

N.º 4 marzo 2017

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ESTUDIOS

Luis García Montero  
EL TODO Y LA NADA.  
PALABRAS DE IDA  
Y VUELTA EN «POETA  
EN NUEVA YORK»

## ENTREVISTA

Pedro Larrea  
y Fernando Valverde  
ENTREVISTA A  
HAROLD BLOOM

## ARTÍCULOS

Carmen Alemany Bay  
ACERCAMIENTOS DE  
JOSÉ EMILIO PACHECO  
AL MODERNISMO  
MEXICANO

## POESÍA

Claribel Alegría  
DOS POEMAS  
INÉDITOS

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ÍNDICE

*Págs.*

[ESTUDIOS]		[ENTREVISTA]	
Luís García Montero		Pedro Larrea y Fernando Valverde	
EL TODO Y LA NADA.		ENTREVISTA A HAROLD	
PALABRAS DE IDA Y VUELTA		BLOOM	81
EN «POETA EN NUEVA YORK»	5	[POEMAS]	
		CLARIBEL ALEGRÍA	97
[ARTÍCULOS]		[RESEÑAS]	
Carmen Alemany Bay		Adalberto García López	
ACERCAMIENTOS DE JOSÉ EMILIO		POESÍA E HISTORIA:	
PACHECO AL MODERNISMO		«MEMORIAL DE AYOTZINAPA»	101
MEXICANO: DE LA TEORÍA		Luis Pablo Núñez	
(ENSAYO) A LA PRÁCTICA		POESÍA DEL EXILIO RECIENTE:	
(POEMA)	29	«AMERICAN POEMS»	107
Edison Duván Ávalos Florez		Keila Vall de la Ville	
LA RESTITUCIÓN AFECTIVA		CUADERNO MÚSICO	
DEL CUERPO DESAPARECIDO:		PRECEDIDO DE MORIR	
UNA LECTURA DEL POEMARIO		ES UN ARTE	113
«INRI», DE RAÚL ZURITA	51	Normas de publicación /	
Raquel Lanseros Sánchez		Publication guidelines	117
EL ROL DEL POETA EN LA		Orden de suscripción	125
SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA:			
UN BREVE APUNTE DE UN			
SIGLO DE POESÍA EN ESPAÑA	67		



LA RESTITUCIÓN AFECTIVA  
DEL CUERPO DESAPARECIDO:  
UNA LECTURA DEL POEMARIO  
«INRI», DE RAÚL ZURITA

—  
AFFECTIVE RESTITUTION OF THE MISSING BODY:  
READING OF THE POETRY BOOK «INRI»,  
BY RAÚL ZURITA  
—

Edison Duván Ávalos Florez  
Universidad Andina Simon Bolivar  
duvanflo@yahoo.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Desaparición forzada, *INRI*, Raúl Zurita, oralidad, poesía chilena }

Este texto analiza la construcción de la desaparición forzada en el poemario *INRI*, de Raúl Zurita. Las ideas se articulan a partir de los siguientes ejes: imágenes que insinúan la presencia del cuerpo desaparecido; metáforas que dibujan las incidencias sociales del duelo sin cadáver; y sensorialidades movilizadas por un pueblo en torno a la esperanza y la muerte. El propósito es sugerir de qué manera la oralidad, como una sonoridad que puede sondear la interioridad del ser humano, construye una verdad que permite un reencuentro afectivo, a través de la poesía, con las víctimas de la desaparición forzada durante la dictadura de Pinochet en Chile.

ABSTRACT

KEYWORDS { Forced disappearance, *INRI*, Raúl Zurita, orality, chilean poetry }

This paper analyzes the construction of the forced disappearance in the poetry book *INRI*, by Raul Zurita. The ideas are articulated from the following

areas: images that hint at the presence of the missing body; metaphors that draw the social incidences of a corpseless duel; and sensorialities mobilized by people around hope and death. The purpose is to suggest how orality, as a sound that can probe the interior of the human being, builds a truth that allows an emotional reunion, through poetry, with the victims of forced disappearance during the dictatorship of Pinochet in Chile.

¿Quiénes son Viviana, Bruno, Susana, Mauricio, Odette, María y Rubén, esos personajes que aparecen mencionados de manera insistente en los versos del poemario *INRI*, de Raúl Zurita? ¿Cuál es el rol social que les ha sido asignado a partir de sus comportamientos, sus motivaciones y los espacios en que se desenvuelven? ¿Cuál es la propuesta de sociedad que construyen con sus existencias, es decir, de qué habla el poemario cada vez que los menciona?

Empecemos por identificar quién es Viviana. El poemario ofrece múltiples imágenes que ayudan a construir una respuesta. Viviana es alguien que llora sin poder ver lo que ocurre a su alrededor. Ella solo escucha ruidos, todos provenientes de cosas que caen dolorosamente sobre el mar: escucha el caer de los almen-dros rojos de sangre, de las siluetas mudas, de los minutos que no terminaron, de las cruces santas, escucha, incluso, el caer de los ojos que ella no posee.

Pero ¿por qué Viviana escucha que todo a su alrededor cae sobre el mar? Tal vez porque ella está en medio de esas cosas, es decir, ella también está cayendo dolorosamente sobre el mar. Y, de acuerdo a lo que manifiesta insistentemente el poeta, esas cosas que caen a lo largo de todos los poemas son unas *sorprendentes carnadas* que llueven sobre el mar. Viviana, definitivamente, es una de esas *sorprendentes carnadas*, hace parte de ese suceso trágico y doloroso que ocurre de modo incontenible en cada uno de los versos.

Pero ¿en qué consiste esa caída?, ¿de qué dolor habla? El poemario indica reiteradamente que el mar es la cruz, lo cual permite inferir, entonces, que las *sorprendentes carnadas*, al caer sobre el

mar, están siendo crucificadas, es decir, están sacrificando su vida en medio de una situación injusta y dolorosa que las condena a pesar de su inocencia.

Las *sorprendentes carnadas*, por lo tanto, pueden ser interpretadas de tres modos no excluyentes: pueden representar la figura de Jesús, una *sorprendente carnada* lanzada por su propio padre para pescar fieles pecaminosos; pueden representar también a las víctimas de la desaparición forzada, *sorprendentes carnadas* lanzadas por un poder superior para pescar miedos y dolores; y, por supuesto, pueden representar a cualquier persona que en la vida haya sido utilizada injustamente por otra persona como medio para conquistar fines dolorosos.

Se puede afirmar, así, que Viviana es uno de los desaparecidos. Pero —atención— una afirmación que aparece en dos ocasiones amplía en nuevos e insospechados sentidos esa conclusión: «Viviana es hoy Chile» (Zurita 29, 36). ¿Qué significa que Viviana abandone su existencia como sujeto y se convierta en una patria, un pueblo, una sociedad? Hay dos posibles respuestas.

La primera respuesta es que los desaparecidos no hacen parte de un ghetto o de una comunidad delimitada en términos académicos, artísticos o políticos, como históricamente se los ha concebido. Los desaparecidos más bien se posicionan como la totalidad del conglomerado, es decir, cada chileno se transforma en un desaparecido, se vuelve una *sorprendente carnada* que llueve sobre el mar, lo que equivale a decir que cada chileno ha sido crucificado. Se trata, en otras palabras, de la misma idea que de forma magistral expuso John Donne: «La muerte de cualquier hombre me disminuye porque estoy ligado a la humanidad; por consiguiente, nunca preguntes por quién doblan las campanas: doblan por ti» (97). En concordancia: *nunca preguntes quién desapareció: desapareciste tú*.

La segunda respuesta es que Viviana, al encarnar a un país entero en su cuerpo y en su vida que desaparecieron, provoca una inversión en el orden de las deducciones establecidas. Ella no fue la que desapareció, ella sigue presente en un territorio que se

asemeja a los sueños, tal vez en un territorio que no pertenece ni a la vida ni a la muerte. Los que realmente desaparecieron fueron aquellos que se quedaron sin saber qué había sido de ella, es decir, los desaparecidos fueron los sobrevivientes, todos los chilenos que *hoy* permanecen vivos. De ahí que el poemario sugiera que toda la geografía chilena —su océano, su desierto, su cordillera— es una enorme y larga tumba en la que yacen esos cuerpos que no están.

Sea como sea, el hecho de que Viviana, al desaparecer, exista en ella y exista a la misma vez en todos implica que es imposible, desde el imaginario simbólico de la sociedad, efectuar los rituales que socialmente se reservan para la muerte, esos rituales que según Giorgi permiten la separación de la persona y del cadáver: persona entendida como sujeto social y cadáver entendido como cuerpo biológico (197-200). La razón, a primera vista, es que no hay ninguna certeza acerca de si el desaparecido ha muerto o sigue vivo, no hay certeza de la existencia de un cadáver. Pero, además de eso, tampoco puede efectuarse el ritual porque la persona se halla diseminada como una esperanza en el conjunto social, está repartida de tal modo en el cuerpo de cada integrante de la sociedad que ahora resulta imposible reunificarla.

Más bien lo que pareciera exigir la desaparición es un ritual contrario al que se efectúa en la muerte: un ritual que permita reunificar la persona para poder unirla a su único cuerpo o cadáver. De ahí que siempre los familiares del desaparecido manifiesten que es preferible tener a un ser querido muerto y no desaparecido. Prefieren la certeza de que la persona está en su respectivo cadáver, y no la incertidumbre de desconocer el paradero de ambos elementos. Esa incertidumbre es denominada por Saraceni como un «estado de suspensión irresoluble» que «se constituye a partir de la duda acerca de dónde está y qué le ocurrió al desaparecido, ‘muerto sin cuerpo’ que dejó de estar doblemente: porque está ausente y porque falta la evidencia de su muerte, es decir, el cuerpo» (55).

Después de haber reflexionado sobre el modo como Zurita pone en escena en el poemario a Viviana, es necesario preguntarse quiénes son los otros personajes que aparecen mencionados en

*INRI*: Bruno y Susana, y Mauricio, Odette, María y Rubén. Pues bien, la forma como estos dos grupos de personajes fueron contruidos en el poemario es muy similar a la forma como fue construida Viviana. Las diferencias consisten esencialmente en cambios que afectan la decoración de los paisajes y los motivos del relato poético pero las funciones profundas se mantienen casi idénticas.

Por ejemplo, Bruno y Susana, al igual que Viviana, también caen. Pero ellos dos, en lugar de ser *sorprendentes carnadas* que llueven sobre el mar, caen conformando un grupo de líneas leves sobre la noche de una ciudad costera. En su caída, tal como le sucede a Viviana, tampoco pueden ver por la ausencia de ojos, solo escuchan el chirrido o el chillido que se produce en un espacio en el que aparece un conejo con motas de sangre en su pelaje pardo, como la gasa sanguinolenta que se asemeja a las nieves de las montañas. Y, por último, así como le acontece al final a Viviana, también Bruno y Susana abandonan su individualidad para convertirse en colectividades: «Susana es ahora miles de Susana» (Zurita 44).

Con Mauricio, Odette, María y Rubén sucede lo mismo. Ellos hacen parte de un conjunto de copos rosados que fueron arrojados por una fuerza poderosa y maligna desde una nube que se caracteriza por su ferocidad. Los cuatro, a diferencia de Viviana que cae en el mar y de Bruno y Susana que caen en la playa nocturna de una ciudad nevada, los cuatro, repito, caen en un hermoso jardín de diferentes tipos de flores coloridas y fragantes, las cuales, sin embargo, pronto se transforman en flores de muertos, convirtiendo al jardín en un cementerio. Y, por último, ellos también, como Viviana, dejan de ser individuos para representar la colectividad: Mauricio, Odette, María y Rubén «Son cientos de párpados rosas, de pómulos y mejillas rosas nevando desde enfurecidas nubes, cientos de copos de aguadas nieves abrazándose en los enrojecidos lagrimales de las cordilleras» (Zurita 60).

Estas semejanzas en la construcción de los personajes permiten extender las características de Viviana hacia los demás personajes. Es entonces válido afirmar que Bruno, Susana, Mauricio,



Odette, María y Rubén son, al igual que Viviana, una representación de víctimas de la desaparición forzada durante la dictadura de Pinochet. Ahora bien, si todos ellos fueron efectivamente contruidos bajo imágenes similares con pequeñas variaciones que solo cambian las formas exteriores, se puede comprender entonces cuál es el modo como Zurita pone en escena en *INRI* el duelo que la pérdida causa en la nación chilena. Más exactamente, cómo se construye en el poemario un paisaje afectivo del dolor.

¿Qué es entonces lo invariable en la construcción de los desaparecidos? O, planteada la misma pregunta de otro modo, ¿cuál es la imagen del desaparecido que se desprende de *INRI*?

La primera imagen del desaparecido consiste en que es un arrojado. Esto significa que ha sido arrancado abruptamente de su propio espacio y ha sido lanzado en un intersticio, a saber, en una caída, en un no lugar, en una grieta abierta entre dos lugares. Sin espacio, sin tiempo, sin una condición que le permita estabilizar su existencia, el desaparecido experimenta la pérdida de sus sensaciones, de sus emociones. El limbo a través del cual cae, es el mismo que en su interior perfora su ser.

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. Se puede decir que en ese espacio

hostil, el desaparecido encuentra la posibilidad de ser restituido a través de la poesía.

Y, por último, la cuarta imagen que define el cuerpo del desaparecido, de acuerdo a la imagen que construye *INRI*, es que él es una figura que representa a todos los hombres. El desaparecido no solo es quien fue arrancado de su espacio por la violencia militar, para luego ser arrojado al abismo, a la caída, no, también es quien se quedó esperándolo o buscándolo: aquella madre, aquel padre, aquel hermano que desconoce su paradero. Ese familiar también ha sido arrojado, también cae hasta llegar a un lugar doloroso del cual jamás podrá salir, el lugar de la incertidumbre eterna, que también es el lugar de un duelo interminable.

Pero, más allá de eso, si una persona desaparece, entonces toda una sociedad desaparece porque se han violentado gravemente los principios humanos que permitieron conformar tal sociedad. Un desaparecido niega toda posibilidad de que exista sociedad. Chile dejó de existir durante la dictadura. Por supuesto, esta afirmación tiene sentido siempre y cuando se acepte la tesis de que es el bien común lo que origina la unión entre los hombres y no la coerción que uno de ellos pueda ejercer sobre los demás a partir de la fuerza; es decir, siempre y cuando se acepte la tesis del contrato social, expuesta por Rousseau, y se rechace la tesis de la disciplina castigadora, expuesta por Foucault.

Pero, de acuerdo a la forma como Chile aparece representada en el poemario, es evidente que la sociedad en *INRI* está concebida desde el pensamiento de Rousseau. De hecho, la representación metafórica plantea que Chile «Es un barco grande, herrumbroso, recostado encima de las piedras» (Zurita 65), «un barco de desaparecidos arrumbado en el desierto» (Zurita 68), un barco «que una vez fue un barco de vivos, pero que ahora surca el mar de piedras con sus hijos muertos» (Zurita 68). La imagen es totalmente desoladora y agónica. Representa una patria que en su pasado navegó por los mares de la felicidad, con una tripulación rebotante de vida, pero que ahora se encuentra encallada en un desierto, con su tripulación muerta, hundiéndose entre piedras

que chillan y gritan de impotencia, mientras el tiempo carcome sin piedad las ruinas de esa gloria pasada. La imagen poética nos muestra, en un tono delirante, que la patria muere cuando una persona desaparece.

Hay, sin embargo, alguien que permanece vivo en ese barco. Su nombre es Mireya, le pone flores de plástico a la tripulación muerta, se tapa los oídos para no escuchar los gritos de las piedras y considera que el silencio es culpable de todo. «Mireya dice que es la madre de Chile. Que es la madre de un barco reclinado en medio del desierto» (Zurita 66).

¿Quién es Mireya? ¿Quién es esa madre que sobrevive a la muerte de la patria? Definitivamente no es una referencia a la madre de los desaparecidos, porque esa madre también es una desaparecida, es decir, esa madre es parte de la tripulación que ha muerto en el barco. Entonces, ¿de quién nos habla el poemario cuando menciona a Mireya? Todo parece indicar que se trata de la locura, el único estado humano que es posible que sobreviva a una tragedia de tal magnitud. Solo ella podría sobrevivir a la muerte de la patria, declararse su madre, llevarle flores de plástico, caminar delirando sobre sus restos fantasmales, y luego, con esa cordura que en momentos reveladores detona sorprendentemente en las palabras del loco, acusar de todo al silencio. Solo la locura, el desvarío, la pérdida de la razón, pueden encarnar la existencia humana después de que la desaparición forzada ha matado a la sociedad.

¿Brinda entonces el poemario una visión pesimista de la realidad? ¿Es imposible el arte, el amor, la unión después de que una sociedad padeció la desaparición forzada de uno de sus integrantes? De ninguna manera. El poemario, después de construir la imagen de los desaparecidos y de representar sus consecuencias a nivel social, empieza a insinuar las posibilidades que tiene la sociedad de resucitar: «Te palpo, te toco, y las yemas de mis dedos buscan las tuyas porque si yo te amo y tú me amas tal vez no todo esté perdido» (Zurita 90), «Mis dedos palpan a tientas los tuyos porque si yo te toco y tú me tocas tal vez no todo esté perdido» (Zurita 90).

De manera que *tal vez no todo esté perdido*. Aún, después de la desaparición forzada, es posible que la sociedad regrese a la vida. Pero ¿qué es lo que le permite resucitar? ¿Cuál es la fuerza capaz de desenterrar ese barco que se hunde en el desierto, darle vida nuevamente a cada uno de sus tripulantes y permitirles navegar con las velas izadas sobre las olas del océano? Al parecer, esa fuerza está determinada por la posibilidad de un reencuentro entre todos los desaparecidos, es decir, entre aquellos que desaparecieron porque los arrancaron de su espacio para arrojarlos a un intersticio y aquellos otros que desaparecieron porque los condenaron a la incertidumbre de no saber dónde está su ser querido.

Ese reencuentro que plantea el poema no es de ningún modo una representación del retorno del desaparecido, no es el cumplimiento de esa esperanza eterna de que algún día sus cuerpos volverán a ocupar los espacios que les correspondían en la realidad social, a saber, su silla en el comedor, su cama en la habitación, su pupitre en el salón de clases y su banca en el parque.

No, el reencuentro que permitirá la resurrección de la sociedad aparece en el poemario como una metáfora de la verdad. Ese reencuentro es la ausencia del silencio que los condenó a todos, es el surgimiento de la palabra, es la narrativa de los padecimientos sufridos, es el conocer los detalles de la desaparición: saber, por ejemplo, si el cuerpo del desaparecido fue convertido en una *sorprendente carnada*, en una gota de lluvia, en un copo de nieve o en una línea de la figura; saber si fue arrojado al mar, al desierto o al camposanto. De manera que el reencuentro que le permite a la sociedad resucitar después de la tragedia de la desaparición forzada es el conocimiento de la verdad, la potencia del afecto, la redención que ofrece la poesía.

Saraceni considera que ese conocimiento de la verdad se efectúa mediante un diálogo con los espectros de los desaparecidos, una interrogación del pasado traumático que se puede efectuar a través de la manifestación artística, política o filosófica (42). Nancy, a propósito de la intención nazi de desaparecer toda identidad judía, aclara, no obstante, que «Saber la verdad acerca de un mal no

lo cura» (79), antes por el contrario se corre el riesgo de que «la acumulación de los discursos de vergüenza y acusación, de análisis y deploración» tiendan a crear una ‘*cultura Auschwitz*’ (77).

Ahora bien, de acuerdo a *INRI*, ese conocimiento de la verdad no es posible a través de los ojos porque, al resucitar, todos siguen estando ciegos, con las cuencas de sus ojos vaciadas, sin poder ver nada. La única forma de acceder a la verdad es por medio del oído, es decir, a través de la palabra hablada. «Les vaciaron los ojos ¿sabías? les arrancaron los ojos de las cuencas. Por eso en estos poemas nadie ve, sólo oye» (Zurita 97).

¿Qué significan estas limitaciones sensoriales que el poemario plantea frente a la verdad? Al parecer se trata, ante todo, de proponer o indicar cuál es la dimensión de la verdad que el individuo debe alcanzar para poder restablecer su sociedad. Sin visión, sin acceso a la luz, esa dimensión de la verdad no está en el exterior, no está en el mundo, no se ubica en aquella materialidad que le rodea. Pero, al tener aún la capacidad de oír, la verdad entonces solo puede ser percibida en la interioridad del sujeto, en la dimensión más profunda e íntima de su ser, o sea, en el ámbito de su sentir, de su sensorialidad.

¿Cómo puede el oído, en oposición al ojo, ser el indagador de una verdad interior? La respuesta la brinda Ong:

El oído puede registrar la interioridad sin violarla. Puedo dar unos golpecitos a una caja para averiguar si está vacía o llena, o a una pared para indagar si es hueca o sólida en su interior. O puedo tirar una moneda al suelo para determinar si es de plata o de plomo. Todos los sonidos registran las estructuras interiores de lo que los produce. Un violín lleno de hormigón no sonará como un violín normal. Un saxofón suena distinto de una flauta: está estructurado de otra manera en su interior. Y, fundamentalmente, la voz humana proviene del interior del organismo humano, que produce las resonancias de la misma. (75)

Guattari también ilustra su concepto de *caosmosis* con una situación que muestra la capacidad del sonido de revelar la interioridad de la materia. Se trata del momento en que alguien come y

al mismo tiempo habla. En ese momento, la boca abierta muestra simultáneamente el caos y el orden. El caos estaría representado por la comida, un elemento material que viene de afuera, que es triturado y mezclado en la masticación hasta perder su forma previa, y luego es impulsado hacia adentro. El orden, por su parte, estaría representado por el sonido de las palabras, un elemento inmaterial que viene de adentro, que posee una estructura razonada, y luego es impulsado hacia afuera llevando la huella del interior (109-120).

En este sentido, el poemario *INRI* construye el sonido a partir de la incorporación de elementos que son característicos del habla, elementos que hacen parte o definen la oralidad de una comunidad. El primero de esos elementos tiene que ver con el frecuente uso de adverbios que provocan una indeterminación de los espacios referenciados. Ese uso constante del *allí*, *allá*, *aquí*, *ahí*, tan propio de la lengua hablada, pareciera que sacara al lector y al poeta del contrato textual, para ponerlos más bien en una situación conversacional, como si los dos estuvieran presentes en el momento de la comunicación: «He allí tu madre. He allí tu hijo» (Zurita 33), «Chile, he allí vuestros hijos. Zarzas de Chile, he allí el mar ardiendo» (Zurita 35), «He allí el mar quemándose» (Zurita 36), «Mauricio, Odette, María, Rubén. Están allí, ahora son como copos de nieve» (Zurita 58).

Pero esa indeterminación propia de la oralidad, además de estar presente en el espacio donde se desarrollan las acciones, también es evidente muchas veces en la ausencia o desconocimiento del sujeto que realiza la acción. Pareciera que el poeta se desvistiera de su propia subjetividad y deviniera en un nosotros, en un otros, en una comunidad, para permitir que su accionar sea el de todo el grupo: «Los lagrimales enrojecen cuando se llora» (Zurita 58), «Los lagrimales son rosas cuando se llora» (Zurita 61), «Y se lo dicen a ustedes asesinos, destrozadores de hombres» (Zurita 101), «Un rostro que se ama es una flor en el desierto» (Zurita 106), «Se recuerda que ya es día, se recuerda el mar» (Zurita 123). ¿Quién llora, quién habla a los asesinos, quién ama el

rostro, quién recuerda el mar? La respuesta es que todos somos ese que actúa en los versos. Zurita, así, en concordancia con los postulados teóricos de Deleuze y Guattari, se convierte en ese artista que «ha dejado de ser lo Uno-Solo replegado en sí mismo, pero también ha dejado de dirigirse al pueblo, de invocar el pueblo como fuerza constituida. Nunca ha tenido tanta necesidad de un pueblo, pero constata al máximo que el pueblo falta, —el pueblo es lo que más falta—» (350).

El segundo elemento de la oralidad que está presente en el poemario es el rumor. Muchas de las afirmaciones que realiza el narrador provienen de un origen incierto, como si fueran una construcción lingüística realizada por toda la comunidad, es decir, una creación colectiva en la que todos los hablantes aportaron su voz, sus ideas, sus anécdotas, sus errores y sus aciertos, para sumarse en una única sonoridad: «Se dice de carnadas que llueven para los peces en el mar» (Zurita 28), «Se dice de cardúmenes de peces que saltan, de torbellinos de peces que saltan» (Zurita 28), «Se oye el cielo. Se dice que llueven asombrosas carnadas adheridas de pedazos de cielo sobre el mar» (Zurita 28). ¿Quién dice? ¿De dónde proviene esa información? La única respuesta viable es que el origen de la información es la tradición, o sea, el saber que identifica al grupo. De hecho, Vich y Zavala definen el rumor a partir de la apertura que posee como incesante e inacabable constructo social:

El rumor no está sellado por un significante final que emana de una fuente primaria sino que permanece abierto para recepcionar nuevos elementos de significado. El rumor funciona como una forma libre que es posible de un grado considerable de improvisación en la medida en que pasa de lengua a lengua. (107)

El tercer elemento propio de la oralidad que aparece en el poemario es la acumulación que se manifiesta por medio del uso frecuente del polisíndeton. Este efecto genera la impresión de una sumatoria de aspectos que, a pesar de ser disímiles, establecen inéditas relaciones en la voz del poeta: «Y los arrojados cuerpos flotan

sobre el cielo y son un mar y las nubes de la muerte se abren para mostrarnos las despejadas montañas y son un mar. Y son un mar la multitud de sus torsos aún rotos y las rompientes las cordilleras y cordilleras de sus cuerpos flotando» (Zurita 113). Ese efecto acumulativo muestra la necesidad del poeta de realizar un conteo que, sin embargo, no está en el ámbito estadístico o numérico, sino en el plano de la emocionalidad. Se trata de una nómina que esquiva la cifra, pero enfrenta la cantidad dotándola de vida.

Por último, el poemario genera, de modo permanente, una sensación de redundancia que también hace parte de las características de la oralidad. Esa redundancia se siente fuertemente en varias imágenes que van y vienen en todos los poemas, como si estuvieran girando en un torbellino que las pasea por todas las páginas. Se trata de imágenes alrededor de las cuales se concentra y se dispersa una gran fuerza expresiva y significativa: las *sorprendentes carnadas* que llueven sobre el mar, el conejo con motas de sangre en su pelaje pardo, los copos de nieve que salen de una nube feroz, el barco herrumbroso de muertos, la cordillera de los Andes que se hunde bajo tierra y los ojos arrancados de sus cuencas. Blanche-Benveniste explica ese rasgo de la oralidad en comparación con lo escrito: «En general, lo escrito parece más breve, menos repetitivo, y calculado para conllevar escasa redundancia. En la oralidad, en cambio, la tendencia es dar varias formulaciones para una misma información, cada una de ellas con un soporte sintáctico desarrollado» (157).

Hay en el poemario otros aspectos que podrían considerarse como elementos de la oralidad. Sin embargo, constituyen realmente artificios técnicos de la escritura para imitar la naturaleza del habla. Ahí podrían situarse los juegos verbales que realiza el poeta al omitir las comas: «subieron y eran las cuencas de tus ojos vaciados las que se iban llenando de geranios como todo el cielo que nacía sí palomita y, camposantos de geranios tus ojos campos de estrellas los girasoles en flor» (Zurita 102). También podría situarse ahí el uso de la anti-gua figura retórica empleada por los oradores del Imperio romano, el apó koinou, que consiste en que la última palabra de un enuncia-



do funciona como la primera del siguiente: «Un rostro es un rostro es un desierto florecido» (Zurita 97). Estos artificios, sin embargo, aunque aparecen como recursos de la escritura para imitar el habla, demuestran lo importante que es para el poeta generar la impresión de una oralidad en su obra; un efecto estilístico que en términos que corresponderían a Garramuño podría definirse como una *opacidad* creada para dificultar y hacer delirar la generación del sentido (226).

Son, entonces, cuatro elementos de la oralidad los que están presentes de una forma marcada en el poemario: la indeterminación, el rumor, la acumulación y la redundancia. Pero ¿de qué manera esos elementos construyen la dimensión interna de la verdad que se necesita para que después de los desaparecidos vuelva a ser posible la sociedad? ¿En qué sentido logran producir un efecto de restitución del cuerpo desaparecido que es Chile? ¿Cómo la indeterminación, el rumor, la acumulación y la redundancia logran que una sociedad pueda resucitar? Pues bien, esos elementos tienen como propósito generar la resonancia de una lengua hablada, alzar una voz, soplar un susurro, estallar un grito, producir un chillido, en fin, emitir un sonido que, a diferencia de la visión, le permita a la sociedad conocer su interior, seguir buscando la verdad, ver lo que todos llevan por dentro, así como la vibración de las cuerdas revela el interior de la guitarra.

La poesía para Zurita tiene el poder de hacer justicia y restituir el cuerpo colectivo desaparecido por la violencia estatal. En este sentido, la poesía es un sonido que hace ruido en la memoria para seguir rememorando a Viviana, Bruno, Susana, Mauricio, Odette, María, Rubén...

OBRAS CITADAS

- Blanche-Benveniste, Claire. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Trad. L. Varela. Barcelona: Gedisa, 1998. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. J. Vásquez. Valencia: Pre-textos, 2004. Impreso.
- Donne, John. «Bajo un mismo sol». *Devociones para ocasiones emergentes*. Trad. F. Espinoza. Barcelona: Mondadori, 2013. Impreso.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Trad. A. Garzón. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2003. Impreso.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.
- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires: Manantial, 1996. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida. Seguido de la Shoah, un soplo*. Trad. M. Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Impreso.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. A. Scherp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- Rousseau, Jean Jacques. *El contrato social*. Trad. J. Villaverde. Barcelona: Altaya, 1993. Impreso.
- Saraceni, Gina. *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editorial, 2008. Impreso.
- Vich, Víctor y Zabala, Virginia. *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Bogotá: Norma, 2004. Impreso.
- Zurita, Raúl. *INRI*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2006. Impreso.