vulgar amnesia que toda democracia trae consigo. Un algo que constituye la esencia de Chile: su pueblo y su tierra.

Tal y como se ha demostrado, gracias a la figura retórica de la metalepsis, es decir, a la concatenación metonímica que dicha figura provee, *INRI* logra no solo re-construir el cuerpo de la nación chilena sino el de todos aquellos que fueron torturados y asesinados. Esto, a su vez, permite que estos cuerpos que antes fueron marginalizados de los proyectos sociales, políticos, económicos y culturales de la nación chilena, terminen formando un Chile post-dictatorial y democrático consciente de que en su naturaleza de estado-nación la “democracia” y la “muerte” sean conceptos indisolublemente ligados. Una posible crítica a mi trabajo podría provenir de aquellos que se apoyan en el hecho de que el poeta chileno, como bien se ha murmurado en repetidas ocasiones, nunca visitó estas geografías chilenas antes de escribir los versos. No obstante, antes de lanzar cualquier tipo de condena, considero que sería importante evitar que esta inconexión política, social y física de Zurita con respecto a aquello acerca de lo que ha escrito se convierta en un escollo para apreciar la vigencia, significancia y trascendencia eco-po-ética de su proyecto. Como bien comenta Bate, “whereas the biologist, the geographer, and the Green activist have *narratives* of dwelling, a poem may be a *revelation* of dwelling. Such claim is phenomenological before it is political, and for this reason ecopoetics may properly be regarded as pre-political” (266), y un par de páginas más adelante agrega que “to read ecopoetically is....to find ‘clearings’ or ‘unconcealments.’ In the activity of *poiesis*, things disclose or unconceal themselves” (268). Zurita ha *leído* a Chile de manera eco-po-ética, pero también lo ha *escrito* de manera eco-po-ética. Las palabras le permiten encontrar fisuras en el mundo, en el desierto, en los mares, en las montañas. Ahí, en esas fisuras, yacen los restos, la viva materialidad de los cientos de chilenos vilmente torturados por la Junta militar. Del mismo

modo, el mundo, el desierto, los mares y las montañas, son capaces de revelar al bardo las posibles fracturas de las que fue víctima el lenguaje durante la dictadura. Si se me permite la cacofonía, *INRI*, en resumidas cuentas, está *En-Revelación* perpetua.

Pero si toda eco-poética, como sugiere Bate, es “pre-política”, ¿cómo justificar entonces el proyecto de memoria histórica nacional que –yo sugiero– *INRI* enarbola? ¿Existe manera alguna de limar asperezas entre el talante *eco-po-ético* de *INRI* y sus intentos por querer por re-plantear el meta-relato histórico de un Chile post-dictatorial y democrático, de manera tal que los cadáveres de todos estos desaparecidos puedan ocupar el lugar físico, metafísico e histórico que merecen en la memoria colectiva del estado-nación? Aquí cabría hacer énfasis en el adjetivo a través del cual me he estado refiriendo a *INRI* a lo largo de este trabajo: la fracturación que hago de los prefijos “eco” y “po” y del adjetivo “ético” permiten que el texto sea abordado desde múltiples planos discursivos. Fiel a su naturaleza postmoderna, *INRI* tiene la capacidad de auto-cancelarse a sí mismo, dependiendo de la lectura que se le dé. Ecología, poesía y ética (léase política) forman parte de un subconjunto aleatorio de discursos que pueden, si así lo desean, operar de manera simultánea.

En *INRI* montañas, mares, desiertos y cuerpos operan de manera simultánea.

En *INRI* “democracia” y “muerte” operan de manera simultánea.

En *INRI* “Chile”, “Latinoamérica” y “el mundo” operan de manera simultánea.

e

Lista de referencias

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México D.F.: Fondo de cultura económica, 2010.
- Bate, Jonathan. *The Song of the Earth*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Bishop, Karen Elizabeth. Class Lecture. "Writing Torture in the Southern Cone." Rutgers, The State University of New Jersey. New Brunswick, 9 nov. 2012.
- Constante, Alberto. "Rainer Maria Rilke, la poesía en la edad moderna." *Revista Observaciones Filosóficas*. n.d. Ed. Adolfo Vásquez Rocca. 12 dic. 2012. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/poesiamod.html>
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- Jo Frazier, Lessie. *Salt in the Sand: Memory, Violence, and the Nation-State in Chile, 1890 to the Present*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Latour, Bruno. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Trans. Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Marcone, Jorge. Class Lecture. "Environmental Humanities in Latin American Literature." Rutgers, The State University of New Jersey. New Brunswick, 4 dic. 2012.
- McHale, Brian. *The Obligation toward the Difficult Whole: Postmodernist Long Poems (Modern & Contemporary Poetics)*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2004.
- . "Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry." *Poetics Today* 8.1 (1987): 19-44. *Jstor*. 10 dic. 2012.
- Pier, John. "Metalepsis." *The Living Handbook of Narratology*. Eds. Peter

Hühn et al. Hamburg: Hamburg University Press. 13 dic. 2012.
Web.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.

Sturken, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Zurita, Raúl. *INRI*. Prol. Alejandro Tarrab. Madrid: Visor libros, 2004.