

**“CHILE PAÍS TORTURADO”: LA HERIDA
EN *CANTO A SU AMOR DESAPARECIDO*
DE RAÚL ZURITA**

**“CHILE TORTURED NATION”: THE WOUND IN *CANTO
A SU AMOR DESAPARECIDO* BY RAÚL ZURITA**

MARÍA JOSÉ BARROS CRUZ¹

Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Letras
Avenida Vicuña Mackenna 4860
Macul
Santiago de Chile
Chile
mjbarro1@uc.cl

RESUMEN

En el presente artículo propongo que *Canto a su amor desaparecido* (1985) de Raúl Zurita nos invita a imaginar la

¹ Becaria de Doctorado Nacional Conicyt. Este artículo se enmarca en mi tesis doctoral *Hablar por la herida: la comunidad nacional en la poesía chilena (1949-2013). De Rokha, Zurita, Cuevas y Colipán*. Agradezco a las profesoras Magda Sepúlveda y Fiona Mackintosh por sus lecturas y comentarios sobre el capítulo dedicado a Raúl Zurita, fundamentales para la realización de este artículo.

restauración de las voces destruidas por la dictadura, mediante la elaboración de un lamento visual sobre el horror y el dolor. Desde esta perspectiva, el texto explora la representación de la tortura, poniendo especial atención en el lenguaje y la historia contada por las voces de los cuerpos disidentes.

Palabras claves: Zurita, dictadura, tortura, poesía chilena, poesía visual.

ABSTRACT

In this article, I propose that *Canto a su amor desaparecido* (1985) by Raúl Zurita invites readers to imagine the reinstatement of voices destroyed by the dictatorship through the elaboration of a visual lament about horror and pain. From this standpoint, the text analyzes the representation of torture, focusing on the language and stories being told by the voices that sprout from dissident bodies.

Key words: Zurita, Dictatorship, Torture, Chilean Poetry, Visual Poetry.

Recibido: 18/01/2016

Aceptado: 13/05/2016

“Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable”.

Walter Benjamin

I. LA CATÁSTROFE DE LA DICTADURA: CHILE COMO UN CUERPO TORTURADO

El 14 de septiembre de 1983, un grupo de setenta manifestantes se ubicaron frente al cuartel de la CNI de la calle Borgoño, desplegando un lienzo que decía "Aquí se está torturando a un hombre". De esta forma, el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (MCTSA) dio inicio a una serie de acciones realizadas entre 1983 y 1990, cuyo objetivo era denunciar la tortura practicada en dictadura, silenciada por la negación de las autoridades, la censura de los medios y el temor de la sociedad civil. En palabras de su fundador José Aldunate: "Había que hacer la denuncia pública y la denuncia escándalo: 'Se tortura en Chile y esto es intolerable'". Y para rubricar esta denuncia había que estar presente, sosteniendo el lienzo acusador" (10). Con este propósito, sus adherentes realizaron alrededor de ciento ochenta intervenciones, en las que exhibían un lienzo referente a la tortura en algún lugar emblemático de la ciudad, mientras cantaban "Yo te nombro Libertad" y gritaban proclamas hasta que la intervención de los carabineros se los impedía (Vidal 2002).

"Chile país torturado", frase con la cual se titula este artículo, corresponde a uno de los lienzos desplegados por el MCTSA en una de sus acciones. He decidido retomar esta proclama, pues pienso que comparte con la poesía de Raúl Zurita (1951-), la invitación a pensar el Chile de la dictadura como el cuerpo golpeado, mutilado y dañado de un torturado, gesto desde el cual se establece una identificación entre la comunidad nacional y las subjetividades disidentes de entonces, donde la narrativa autoritaria se hizo entrar literalmente con sangre. Si bien la herida es un motivo que atraviesa la obra zuritiana (pienso en las mutilaciones infringidas por Zurita en su cuerpo o los paisajes llagados de *Anteparaiso*), para desarrollar esta lectura me delimitaré a *Canto a su amor desaparecido*, texto publicado en 1985, donde la exploración en torno a la posibilidad de decir la violencia política se radicaliza. Como muy bien ha señalado Rafael Rubio en relación a este poemario y *El paraíso está vacío* (1984), "ambos textos pueden leerse como la voluntad de llevar la violencia física

al lenguaje” (110). En este sentido, me interesa analizar cómo se aborda la representación de la tortura en esta obra en particular, poniendo especial atención al lenguaje utilizado para poner en escena dicha experiencia traumática.

Aunque la tradición adorniana ha planteado que una atrocidad como Auschwitz no se puede traducir verbalmente, Diana Taylor propone que representar la violencia política constituye una urgencia ineludible: “Notwithstanding the traps and complexities of representing political violence, all these [a]venues seem absolutely necessary for me. As I see it, we have no choice. Not representing real political violence and atrocity only contributes to its legitimization and perpetuation” (147). En esta misma vereda podemos situar a Esther Cohen, quien plantea que relatar la barbarie de los campos de concentración constituye un acto de justicia: “Porque la justicia va estrechamente ligada a la capacidad de narrar y relatar historias, en este caso, la historia de los campos, con su violencia y su turbación. En pocas palabras, lo justo iría de la mano de la escritura de la barbarie” (50). Compartiendo la convicción de ambas académicas sobre la absoluta necesidad de narrar “*pese a todo*” (Cohen 17), pienso que *Canto a su amor desaparecido* se puede entender como un intento desde el registro poético por superar el enmudecimiento traumático, es decir, por volver comunicable el dolor y denunciar la violencia ejercida sobre los cuerpos disidentes.

En su estudio *The Body in Pain*, Elaine Scarry plantea que la tortura se define por “the structure of unmaking” (20). El dolor intenso provocado por los torturadores sobre las víctimas, a través de actos verbales y corporales, sería capaz de deshacer, destruir y desarticular su noción de mundo, subjetividad y lenguaje (35). En este sentido, el dolor causado por una experiencia límite como la tortura no se define sólo por su resistencia al lenguaje, sino también por su destrucción: “Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned” (4). De hecho, la académica concluye que la tortura finaliza cuando “the prisoner becomes a colossal

body with no voice" (57), es decir, cuando el torturado no puede enunciar sino sólo gritos, gemidos y llantos, pero también cuando el torturador logra apropiarse de la voz de su víctima, convirtiéndola forzosamente en delatora. Si el dolor de la tortura destruye el lenguaje, el dolor se vuelve inexpresable (4).² En consecuencia, la única posibilidad que tiene el sujeto torturado de restaurarse es recuperando su voz, lo que Scarry describe como "the passage of pain into speech" (9) y ejemplifica a partir de casos médicos, publicaciones de Amnistía Internacional, obras literarias y películas, entre otros.

Siguiendo la teoría de Scarry, podemos señalar que en *Canto a su amor desaparecido*, Zurita nos invita a imaginar la restauración de las voces destruidas por la dictadura. Quienes enuncian en el texto son sujetos torturados, desaparecidos, enterrados y muertos. El propósito, entonces, es hacer hablar a los mismos "caídos" sobre su dolor y el horror, resistiéndose de esta forma a la apropiación autoritaria del lenguaje. Ahora bien, en el contexto de una sociedad marcada por el control de los cuerpos y las hablas, la problemática sobre cómo volver a articular esa palabra confiscada se vuelve fundamental. Tal como señala Macarena Ortúzar al analizar la estética residual de la Escena de Avanzada, "Una vez que el horror de la dictadura pasó a través de los cuerpos de miles de chilenos, el lenguaje no podía quedar intacto" (117). El mismo Zurita reflexiona sobre esta interrogante en *Literatura, Lenguaje y Sociedad (1973-1983)*,

² La teoría de Scarry no ha estado exenta de críticas, sobre todo en lo que se refiere al carácter inexpresable del dolor por medio del lenguaje. Siguiendo la línea de antropólogos como Talal Asad, Veena Das y Nadia Seremetaki, en *The Formation of Kurdishness in Turkey* Ramazan Aras propone: "I argue that language and body are two fundamental means for expressing the emotions of pain in diverse social and cultural contexts and in the work of mourning" (111). A partir del análisis de distintos géneros narrativos y *performances* como el lamento, el intelectual demuestra cómo dichas prácticas permiten a la comunidad kurda relatar, compartir y transferir la experiencia del dolor en el contexto de la violencia estatal ejercida por Turquía (111). Desde esta perspectiva, el sufrimiento no sólo se puede verbalizar y corporizar, sino que también se puede compartir con otros, adquiriendo así una dimensión colectiva.

donde señala que “en una sociedad altamente represora el lenguaje pasa a ser visto como otra instancia represora más” (*Literatura* 15). De ahí el experimentalismo de Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira y el mismo Zurita, que pone de manifiesto “la desconfianza acerca de un orden establecido (en la sociedad, en el lenguaje, en el arte) que es preciso alterar y la confianza a su vez de que es posible intentar ese cambio o transformación a través de los lenguajes y sistemas existentes” (*Literatura* 19). Desde esta perspectiva, el objetivo del próximo apartado es reflexionar sobre el lenguaje desde el cual hablan los torturados y desaparecidos puestos en escena en *Canto a su amor desaparecido*, pero prestando atención también a la historia contada por esos cuerpos y cómo se representan a sí mismos.

2. DECIR LA TORTURA: HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN LAMENTO VISUAL

El poemario se abre con un breve párrafo situado en una página predominante blanca, donde el sujeto textual “Zurita” reproduce la voz de un familiar de un detenido desaparecido, quien le pregunta acerca del paradero de su hijo: “Ahora Zurita —me largó— ya que de puro verso / y desgarró pudiste entrar aquí, en nuestras / pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?” (*Canto s/n*). Pienso que este fragmento plantea el eje articulador del poemario, toda vez que el texto que leemos a continuación busca constituirse en una respuesta a la interrogante formulada. Al respecto, Edmundo Garrido ha planteado que la respuesta del texto zuritiano frente a la ausencia de los cuerpos consiste en la construcción de una necrópolis y lugar de la memoria, que permite la realización del duelo colectivo (164). Compartiendo esta iluminadora lectura, agregó que *Canto a su amor desaparecido* no sólo busca dar un lugar simbólico a esos cuerpos perversamente borrados, sino que también una voz desde la cual verbalizar el horror y expresar su dolor. ¿Pero cómo se configura el relato de estas voces?

Luego de las dedicatorias —una de las cuales dice “A todos los tortura” (*Canto s/n*), denominación deliberadamente abierta, que incluye a torturados y torturadores— el libro se inaugura con el siguiente poema en prosa:

Canté, canté de amor, con la cara toda bañada canté de amor y los muchachos me sonrieron. Más fuerte canté, la pasión puse, el sueño, la lágrima. Canté la canción de los viejos galpones de concreto. Unos sobre otros decenas de nichos los llenaban. En cada uno hay un país, son como niños, están muertos. Todos yacen allí, países negros, África y sudacas. Yo les canté así de amor la pena a los países. Miles de cruces llenaban hasta el fin el campo. Entera su enamorada canté así. Canté el amor. (*Canto 11*)

El sujeto de la enunciación —una de las distintas voces del texto, quien asume indistintamente la condición de amante, torturado, muerto o muchacho— se representa a sí mismo por la acción de cantar, reiterada con insistencia y situada en un tiempo pasado. El relato puesto en boca de los cuerpos heridos y borrados es definido como un “canto”, término que nos retrotrae al *Cantar de los Cantares* de Salomón, al *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz y al *Canto General* de Pablo Neruda, entre otros textos, así como a los orígenes musicales y rituales del género lírico presentes en mitos como el de Orfeo, aquel capaz de seguir cantando a pesar de la mutilación de su cuerpo provocada por las ménades.³ De hecho, es importante destacar que en otras ocasiones este discurso también se define en términos musicales —como “salmo”, “La Internacional”, “balada” o “run run del angelito” (*Canto 16-23*)— y que al igual que la estructura de las canciones posee sus propios estribillos.

³ El canto no es el único elemento que permite vincular *Canto a su amor desaparecido* con el mito de Orfeo. Su descenso al Hades en busca de Eurídice también nos remite a los hablantes zuritianos de esta obra, quienes transitan por el mundo de los muertos y conservan su capacidad de cantar pese a la tortura, la desaparición y la muerte.

¿Pero qué es lo que define este “canto a su amor desaparecido”? En primer lugar, es un canto amoroso, apasionado y tierno hacia la amada y los países muertos, que emerge desde la convicción profunda de un amor capaz de permanecer a pesar de todo. Por eso la voz reitera con insistencia “canté de amor”, construcción sintáctica algo extraña, donde la preposición “de” pone de relieve el lugar afectuoso desde el cual enuncia el hablante. Pero el canto es también “la canción de los viejos galpones de concreto”, lugar que en el texto funciona como el escenario de la tortura y la sepultura de los prisioneros. En este sentido, el canto puede ser entendido como un lamento,⁴ género definido por Alexander Sánchez como un canto fúnebre de carácter ritual y sentido comunitario, entonado con ocasión de calamidades públicas (30). En medio de la catástrofe dictatorial, las voces zuritianas lloran y cantan su propio “responso”, recobrando el lenguaje y la música para decir el dolor y el horror, pero también el afecto capaz de trascender la violencia. Ahora bien, este canto fúnebre es dicho desde una retórica experimental acorde con la estética de la Escena de Avanzada (Richard 2014), lo que en términos concretos se traduce en la construcción de un texto de poesía visual, donde la materialidad del significante ocupa un papel fundamental.

Según Willard Bohn, el género de la poesía visual —recreado desde la Antigüedad hasta nuestros días— se define por la imbricación de aspectos verbales y visuales, rasgo que demanda la presencia de un destinatario en función de lector y observador: “Visual Poetry can be defined basically as poetry that is meant to be seen. Although it assumes a great many forms, it inevitably possesses a pictorial as well as a verbal aspect. Combining poetry and painting, the genre presupposes a viewer as well as a reader. How a composition looks, therefore, is as important as what it says” (13). En el caso del poemario de Zurita, los recursos visuales (como

⁴ Por cierto, esta idea no es nueva. Críticos como Garrido ya han mencionado esta relación, al señalar que el título del poemario permite pensar el texto como “un canto fúnebre y de lamentación del sobreviviente en el contexto de un duelo” (162).

la disposición particular de los textos, el uso de distintas tipografías, los caligramas, los mapas y los espacios en blanco, entre otros) están presentes desde el principio hasta el final, gesto que obliga a leer desde la constante interacción entre palabras e imágenes. Durante la catástrofe, el código verbal resulta insuficiente y es necesario recurrir a otros códigos como el visual, gesto experimental que no sólo cumple una función metapoética y política que interroga acerca del quehacer del discurso poético en un contexto autoritario como el régimen de Pinochet, sino que también pone en escena lo que Idelber Avelar ha definido como el “divorcio entre la narrativa y la experiencia” (258) a propósito del trabajo de duelo.⁵

¿Y qué vemos al introducirnos en este poemario, cuyo propósito es narrar el horror y el dolor? Si en un inicio prestamos atención sólo a la disposición visual del libro, lo primero que llama la atención es su condición desmembrada. La destrucción provocada por la dictadura deja secuelas en el lenguaje, lo que es dicho en el poemario a nivel visual, pero también verbal. De ahí la constante presencia de cortes forzados, encabalgamientos, silencios y agramaticalidades,⁶ recursos verbales que refuerzan la imagen mutilada proyectada por el canto. Zurita sugiere entonces que la voluntad de verbalizar los efectos de la violencia política solo puede ser dicha desde los fragmentos, dando cuenta de la imposibilidad de construir

⁵ En su estudio sobre el trabajo de duelo en las ficciones postdictatoriales, Avelar plantea que el sobreviviente del genocidio se enfrenta al irreconciliable dilema entre la voluntad de contar su experiencia y la trivialización del lenguaje. Esto acrecentaría su sufrimiento, pues percibe que ningún destinatario podrá captar la dimensión real de lo vivido y porque condena su relato como una traición hacia los que no sobrevivieron para contarlo (Avelar 257-258). El poemario de Zurita visibiliza la problemática de la mediación entre el lenguaje y la experiencia expuesta por el intelectual brasileño, lo que a mi parecer se concreta en la construcción del lamento visual que ahora analizamos. Por cierto, esta lectura se complementa con los trabajos críticos de Hernán Vidal (1997) y Edmundo Garrido (2008), este último citado previamente, quienes han analizado cómo en *Canto a su amor desaparecido* se elabora un relato en función del trabajo de duelo y la reparación nacional.

⁶ Retomo el concepto de agramaticalidad de Michael Riffaterre, quien lo define como las “anomalías” presentes en los textos literarios, que dan cuenta de la alteración de cualquier sistema del lenguaje: morfológico, sintáctico, semántico o semiótico (171).

un relato totalizante y articulado.⁷ Como se puede observar en las páginas que dan inicio a este “canto”, estamos ante la presencia de un lamento enunciado desde las ruinas, que pide ser leído, oído y mirado como tal.

¿Y cómo se representa la tortura en este canto elaborado desde las ruinas? ¿Qué nos dicen estos cuerpos sobre sí mismos? Para comenzar a responder estas interrogantes cito el siguiente ejemplo:

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

El sujeto de la enunciación es el amante muerto, quien se dirige a su amada también muerta. La forma rectangular del texto no sólo reproduce visualmente el nicho desde donde habla la voz, sino también el galpón en que fueron torturados. Desde aquel espacio de destrucción y aprisionamiento, el hablante recupera su voz para decir cómo la narrativa dictatorial se inscribió sobre sus cuerpos destrozándolos. Palabras como “golpes”, “pedazos”, “rompimos”, “destrozados” y “restos” dan cuenta de

⁷ La construcción desde lo fragmentario ha sido leída por Richard como un rasgo característico de la Escena de Avanzada, que “logra dar cuenta del estado de dislocación en el que encuentra la categoría de sujeto que estos fragmentos retratan ahora como una unidad devenida irreconstituible” (17). En una línea similar, Ortúzar ha planteado que los artistas vinculados a dicha estética elaboran un lenguaje residual y ruinoso para hablar de la experiencia catastrófica de la dictadura: “Estos escritores del postgolpe en Chile se enfrentaron a la necesidad de hacer circular la experiencia fragmentada y silenciada, estructurando una nueva estética que fuese capaz de decir la carencia y la fractura de la experiencia” (126).

ello. Como es sabido, el objetivo del régimen era destruir literalmente a quienes consideraba sus enemigos, intención que el mismo poemario pone en escena al reproducir en otro verso la retórica militar de entonces: "Claro —dijo el guardia—, hay que arrancarlo de raíz" (*Canto* 13). Y es que tal como señala Taylor, la tortura y la desaparición funcionaron como actos sociopolíticos, que respondían al imperativo de priorizar cierto tipo de cuerpos congruentes con la imagen de "Patria" ensalzada por los militares en desmedro de los cuerpos tachados como "subversivos" (148-150). En este sentido, lo dicho por el cadáver nos permite entender la tortura como un intento por aniquilar no sólo la subjetividad de las víctimas, sino que todo lo relativo a su sistema de referencias ideológico-culturales. "Todo acabó. No queda nada", dice la voz.

Pero el fragmento citado también da cuenta de aquello que no puede ser dicho. El blanco situado al costado izquierdo del texto reproduce a nivel visual cómo la experiencia del horror se resiste al lenguaje, tal como plantea Scarry. Si bien la voz se refiere de forma explícita a sus cuerpos torturados, "el tormento" nunca es verbalizado totalmente. Pienso que este gesto repetido en otras partes del poemario dialoga con *Purgatorio*. Específicamente, con la sección "Domingo en la mañana", donde el sujeto textual —encerrado en una suerte de manicomio, que bien podría ser leído como un centro de tortura—⁸ configura un discurso lleno de elipsis, marcado en los poemas ausentes, que rompen la secuencia lógica de los títulos numerados.⁹ Ambas obras zuritianas incorporan el silencio

⁸ Como señala Rodrigo Cánovas en relación con *Purgatorio*, "al referirse a Chile como entidad cultural, Zurita lo presenta como un cuerpo que sufre tortura: alguien yace atado a una cama, envuelto en una camisa de fuerza" (84). De esta forma, el crítico pone de relieve la problemática de la tortura en la obra zuritiana y la vincula con un modo particular de imaginar el país en dictadura, idea sin duda fundamental para este trabajo.

⁹ La sección "Domingo en la mañana" está conformada por doce poemas, cuyos títulos corresponden a los siguientes números romanos: I, III, XIII, XXII, XXXIII, XXXXVIII, XLII, LVII, LXIII, LXXXV, XCII y C. Como queda en evidencia, la secuencia lógica se rompe, estableciéndose una serie de lagunas entre un texto y otro. Son los poemas no dichos o silenciados, que sitúan al lector frente a un vacío comunicativo.

como una estrategia textual, que pone de manifiesto las limitaciones del lenguaje al momento de decir la herida dictatorial inscrita en los cuerpos y sus hablas. Aunque también recurren a la experimentación con distintos tipos de discursos extraliterarios y soportes, lo que en definitiva revela una opción por el lenguaje. Por cierto, un lenguaje fronterizo e indócil, que como señala Richard con respecto a las obras de la Escena de Avanzada funcionó “como una táctica de resistencia crítica que se oponía a toda hegemonía del significado”, vale decir, tanto a la censura del autoritarismo como a la retórica de la izquierda más tradicional (21).

Sin embargo, no todo es silencio en *Canto a su amor desaparecido*. Entre los caligramas con forma de nicho y los espacios en blanco, se intersectan una serie de enunciados anteceditos por guiones, que de alguna forma simulan el formato de un guion cinematográfico. En estos textos, se yuxtaponen distintos enunciados por lo general en primera persona y tiempo pasado, que hacen referencia a lo vivido al interior de los galpones de tortura. Asumiendo la óptica de las víctimas, se elabora así un relato de carácter testimonial, pero que no sigue una secuencia narrativa lógica. Más bien corresponde a la superposición de distintas hablas, cuyos mensajes cortados abruptamente dan cuenta de un discurso mutilado al igual que sus cuerpos. Cito un fragmento como ejemplo:

Mis amigos sollozaban dentro de los viejos galpones de concreto.
 Los muchachos aullaban.
 Vamos, hemos llegado donde nos decían —le grité a mi lindo chico.
 Goteando de la cara me acompañan los Sres.
 Pero a nadie encontré para decirles “buenos días”, sólo unos brujos con máuser ordenándome una bien sangrienta.
 Yo dije —están locos, ellos dijeron— no lo creas.
 Sólo las cruces se veían y los dos viejos galpones cubiertos de algo.
 De un bayonetazo me cercenaron el hombro y sentí mi brazo al caer al pasto.
 Y luego con él golpearon a mis amigos.
 Siguieron y siguieron pero cuando les empezaron a dar a mis padres corrí al urinario a vomitar. (*Canto* 13)

Al retomar la teoría de Giorgio Agamben (2003) sobre la biopolítica moderna, podríamos decir que en estos fragmentos disruptivos la experiencia de la tortura es representada como la reducción de los sujetos disidentes a la “nuda vida”. Al igual que en el campo de concentración, los individuos son despojados de cualquier condición política y derecho, siendo concebidos más bien como una mera materia corporal o vida prescindible a la que se puede dar muerte sin cometer homicidio. De ahí la constante alusión a la degradación corporal de los torturados. Cuerpos golpeados, cercenados, electrocutados, cegados con vendas, escupidos, mojados con sus propios fluidos. Cuerpos que incluso dejan de pertenecerles a sí mismos al ser utilizados como armas de tortura en contra de sus propios compañeros, tal como se advierte en el fragmento citado.

La intención de despojar al sujeto de cualquier rastro de ciudadanía se aprecia también en el siguiente extracto, que se refiere a cómo los guardianes modifican forzosamente el cuerpo de los “muchachos”:

Quando despierto sólo hay heridos en un largo patio y cueros cabelludos
colgando de las antenas.

Oigan amigos —les grité— esas épocas ya pasaron. Sólo se rieron de mí.

Marcaron a los muchachos y a bayonetazos les cortaron el pelo.

¿Fumas marihuana? ¿Aspiras neoprén? ¿Qué mierda fumas rojo asqueroso?

(*Canto* 15)

En los últimos versos de esta cita, se reproduce la voz de los torturadores, cuyas preguntas dejan entrever cómo la retórica militar construyó un estereotipo denigrante de los sujetos disidentes, pensados en este caso como cuerpos drogados y sucios. Al mismo tiempo, se pone en escena cómo la dictadura buscó anular la subjetividad de los llamados “elementos subversivos” (Garretón 76)¹⁰ mediante mecanismos de disciplinamiento

¹⁰ Esta expresión ha sido tomada del Bando N°24, publicado el 12 de septiembre de 1973 y recopilado por los hermanos Garretón en su libro *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*.

como la imposición violenta del pelo corto, pues el cabello largo era asociado por los militares no sólo con un estilo de izquierda, sino también con una masculinidad fallida. Algo similar se recrea también en *Purgatorio*, cuando Raúl/Raquel señala: “Me han rapado la cabeza / . . . Me registran con microfilms” (*Purgatorio* 20). Y es que tal como señala Luis Hernán Errázuriz, la dictadura llevó a cabo una “operación limpieza”, cuyo propósito era borrar cualquier indicio asociado a la Unidad Popular (139). Cortar el pelo implicaba tachar la identidad del torturado para hacerlo parte de una masa domesticada, incapaz de volver a pensar en revoluciones “marxistas” y cuestionar la imposición del modelo de libre mercado.¹¹

Otro aspecto que llama la atención del fragmento citado anteriormente es cómo los restos corporales de los torturados son utilizados para construir una escenografía del terror. Heridos y cabellos arrancados son expuestos dentro del galpón, con el propósito de intensificar la sensación de temor. Como señala Scarry, la tortura funciona como un “spectacle of power” (27), lo que incluso se evidenciaría en los nombres dados a los recintos de tortura en distintos lugares del mundo: “the “production room” in the Philippines, the “cinema room” in South Vietnam, and the “blue lit stage” in Chile” (28). Lo señalado por la académica estadounidense no se distancia de la representación zuritiana de la sala de tortura como un set televisivo: “Donde yacen los viejos galpones, las paredes muy altas con torres de / T.V.” (*Canto* 15).¹² En definitiva, lo que se deja entrever es que

¹¹ Según Naomi Klein, a partir del golpe de Estado, los chilenos fueron sometidos a una serie de *shocks*. El objetivo era imponer la economía de libre mercado en el país, aprendida por los llamados Chicago Boys, con el mismísimo Milton Friedman: “El choque del golpe militar preparó el terreno de la terapia de *shock* económica. El *shock* de las cámaras de tortura y el terror que causaban en el pueblo impedían cualquier oposición frente a la introducción de medidas económicas. De este laboratorio vivo emergió el primer Estado de la Escuela de Chicago, y la primera victoria de su contrarrevolución global” (106). El *shock* de la tortura estuvo al servicio del *shock* económico.

¹² La idea de la tortura como un “espectáculo del poder” también es trabajada por la escritora argentina Luisa Valenzuela en su microrrelato “Sociedad de consumo”. Desde una retórica acorde al *marketing* neoliberal, el narrador-torturador describe la cuidadosa puesta en escena de la sala de tortura, representada como un set de cine

la tortura no estuvo al margen de la retórica del espectáculo promovida por el autoritarismo. Y es que tal como plantea Magda Sepúlveda, durante la dictadura “la tecnología de las comunicaciones fue un vehículo más del disciplinamiento para instalar el saber o el temor” (150). Zurita pone en escena el vínculo perverso entre espectáculo y dictadura, polemizando al mismo tiempo con la idea de la tortura como un *show*, ya que el poemario no invita al lector a tomar la posición del espectador voyerista, sino que busca visibilizar críticamente la brutalidad de la violencia política.¹³

Ahora bien, es importante mencionar que el propósito de representar la violencia política no impide poner en escena un discurso utópico, presente en gran parte de la obra zuritiana. Por ejemplo, todas las series de enunciados anteceditos con guiones, que se caracterizan por referirse de forma más directa al dispositivo de la tortura, finalizan con el siguiente estribillo: “Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos / Desiertos de amor” (*Canto* 14). Por cierto, la reiteración de estos versos en el lugar indicado no es casual. A través de este gesto, el sujeto textual —un amante torturado, enterrado y/o desaparecido— se resiste a la destrucción total impuesta por el régimen, enunciando la posibilidad de reconstruir el vínculo amoroso desde la experiencia más oscura simbolizada en el espacio del desierto. Como señala William Rowe, en este fragmento se elabora “un discurso utópico-profético acerca de la transformación del desierto en tierra fértil y acerca de la noción de inscripción del amor sobre la tierra, de manera

o televisión, en el que se utilizan todo tipo de “efectos especiales” para incrementar el dolor y terror de los prisioneros: “La escalada de amenazas debe ser calibrada con sabiduría. Con arte. Acabamos de contratar a Martorelli, el conocido sonidista de Radio Nacional, para que haga los efectos especiales más escalofriantes. Ahora funciona mejor el trabajo y, cuando le quitamos la mordaza, el prisionero grita de terror, proporcionándonos un material invaluable para futuras sesiones” (60).

¹³ Según John Beverley, ciertas representaciones actuales de la tortura responden al imperativo mediático del entretenimiento. Centrado en la cultura popular estadounidense posterior a la caída de las Torres Gemelas, el académico menciona como ejemplos la serie *24* y la película *Memorial Day*, trabajos audiovisuales que a su juicio no promueven un rechazo hacia la tortura, sino más bien su familiarización o normalización (32-33).

que tal la vaciedad del espacio deviene en algo positivo” (195). De acuerdo con esta lectura, podemos señalar entonces que la historia contada por los cuerpos heridos no remite sólo a la violencia dictatorial, sino también a la necesidad de imaginar un futuro esperanzador, basado en la reconstitución de los afectos comunitarios. El canto, entonces, también funciona como una melodía afectuosa en oposición a la agresividad autoritaria.

3. CARTOGRAFÍA DE LOS “PAÍSES MUERTOS”¹⁴

Luego de representar la tortura y muerte de los cuerpos disidentes, *Canto a su amor desaparecido* pone en escena una cartografía de los llamados “países muertos”: “Fue más hondo todavía; más abajo de los hoyos negros, del grito, de la pesadilla / Allí la mujer en amor te contó esta historia; es descripción, mapas y países ennichados, pero toda su enamorada te canto allí” (*Canto* 17). Ahora es la enamorada quien enuncia el canto fúnebre desde las profundidades de la sepultura,¹⁵ invitándonos a pensar los galpones de tortura como conjuntos de nichos de países americanos y africanos, que asumen la condición de los cuerpos violentados por la dictadura. “Enmurallados yacen como nosotros” (*Canto* 17), dice la voz. De esta forma, la violencia política ejercida sobre algunos miembros de la comunidad chilena se colectiviza, haciéndose extensiva no sólo a la totalidad de la nación, sino que también a otros países del mundo. Al respecto, Fernando Burgos plantea: “¿Qué nos muestra la aflicción de este canto poético? Su recorrido entre los escombros dejados por la destrucción universaliza, trasladando las significaciones de la muerte de una persona hacia las de la humanidad entera como también los contenidos y repercusiones

¹⁴ Retomo esta expresión del mismo poemario: “La Internacional de los países muertos creció subiendo y mi amor puse” (*Canto* 16).

¹⁵ El antecedente de esta voz femenina que enuncia desde la muerte podría encontrarse en *La amortajada* (1935) de María Luisa Bombal y *Poema de Chile* (1967) de Gabriela Mistral.

de la violencia sobre un pueblo en los de todos los países" (287). Si bien comparto con el crítico que las significaciones asociadas a la destrucción superan la dimensión personal y nacional, difiero en la idea de universalización de dicha experiencia, toda vez que los países imaginados como torturados y muertos forman parte de América y África. A mi parecer, la elección de estos continentes no es casual ni menos neutral.

Inspirado en la voluntad americanista y totalizante de Neruda, el texto de Zurita se propone realizar un "canto general" sobre la violencia sufrida por distintos países a lo largo de la historia, aunque superando las dimensiones del continente americano.¹⁶ El lamento visual deviene en la configuración de treinta nichos y dos mapas, donde yacen los cuerpos de países como "Argentina", "USA", "Perú y serranías", "desierto del país mejicano" o "país angoleño del desierto", pero también los cadáveres de territorios vinculados a culturas indígenas como "Arauco", "Amazonas" o "Isla de Pascua" (*Canto* 19-23). Como queda en evidencia, el texto tiende a trastocar los nombres y límites de los mapas oficiales, elaborando de esta forma una cartografía "otra", que polemiza no sólo con el orden impuesto por la dictadura chilena, sino también con la disposición colonial del mundo. Recurriendo nuevamente a la imbricación de recursos verbales y visuales, el texto problematiza las fronteras políticas que separan a los Estados-nacionales para poner de relieve la historia de violencia que, más bien, los une.

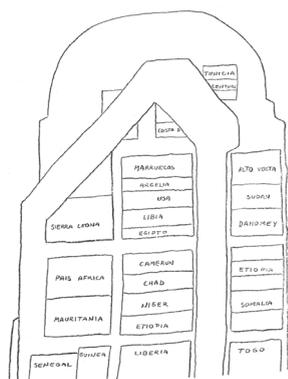
¹⁶ Zurita ha señalado su admiración por el Neruda de *Canto General* en varias oportunidades, tal como se advierte en la entrevista realizada por Andrés Piña: "Pero en el *Canto General*, concretamente en 'Las alturas de Macchu Picchu', 'La tierra se llama Juan' o 'Que despierte el leñador', simplemente ya se trata de dimensiones del lenguaje, del poder encantatorio y de la visión, que van más allá. Es ése Neruda el que a mí me interesa" ("Raúl Zurita: abrir los ojos, mirar el cielo" 230). En sus textos, el poeta rescata y reelabora algunos aspectos de la retórica nerudiana del *Canto General*, lo que según Marcelo Pelligrini se puede advertir en textos como *La vida nueva* (1994), cuya poética "totalizante y abarcadora" dialoga con el propósito de Neruda de "escribir una "crónica" histórica y mitológica totalizante de América" (55-57). Pienso que dicha voluntad se puede rastrear en una obra zuritiana anterior como lo es *Canto a su amor desaparecido*, en la que existe un claro afán por cantar no sólo la historia de violencia de Chile, sino también de los países americanos y africanos.

¿Pero qué entendemos por cartografía? De acuerdo a J. B. Harley, el mapa no debe ser entendido como una imagen verdadera / falsa o precisa / impresa del mundo, sino más bien como “una construcción de la realidad” (62). En este sentido, plantea que toda cartografía es una forma de conocimiento-poder, pues implica una determinada manera de “concebir, articular y estructurar el mundo humano que se inclina hacia, es promovido por y ejerce una influencia sobre grupos particulares de relaciones sociales” (80). Un ejemplo de lo anterior es el mapamundi trazado por Gerardus Mercator en el siglo XVI, que al situar a Europa en el centro y distorsionar el área de las masas de tierra reproduce una visión eurocéntrica del mundo (96). O la decoración de los mapas de América y África producidos por los imperios de ultramar, que incluyen una serie de imágenes estereotipadas y racistas sobre las áreas representadas, reproduciendo así una mirada colonial (104). Todo lo anterior lo lleva a concluir que “Los mapas son, principalmente, un lenguaje de poder, no de protesta” (110).

Siguiendo las ideas de Harley, pienso que la cartografía elaborada en *Canto a su amor desaparecido* puede ser leída como un gesto de resistencia frente a la hegemonía dictatorial, pero también occidental en el amplio sentido de la palabra. Durante el régimen militar, el trazado y la difusión de mapas sobre el territorio chileno fue una constante, lo que a partir de Isabel Jara entiendo como parte de la politización del paisaje efectuada por la cultura autoritaria en aras de la reinvención de la narrativa nacional y la Doctrina de Seguridad Nacional (237-49). De hecho, si bien fui al colegio durante la Transición, recuerdo con claridad la importancia concedida por los profesores al *Atlas geográfico de Chile para la educación*, publicado como material pedagógico por el Instituto Geográfico Militar en los últimos años de la dictadura. Una tarea recurrente consistía en hacer calcos de mapas, con el objetivo de aprender las fronteras, las ciudades y los hitos geográficos de Chile y sus regiones. Sin lugar a dudas, los mapas funcionaban en dicho contexto educativo como un “lenguaje del poder”.

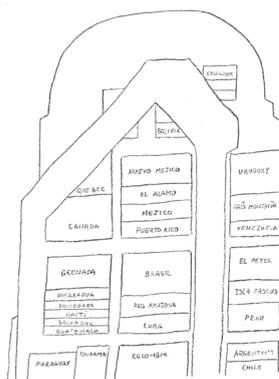
Teniendo presente aquellas escenas escolares, resulta evidente que la cartografía zuritiana no está al servicio de imperativos administrativos,

bélicos o nacionalistas, sino que su intención es visibilizar a los países violentados durante cientos de años por colonizaciones, guerras, hambrunas, etnocidios y dictaduras. Son mapas sobre y desde los márgenes, que redescubren la topografía de África y América mediante la metáfora espacial del “cuartel” o “galpón”, donde se ubican los nichos de distintos países, representados a su vez como los cuerpos torturados y muertos de los sujetos disidentes. Al observar los dibujos dispuestos a continuación, se advierte que estos mapas no buscan reproducir de manera objetiva y científica la superficie terrestre de los continentes mencionados. Más bien proponer una geografía funeraria, basada en una historia de violencia compartida. Los países y los territorios devienen en cadáveres sepultados y los continentes en un conjunto de nichos. De ahí el lamento del sujeto textual, marcado en la reiteración de la palabra “lloramos” al final de ambos mapas o la interjección de dolor “ay” presente en el mapa americano.



MAPA

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



MAPA

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

¿Pero cuál es la historia contada por estas tumbas? Previo a estos mapas sepulcrales, los nichos de los “países muertos” son representados por medio de una serie de caligramas con forma rectangular, en los que se lee el “epitafio” de cada lápida. A partir de un lenguaje experimental, que transgrede las normas sintácticas y semánticas del español, cada tumba da cuenta de su historia de violencia, pero también de sus paisajes y cultura. Lo interesante, a mi juicio, es que los textos imbrican creativamente el lenguaje utilizado en distintos modelos discursivos. Por ejemplo, incorporan algunos rasgos de las oraciones dichas para pedir por los difuntos: “Yacen y / descansan en paz . . . / Amén” (*Canto* 19). O también hacen eco del tono impersonal de los informes judiciales: “Países africanos que lloran. Murie / ron en fecha, época y nombre. Fue / ron todos habidos en Cuartel 12, en / urnas que se indican y causas” (*Canto* 19). Los párrafos se construyen desde una textualidad heterogénea, desarticulada y fragmentada, que reproduce los efectos de la violencia ejercida sobre estos países. El habla mutilada da cuenta de una comunidad diezmada. Pero, al mismo tiempo, la disposición ordenada y simétrica de los nichos proyecta un efecto visual de homogeneidad, lo que a mi parecer dialoga con el propósito de la dictadura de uniformar los cuerpos y las hablas.

Otro aspecto relevante de los epitafios es que los sucesos ocurridos en distintos tiempos y espacios se superponen, lo que finalmente nos invita a entender la dictadura chilena no como un hecho aislado, sino que en diálogo con una historia de violencia. Al respecto, valga como ejemplo el epitafio del “Nichito Arauco” (*Canto* 19), que en diálogo con el discurso indigenista de *Canto General* y su reivindicación de los “araucaños”, denuncia la colonización y el genocidio mapuche llevado a cabo por los conquistadores y luego el Estado chileno, pero recurriendo a un imaginario que nos remite al golpe militar y la dictadura. Palabras como “aviones”, “bombardear” y “cuarteles” (*Canto* 19) dan cuenta de ello. Desde esta perspectiva, el párrafo establece una clara asociación entre la violencia ejercida sobre el pueblo mapuche y los detenidos desaparecidos, señalando que la cultura ancestral ha sido destruida al igual que los

cuerpos disidentes.¹⁷ Incluso los restos han sido arrasados con cal quedando sólo "la herida final" (*Canto* 19), expresión que entiendo como la perpetuación del dolor provocada por la imposibilidad de concretar el rito funerario y con ello el duelo. La herida de los ancestros indígenas y los vencidos del régimen permanece abierta porque sus cuerpos han sido borrados. De esta forma, el fragmento busca activar la memoria histórica para dar cuenta de una violencia fundacional todavía en curso, que según lo explicado por el poeta en la entrevista realizada por Juan Andrés Piña revela una larga historia de desaparecidos sin sepultura.¹⁸

Los textos inscritos en cada lápida configuran así un escenario apocalíptico, que nos invita a imaginar América y África como continentes conformados por naciones devastadas, destruidas y mutiladas. Distintas palabras referentes a la violencia ejercida sobre el cuerpo se repiten, haciéndonos ver que los países también son reducidos a la "nuda vida" por las autoridades políticas, los militares, los colonizadores o las potencias mundiales. En términos textuales, esta lectura de los márgenes continentales de Occidente es dicha mediante una intrincada red de isotopías relativas a lo bélico ("aviones", "helicóptero", "bombas misiles", "tanques"), la muerte ("noche", "yacen", "tumba", "fosas", "nichos", "duelo") y la violencia corporal ("masacres", "asesinatos", "tortura", "desaparecimiento", "exterminio", "sangramiento") (*Canto* 19-23). No obstante lo anterior, es importante señalar que el afán de decir el horror coexiste con

¹⁷ Al respecto, sería interesante analizar cómo esta analogía entre los desaparecidos de la dictadura y de los genocidios indígenas es reelaborada en otras manifestaciones culturales contemporáneas. Pienso, por ejemplo, en el documental *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán, donde el mar chileno es representado como un paisaje de la memoria, núcleo desde el cual se articula una constante asociación entre lo ocurrido con los indígenas exterminados en la Patagonia y los cuerpos lanzados al mar por los militares, como el de la militante comunista Marta Ugarte.

¹⁸ Dice el poeta en la entrevista: "fuera de nuestros desaparecidos modernos, toda esta historia es de desaparecidos, de tipos que no han sido enterrados, de pueblos, de culturas que no han tenido ese derecho" ("Raúl Zurita: abrir los ojos, mirar el cielo" 230-231).

palabras se comienzan a desintegrar hasta ser solo fonemas; sin embargo, la amada no sucumbe a la destrucción total del lenguaje como el poeta-viajero creacionista. Como señala después el amante, ella canta desde las profundidades de la tierra, gesto que da cuenta de la conquista de la palabra a pesar de la tortura, la muerte, la violencia. De hecho, parte de lo que hemos leído previamente corresponde al lamento cantado por la enamorada también.

En este contexto, el amante invoca a su amada para que salga de entre los países muertos y le cante una vez más, lo que recuerda el frustrado descenso de Orfeo al Hades en busca de Eurídice: “¡Aparece entonces! / levántate nueva de entre los paisitos muertos / chilenos, somozas y traidores / levántate y lárgale de nuevo su vuelo y su canto” (*Canto* 27). Mandatos como “Levántate y anda” (Mt. 9.5) o “Sube a nacer conmigo, hermano” (Neruda 140) resuenan en su petición, que revela el deseo imposible por volver a recuperar la vida que les ha sido negada.¹⁹ En el texto zuritiano, los cuerpos continúan desaparecidos en medio de las ruinas; sin embargo, se imagina la posibilidad de hacerlos hablar desde “los paisitos muertos” para que canten el horror, el dolor y el amor, sacándolos así del enmudecimiento. Por eso los últimos versos del libro son “Así sonó entonces el Canto / a su amor desaparecido” (*Canto* 28). Como en el final de un cuento narrado de forma oral, el poemario se clausura haciendo evidente al lector que todo lo leído/oído/mirado previamente fue el “canto”. El canto fúnebre puesto en boca de los vencidos, cuyos cuerpos heridos devienen en una metáfora de la comunidad nacional en dictadura y también de los continentes violentados como América y África.

¹⁹ A mi parecer, esta petición tiene sus antecedentes en los poemas de “Pastoral de Chile” de *Anteparaíso*, donde se representa el reencuentro del amante con su amada, una mujer herida, ultrajada, presa y traidora al mismo tiempo, que metaforiza a la “patria”. En este contexto, el enamorado la exhorta a “renacer” de entre los muertos, lo que a su vez implica superar la condición de “tumba” en que Chile se ha convertido: “Pero aunque eso suceda / y Chile entero no sea más que una tumba / y el universo la tumba de una tumba / ¡Despiértate tú, desmayada, y dime que me quieres” (*Anteparaíso* 136-1377).

4. A MODO DE CIERRE

Luego de analizar *Canto a su amor desaparecido*, hemos observado cómo el proyecto zuritiano se resiste a la destrucción total impuesta por el régimen. Mediante la construcción de un lamento visual, enunciado por las voces de los torturados, muertos y desaparecidos, Zurita nos invita a imaginar la superación del enmudecimiento traumático, aunque siempre consciente de las profundas limitaciones del lenguaje. De ahí la constante imbricación de distintos recursos verbales y visuales, que convergen en la elaboración de un discurso mutilado y fragmentado, desde el cual se busca narrar la herida inscrita sobre la comunidad nacional, pero también poner en escena la cartografía funeraria compartida por los pueblos indígenas y los países africanos y americanos.

En este sentido, pienso que el texto de Zurita se puede considerar como pionero con respecto a la narración de la tortura desde el registro literario, sobre todo si consideramos su contexto de producción. Recién en la postdictadura este dispositivo del terror ha comenzado a circular con mayor presencia en distintos tipos de discursos culturales,²⁰ problematizando el cerco del silencio, el olvido y la impunidad. Debemos recordar, además, que la práctica de la tortura solo fue reconocida oficialmente en el 2004 con el *Informe Valech* durante el gobierno de Ricardo Lagos. En consecuencia, *Canto a su amor desaparecido* constituye un intento por verbalizar la violencia política en tiempos de la dictadura, pero también el afecto capaz de reconstruir los lazos rotos. “Nuestro amor muerto no pasa” (*Canto* 14), dice una de las voces desde el interior del nicho-galpón, haciendo eco del “Himno al amor” de san Pablo. Frente a las pulsiones destructivas del autoritarismo, este poemario de carácter experimental anuncia el triunfo de Eros por sobre Tánatos. El amor, entonces, se erige como la fuerza que moviliza la utopía zuritiana, incluso durante la barbarie.

²⁰ Pienso en *La muerte y la doncella* (1991) de Ariel Dorfman, *El infierno* (1993) de Luz Arce, *Una casa vacía* (1997) de Carlos Cerda, *El mocito* (2011) de Marcela Said o *Los archivos del cardenal* (2011) de Nicolás Acuña, entre otras

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno Cuspina. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- Aldunate, José. "El Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo: Una relación complementaria". *El Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo. Derechos Humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo chileno*. Hernán Vidal. Santiago: Mosquito Ediciones, 2002.
- Aras, Ramazan. *The Formation of Kurdishness in Turkey. Political Violence, Fear and Pain*. London and New York: Routledge, 2014.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Benjamin, Walter. "Experiencia y pobreza". *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1982.
- Beverly, John. "La cuestión de la tortura, la decadencia española y el futuro de los Estados Unidos". *Revista Casa de las Américas* 248 (2007): 29-40.
- Biblia de Jerusalén. Nueva edición revisada y aumentada*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1998.
- Bohn, Willard. *Reading visual poetry*. Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press; Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishing Group, 2011.
- Burgos, Fernando. "Raúl Zurita: hacia un nuevo logos poético". *Scriptura* 8-9 (1992): 283-290.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO, 1986.
- Errázuriz, Luis Hernán. "Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural". *Latin American Review* 44 (2009): 136-157.
- Garretón Merino, Manuel Antonio; Garretón Merino, Roberto y Carmen Garretón Merino. *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. Santiago: LOM, 1998.
- Garrido, Edmundo. "Construir una ciudad para la memoria: Canto a su amor desaparecido de Raúl Zurita". *Revista de Filología Románica* VI (2008): 161-171.

- Harley, J. B. *La Nueva Naturaleza de los Mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. Trad. Leticia García Cortés y Juan Carlos Rodríguez. Comp. Paul Laxton. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Klein, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Neruda, Pablo. *Canto General*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Ortúzar, Macarena. “Estéticas del residuo en el Chile del posgolpe. Walter Benjamin y la Escena de Avanzada”. *Acta Poética* 28 (2007): 111-27.
- Pellegrini, Marcelo. “Poesía en/de transición: Raúl Zurita y La vida nueva”. *Revista Chilena de Literatura* 59 (2001): 41-64.
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2014.
- Riffaterre, Michael. “El intertexto desconocido”. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Ed. y Trad. Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba, 1997.
- Rowe, William. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; Lima: Mosca Azul Ediciones, 1996.
- Rubio, Rafael. “Prólogo”. *Qué es el paraíso. Antología de Raúl Zurita*. Santiago: Ediciones Tácitas, 2013.
- Sánchez Mora, Alexander. “Las Lamentaciones de Jeremías y La Reconquista de Talamanca. La parodia de un intertexto bíblico en una novela bananera”. *Revista Artes y Letras XXXI* (2007): 23-38.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Sepúlveda, Magda. “Luces en la ciudad: dictadura y simulacro en Tomás Harris”. *Atenea* 496 (2007): 145-158.
- Taylor, Diana. *Disappearing acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham, London: Duke University Press, 1997.
- Valenzuela, Luisa. “Sociedad de consumo”. *Brevs: microrrelatos completos hasta hoy*. Córdoba: Alción, 2004.
- Vidal, Hernán. *El Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo. Derechos Humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo chileno*. Santiago: Mosquito Editores, 2002.

- Zurita, Raúl. *Literatura, Lenguaje y Sociedad (1973-1983)*. Santiago: CENECA, 1983.
- . *Canto a su amor desaparecido*. Santiago: Editorial Universitaria, 1985.
- . *Anteparáíso*. Madrid: Visor, 1991.
- . "Raúl Zurita: abrir los ojos, mirar hacia el cielo". Entrevistador Juan Andrés Piña. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Pehuén 1993.
- . *Purgatorio*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.