

¿Vidal o Zurita? Sí, por favor: la escritura del duelo y su doble obsceno¹

Nosotros, por el contrario, “no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable”. Aun a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente en nosotros. Giorgio Agamben, Lo que resta de Auschwitz.

Ignacio Andrés Pastén López
iapasten@uc.cl Pontificia Universidad
Católica de Chile

Este artículo se desarrolló dentro del programa de Magíster en
Letras UC financiado por beca Conicyt.

Resumen:

En la escritura de la transición hacia la democracia chilena, el poeta José Maximiliano Díaz González (1959-), conocido en el quehacer literario como Bruno Vidal, se erige como pilar fundamental de la enunciación política y militante del periodo. En el siguiente artículo busco dar cuenta cómo la aparición de la escritura de Vidal discute cierto paradigma poético anquilosado en una versificación melancólica y mesurada. Para esto, propongo la comparación de formas tropológicas presentes tanto en la escritura de Vidal como en la escritura de Raúl Zurita (1950-), poeta representante de esta otra tradición. Me valgo en mi artículo de conceptos prestados del psicoanálisis, como lo son el duelo, la melancolía, la perversión y la histeria, para diagramar el panorama poético del que me hago cargo y así llegar a puerto con una conclusión que haga converger ambas poéticas como una cinta de moebius, en la que el anverso se toque con su reverso.

Palabras clave: Bruno Vidal – Raúl Zurita – Duelo – Melancolía – Perversión.

Abstract:

In writing the transition to Chilean democracy, the poet José Maximiliano Díaz González (1959-), known in the literary work as Bruno Vidal, stands as the fundamental pillar of the political and militant enunciation of the period. In the following article I seek to realize how the appearance of Vidal's writing discusses a certain ankylosed poetic paradigm in a melancholic and measured version. For this, I propose the comparison of tropological forms present both in the writing of Vidal and in the writing of Raúl Zurita (1950-), a representative poet of this other tradition. I use in my article concepts borrowed from psychoanalysis, such

¹ El título es un paráfraseo a un chiste que aparece en el libro recopilatorio *Mis chistes, mi filosofía* (2014) de Slavoj Žižek.

as grief, melancholy, perversion and hysteria, to diagram the poetic landscape of the one that charges me and thus reach a port with a conclusion that converges both poetics as a moebius tape, in which the obverse is touched with its reverse.

Keywords: Bruno Vidal – Raúl Zurita – Duel – Melancholia – Perversion.

Si la Dictadura sigue articulando los discursos políticos del presente es porque su ausencia es fantasmática². La situación económica de Chile, que podríamos pensar aventajada en comparación con las demás naciones latinoamericanas, se cimenta en un objeto –o más bien deberíamos decir un cuerpo– desaparecido que retorna como el fantasma del padre en *Hamlet*. Lo ominoso³ de este fantasma es que no produce el mismo impacto que produce el padre en el hijo: el carácter marcadamente psicótico que adopta Hamlet luego de recibir el mandato y que lo lleva a asesinar a todos quienes encarnan el objeto de su angustia, podríamos pensar que es ‘revolucionario’ en cuanto moviliza a cumplir un deseo que va en contra del orden monárquico (la llegada de Fortimbrás al poder es esperanzadora pues renueva el pacto consanguíneo del reino); ahora bien, el fantasma dictatorial chileno (caravana de la muerte, caso degollados, caso quemados y un largo etcétera) moviliza en otro sentido muy distinto. El cuerpo perdido, o más bien el ‘cuerpo sin duelo’⁴ siguiendo la nomenclatura de Diéguez, instaura dos formas de mirar al fantasma: una en duelo y una melancólica. Propongo que estas dos actitudes diagraman las políticas de la poesía chilena postdictatorial, lo que se puede observar en la escritura de Raúl Zurita –*Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982)– y Bruno Vidal –*Arte Marcial* (1991), *Rompan filas* (2016)– respectivamente. Ambas poéticas las podemos entender desde la figura de *brecha de paralaje*⁵ propuesta por Slavoj Žižek (2006): son dos formas de asumir el jeroglífico que significa una ausencia para la escritura.

² Respecto de la dimensión fantasmática de los discursos dictatoriales, revisar el apartado “El fantasma literario: histeria y obsesión significativa”.

³ “Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud 120).

⁴ Como señala Diéguez, los “cuerpos sin duelo” corresponden a los cuerpos asesinados en dictadura que fueron o no encontrados por sus familiares, pero que permanecen a la espera de justicia en procesos judiciales truncos o viciados (32).

⁵ “La confrontación de dos perspectivas estrechamente vinculadas entra las cuales no es posible ningún campo neutral en común. (...) [El objeto es] sustancialmente el mismo, el cambio del uno al otro es meramente un cambio de perspectiva” (Žižek 17).

En su prólogo a la edición anglosajona de *Anteparaíso*, Zurita señala, respecto de la labor poética, que el “único propósito, más allá de cualquier forma, es hacer la vida más humanamente vivible; (...) persistir en el propósito del *Paraíso*, aun cuando todas las evidencias que tengamos a mano nos señalen que ese propósito es una locura” (7). Por su parte, Vidal, en una entrevista realizada por El Mercurio, frente a la misma interrogante por la función de la poesía, señala que esta es un “arma de servicio” disparada por las víctimas que le piden a la voz poética que “hablen los victimarios, porque al hacerlo vamos a estar hablando nosotros [ellos]”. Situándolo así, en una primera lectura, pareciese que el propósito de ambas escrituras es –si no idéntico–, al menos simétrico, ya que la intención declarada es suturar una pena del pasado para alcanzar un nuevo ‘Paraíso’ siguiendo a Zurita. Ahora bien, en este contexto, la intrusión del significante bélico por parte de Vidal no es azarosa: esta ‘arma de servicio’ que debe ser disparada no busca zurcir una herida, pues entiende que, bajo las coordenadas sociales en las que nos encontramos, poner el parche es desligarse de una falta que aparecerá en otro espacio. La herida sigue latente por más que se la quiera tapar con tierra, o con nuevos significantes (libertad, compromiso, género, etc.).

ESCRITURA DEL DUELO Y DE LA MELANCOLÍA

La primera formulación poética de los textos iniciales de ambos escritores dibuja una entrada a la enunciación de las voces que rescatan los versos de Zurita y Vidal. *Purgatorio* comienza con la herida autobiográfica que Zurita, en un acto performático documentado por el CADA, inmola en su mejilla izquierda: “mis amigos creen que/ estoy muy mala/ porque quemé mi mejilla” (vv.1-3). Aunque la disociación producida por la concordancia entre el género de la voz poética y del poeta (“estoy muy mala”) complejiza la relación entre un plano escritural y uno corporal más allá del texto, pienso que la causalidad de tal inclusión corresponde al diálogo que establecen las primeras páginas del libro con el personaje L. Iluminada presente en la novela *Lumpérica* de Diamela Eltit. L. Iluminada, a la manera de la Beatriz de Dante, acompaña el viaje de la voz poética por su descenso al purgatorio: no representa a Virgilio, pues no se materializa en la escritura, sino más bien es la madona⁶

⁶ Como se observa en el poema “Devoción” que se utiliza como dedicatoria del poemario: “A Diamela Eltit: la/ santísima trinidad y la/ pornografía” (vv.1-3).

que espera a este Rey-vaca⁷ en el final del camino. La redención y el posterior encuentro entre los amantes trágicos solo se cumplirá si la voz poética purga sus pecados en el Desierto de Atacama. La peregrinación de Cristo se homologa a la figura de este Rey de los pobres y los torturados en el poema “El desierto de Atacama VII”: “Para que desolado frente a estas fachas el paisaje devenga/ una cruz extendida sobre Chile y la soledad de mi facha/ vea entonces el redimirse de las otras facha: mi propia/ Redención en el Desierto” (38). Nuevamente se desliza una ambigüedad en el significante, ahora respecto del término ‘facha’ que se encuentra discordante respecto del número (*otras facha): juega con doble filo la irrupción de la palabra que oscila entre una redención del rostro (facha que proviene de la expresión latina *facie* y que encuentra su relación en el corte de la mejilla) o una redención del fascismo (la adjetivación del sustantivo en las palabras facho/facha genera una profunda ambigüedad en el poema: ¿No será que el mesianismo de la escritura de Zurita dialoga con figuras totalitarias que asumen todo el peso de la Redención Nacional en sus hombros?).

En el caso de Vidal, la cuestión se vuelve más compleja. La primera página de *Arte Marcial*, rellena con un único verso, denota una voz poética que no asume un ‘Yo’ marcado, a diferencia de lo que ocurría con Zurita en *Purgatorio*. “Rompan filas” (v.1) es el mandato con el que se abre el poemario, asumiendo así una voz poética despersonalizada que oscila entre la primera y la tercera persona gramatical. El vaivén entre la enunciación del sujeto del enunciado y del sujeto de la enunciación, –quien observa y lo observado–, imposibilita poder señalar claramente un referente activo en los enunciados del poemario; sin embargo, la relación entre el lenguaje y su potencial referencialidad al régimen castrense dictatorial anuda una posición ética en la cual la voz poética encarna a los militares. Encarnar, para Vidal, es Militar, como señala la contratapa de *Rompan filas*: “La solución es militar/ Colectivo de la Patria”. Militar, sin embargo, no es simplemente reconocer en la Dictadura la salvación que llevará a un mejor porvenir; más bien, es asumir en la escritura el lugar del objeto ausente que tanto busca Zurita pero que solo puede observar y llorar por

⁷ En la entrada LXIII de la primera sección de *Purgatorio*, podemos dilucidar una materialización de la voz poética gracias a un sueño: “Hoy soñé que era Rey/ me ponían una piel a manchas blancas y negras/ Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer/ mientras las campanadas fúnebres de la iglesia/ dicen que va a la venta la leche” (vv.1-5). Es curioso como la figuración del “Rey-vaca”, o “vaca sagrada” sustituye a cualquier otra posible imagen para representar a quienes entregaban la leche en dictadura y en las performances del CADA, siguiendo la analogía.

él. Por lo mismo, la referencia a Marta Ugarte, aunque perversa⁸ en su enunciación, es ambigua pues no porta ningún significado más que la exhibición obscena:

“El cráneo, la boca, la estría, la enagua, el ombligo/ la vagina destrozada, el alambre de púa enquistado/ en el cuello, la muerte de la militante comunista/ Marta Ugarte” (vv.1-4). Si para Zurita en *Purgatorio* los torturados recubren el manto de cuero de vaca del Rey-poeta que busca cuerpos desfigurados de los que solo se puede construir metáforas: “Ahora los vaqueros no saben qué hacer con esa vaca/ pues sus manchas no son otra cosa/ que la misma sombra de sus perseguidores” (vv. 1-3); para Vidal en *Arte Marcial* esas manchas son figurables y asibles, se pueden señalar y nombrar. La bajada del poema en torno a Marta Ugarte, en ese sentido, no es inocente: “–pura objetividad del arte no comprometido–” (v.5); la ‘pura objetividad’ funciona como un más allá de la ficción misma, en la que aparece algo de lo Real⁹ que en Zurita no es simbolizable. Formalmente, sin embargo, Vidal no logra tocar lo Real por más que lo circunde: la ironía provoca la paradoja de la “distancia cínica” (Žižek 55); apuntar sin denunciar o denunciar sin hacerse cargo.

Sobre este ‘cuerpo sin duelo’, sobre este vacío que dejó la Dictadura y que sirvió de cimiento para la nueva democracia chilena, se construyen ambas poéticas. La “mancha” en Zurita y los mecanismos del torturador en Vidal son dos formas antagónicas en paralaje que se fundan sobre un único objeto¹⁰ enterrado y olvidado, que debido a su ausencia es motor de escritura. Es decir, la escritura se forja porque hay una ausencia que éticamente se debe recuperar, pues los otros discursos (políticos, económicos, etc.) no la quieren salvar. Por lo mismo, ambas poéticas son lenguajes asociados al duelo, ya que, como señala Sigmund Freud en *Duelo y melancolía* (1917), “El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (241). Sin embargo, es claro que el duelo es diferente para Zurita

⁸ Este punto lo desarrollo un poco más en profundidad en la nota 21 del ensayo. De momento, señalo una cita del texto “Sobre Kant con Sade” de Jacques-Alain Miller: “La perversión es una demostración –es su nobleza- de que hay cosas que alguien puede querer más que el bienestar, que el bienestar no es el valor supremo” (231).

⁹ Para entender el concepto de “real” cito el diccionario de Dylan Evans junto a lo referido en el curso. Lo real es “lo que resiste a la simbolización absolutamente” (Lacan citado por Evans).

¹⁰ Como señala Slavoj Žižek en su libro *Las metástasis del goce* (1994) este objeto corresponde al *objeto a* del psicoanálisis: “¿Qué es, entonces, lo que se produce cuando esta hipertrofia imaginaria satura el espacio para la ficción simbólica? El vacío llenado por la ficción simbólica creativa es el *objeto a.*, el objeto-cause del deseo, el marco vacío que proporciona el espacio para la articulación del deseo” (123).

y para Vidal. Los dos pierden la patria y la libertad (¿será por eso que Vidal refiere constantemente en sus poemarios al colectivo y movimiento social “Patria y Libertad” que impulsó el proyecto dictatorial?), pero únicamente Vidal puede figurar una imagen referencial –como si el objeto perdido fuera el objeto amado– que le ponga rostro al fantasma del cuerpo enterrado.

Zurita, de esta forma, sería el único que logra hacer el duelo de forma íntegra. *Purgatorio* culmina con un gran poema gráfico denominado “La nueva vida”, el cual, indudablemente, clausura el corrido trazado a lo largo del poemario con el último verso “Yo y mis amigos/ MI LUCHA” (vv.1-2). El objeto perdido pudo ser recuperado y ser referido nuevamente como “mis amigos”, con lo cual la escritura anuncia el fin del tramo con un tono de sincera armonía entre la voz poética y aquellas manchas que fue recolectando en su túnica de cuero. Siguiendo a Freud, “Cada uno de los recuerdos y cada una de las expectativas en que la libido se anudaba al objeto son clausurados, sobreinvertidos y en ellos se consuma el desasimiento de la libido” (243); en síntesis, la onda T del electrocardiograma introducido por Zurita en “La nueva vida”, aunque es tenue, muestra signos de vitalidad, no es una línea mortuoria que denote una pérdida radical. ¿Qué ocurre con Vidal, entonces, que clausura su poemario con la siguiente estrofa: “Un poeta maldito/ no se corta las venas/ se baña con la sangre/ de los caídos” (vv.1-4)? El diálogo con Zurita es evidente: Tú, [poeta Rey], hablas de tu herida como si fuera la herida de los demás; Yo, [poeta Militar], hablo de una herida que es externa, que soy incapaz de producir y de suturar pues me excede. Ahora bien, esta distancia con el cuerpo ausente no es un terreno más propicio para el duelo, sino todo lo contrario, pues la voz poética “se baña con la sangre/ de los caídos” (vv.1-2) sin quedar claro si esto se debe a que se identifica con el torturador que asesinó a los cuerpos o si se debe a una identificación con un cuerpo más en la fosa común o en el pavimento. En esta ambigüedad la poética de *Arte Marcial* traza una escritura que se vuelve melancólica¹¹, asumiendo la herida en un ‘Yo’ indescifrable que oscila entre la víctima y el victimario sin poder tapar con significantes una falta que se deposita en todos los cuerpos.

Siguiendo a Jodi Dean (2011), pienso que en la diferencia entre una enunciación melancólica y una del duelo se juega una cuestión política (112). El conformismo con que

¹¹ “La investidura de objeto resultó poco resistente, fue cancelada, pero la libido libre no se desplazó a otro objeto sino que se retiró sobre el yo. Pero ahí no encontró un uso cualquiera, sino que sirvió para establecer una identificación del yo con el objeto resignado” (Freud 246).

la voz poética cierra el viaje del Rey-poeta en *Purgatorio* connota una posición ética clara: la homeostasis social debe restablecerse con la llegada de la democracia. Nuevamente debemos confiar en el parlamento por más que siga contaminado por viejos referentes (la constitución de 1980, los mismos ministros y diputados, etc.). El contenido cambia, pero la estructura formal sigue siendo la misma. Como señala Zurita en *Anteparaíso*: “Mi Dios es herida”, sí, pero solo hasta que llegue la democracia y se transforme en “Mi Dios es paraíso”, mi “Dios es/ mi amor de Dios”. En Vidal, el compromiso enunciativo es el opuesto: el poeta “No cree en Dios/ ni en el pequeño dios”, pues ni la democracia ni los discursos sociales y culturales que la validan lo dejan conforme. Se ve amenazado por un fantasma que lo inquieta –el fantasma de la utopía socialista– pero este escozor corporal es productivo, es salutífero como diría Giorgio Agamben¹².

EL FANTASMA LITERARIO: HISTERIA Y OBSESIÓN SIGNIFICANTE

La paradoja formal que colisiona performativamente al poner de frente a Vidal y a Zurita corresponde al descentramiento de la enunciación respecto del enunciado. Aquello de lo que se desea hablar como si fuera constitutivo de la enunciación –el *objeto a* en cuanto ‘cuerpo sin duelo’ como señalé en el apartado anterior– y el lugar desde el que se habla –ya sea el militar cínico o el Rey vaca– no se corresponden biunívocamente en la formalización del verso: se produce un *impasse* en la escritura que deniega la posibilidad de cualquier lenguaje simbólico en tiempos de lenguajes alegóricos (Benjamin 35)¹³.

Agamben, releyendo las narraciones testimoniales de Primo Levi y de los sobrevivientes de la *Shoah*, se pregunta, frente a este *impasse* de la formalización enunciativa¹³, por qué germina en el siglo XX un brote fluctuante y ramificado de relatos figurativos del horror que taponan la posibilidad de un duelo de flores y carnavales, pero sin imágenes¹⁴. Un resto melancólico que, siguiendo el recorrido del fantasma propuesto en *Estancias* (1995), se traslada históricamente desde el cuerpo de los monjes acidiosos de la

¹² Pienso en el concepto de *tristitia salutifera* acuñado por Giorgio Agamben en *Estancias*. ¹³ Para más información respecto de la nomenclatura utilizada, revisar *El origen del Trauerspiel alemán* (1928).

¹³ Siguiendo a Dylan Evans, podemos pensar este *impasse* entre enunciación y enunciado como una de las figuraciones de lo real: materialización de un *objeto angustiante* que solo puede aparecer en las fisuras de la simbolización (163-164).

¹⁴ Para pensar la cuestión de la imagen en tiempos de totalitarismos y democracias antidemocráticas, me parecen fundamentales los libros *El espectador emancipado* (2008) e *Imágenes pese a todo* (2004).

época medieval hasta la escritura de los poetas modernos que construyen su subjetividad desde la potencia impotente¹⁵ de la ‘pasividad’¹⁶.

Una nomenclatura para este tipo de figuración del horror podría ser la de *poesía testimonial*. Testimoniar desde el bando de la creación fantasmagórica que tiende al exceso propio de la versificación, a diferencia de la prosa medida del ‘testigo integral’ que podemos observar en las cartas y manuscritos encontrados en los centros de tortura –Londres 38, Venda sexy, Villa Grimaldi, por mencionar algunos. El hiato que separa a Vidal de Zurita, aunque se pueda entender a ambos como poetas de lo testimonial, es la forma en que llevan a la escritura esta pasividad de la subjetividad. Cito en extenso a Vidal para comenzar a delinear la barrera que separa a ambas poéticas.

Se inventaron los diversos utensilios utilizados en las cámaras de tortura
 Se contaron con lujo de detalles las distintas formas de interrogar al detenido
 Se tomaron fotografías de los recintos secretos donde se aniquiló a todo trance
 Se trazaron las señas de aquellos carceleros prominentes en los acontecimientos
 Se recogieron cientos de testimonios de ciudadanos vapuleados por la servicia atroz
 Se pesquisó una forma de medir la capacidad de resistencia de los prisioneros
 Se narraron las perversiones las morbosidades los gestos viles de los guardianes
 Se rescataron actos heroicos de buenos samaritanos actuando en el anonimato
 Se comprendió a los convertidos en colaboradores de los organismos de inteligencia
 Se hicieron obras de arte hartas laureadas por denunciar los hechos luctuosos
 Se levantó un memorial en homenaje a las víctimas se edificó un museo de la memoria
 Se dio cristiana sepultura a los cadáveres encontrados de Pedro y de Juan y de Diego
 Se logró mitigar con severidad monstruosa la lucha de clases en un grado superlativo
 Se subrayó una frase apropiada encontrándose por azar en la obra de Karl Popper:
 “POR SER HUMANOS HEMOS TENIDO QUE PAGAR UN PRECIO MUY ALTO”

(vv.1-15)

¹⁵ Esta idea es desarrollada en el apartado: “El agujero en la pared: Vidal como reverso de Zurita, y al revés”.

¹⁶ Cito en extenso a Giorgio Agamben, pues el nexo entre pasividad como forma de subjetividad e intimidad me parece que ilumina la cuestión del *impasse*: “La pasividad, como forma de la subjetividad, está, pues, constitutivamente escindida entre un polo puramente receptivo (el musulmán) y un polo activamente pasivo (el testigo), pero en un modo tal que esta escisión no sale nunca de ella misma, no separa nunca del todo los dos polos, tiene siempre, al contrario, la forma de una *intimidad*, de la entrega de sí a una pasividad, de un hacerse pasivo, en el que los dos términos se distinguen y confunden a la vez” (116).

Si continuamos con el análisis pensando las categorías freudianas del duelo y la melancolía, se puede agregar que el origen de la escritura melancólica para el caso de la enunciación de Vidal, corresponde a la imposibilidad de sublimar la “representación intolerable” (Freud 3) por medio de algún mecanismo escritural –psíquico diría Freud– en que se ha transformado el cuerpo torturado. El yo escritural vive con una especie de fantasma mnémico que lo atormenta, pero que en la conversión y figuración de diferentes sujetos y lugares de enunciación (el militar, el militante, Karl Popper) logra solventar el peso de la “representación intolerable”, repartiendo sus significaciones en diferentes significantes, que, sin embargo, y he aquí la paradoja, hacen más patente la contradicción¹⁷.

Bajo esta lógica, y siguiendo a Freud, podríamos entender la enunciación de Vidal como una enunciación histórica que, sin olvidarse de la dimensión corporal del cuerpo desaparecido, despliega al objeto *fantasmáticamente*¹⁸, diseminándolo en el ejercicio aliterativo. Aliteración constante del impersonal se que desarticula tanto los lugares de enunciación como los objetos enunciativos: ya no sabemos si la voz poética está hablando de algo en particular (sobre las “cámaras de tortura”, sobre la “resistencia de los prisioneros”, o sobre quienes mitigaron “la lucha de clases en un grado superlativo”), como tampoco sabemos *quién* está hablando pues el se difumina cualquier espacio de enunciación que materialice al sujeto en cuestión (¿O será que en el se al no aparecer referente alguno pueden aparecer todos los referentes, todos quienes levantamos “un memorial en homenaje a las víctimas” y que edificamos “un museo de la memoria” pensando que el trabajo del duelo descansaba en esos actos monumentales y espectaculares?). El lenguaje se vuelve material, –o más bien se materializa aquello que se mantenía en su pura dimensión fantasmagórica–, en la pura contradicción significativa del enunciado respecto de la enunciación: quien termina dando una luz de esperanza respecto de la performatividad cínica en la que ha caído cualquier enunciación política es Karl Popper, conocido por sus indagaciones liberales en las ciencias lógicas positivistas.

¹⁷ “El yo consigue con ello verse libre de contradicción; pero, en cambio, carga con un símbolo mnémico que en calidad de inervación motora insoluble o de sensación alucinatoria de continuo retorno habita como un parásito en la conciencia y perdura hasta que tiene lugar una conversión opuesta” (Freud 4).

¹⁸ En cuanto el recuerdo imaginativo es más significativo que cualquier “escena primordial” siguiendo la nomenclatura de Freud. Para ahondar en esta cuestión, se puede revisar el análisis de Freud en *El caso del hombre de los lobos* (1918).

Contradicción por donde se la mire. Citando nuevamente el pasaje de Vidal “–pura objetividad del arte no comprometido–” (v.5), donde la pura objetividad coquetea con la pura contradicción¹⁹.

Por otra parte, en el caso de la enunciación de Zurita, el mecanismo es inverso en cuanto a su versificación. Cito en extenso para completar la edificación de esta barrera entre dos poéticas.

Despertado de pronto en sueños lo oí tras la noche

“Oye Zurita –me dijo– toma a tu mujer y a tu hijo
y te largas de inmediato”

No macanees –le repuse– déjame dormir en paz,
soñaba con unas montañas que marchan...

“Olvida esas estupideces y apúrate –me urgió– no
vas a creer que tienes todo el tiempo del mundo.

El Duce se está acercando”

Escúchame –contesté– recuerda que hace mucho
ya que me tienes a la sombra, no intentarás
repetirme el cuento. Yo no soy José.

“Sigue la carretera y no discutas. Muy pronto sabrás
la verdad”

Está bien –le repliqué casi llorando– ¿y dónde podrá
ella alumbrar tranquila?

Entonces, como si fuera la misma Cruz la que se iluminase,
Él contestó:

“Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile” (vv.1-19)

Si en Vidal la aliteración organizaba el ejercicio escritural, desencajando al yo de cualquier posible referencialidad, en Zurita la escritura dibuja la silueta de la voz poética utilizando metonimias e intertextos. La figuración cristológica y abrahámica que entrama la

¹⁹ Similar contradicción a la propuesta por Jacques Lacan en el *Seminario Aún* donde propone el axioma: “No hay metalenguaje”. Contradicción en cuanto el puro enunciado ya es un metalenguaje. Agregando, con Vidal, que no hay lenguajes objetivos para hablar del lenguaje; que cualquier intento se reviste de ironía. Agradezco esta referencia a David Parra en conversaciones y revisiones críticas.

significación de *Purgatorio* y *Anteparaíso* culmina con este dialogo del poeta-Noé con Dioscruz quien lo alerta del diluvio-Duce para que este migre –o más bien se exilie– junto a su esposa e hijo “Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile” (v.19). El yo se mantiene, de esta forma, presente en su dimensión más referencial –Zurita mismo hace gala de presencia como el portador del mensaje de Dios–, a la vez que la representación de la voz poética necesita de otros discursos prestados del imaginario católico para conformar un yo estable y unificado. Frente a la “representación intolerable” de la dictadura y del imperativo categórico²⁰ que supone la presencia de Dios en la versificación, la enunciación se escinde en dos registros –el poético de Zurita y el contenido en los textos bíblicos– con el fin de proteger una consistencia yoica que se resista a los embates dictatoriales. Siguiendo a Freud, considero la enunciación de Zurita como una obsesiva²¹, en cuanto escuda a la voz poética en un discurso estabilizador que, en el plano imaginario, permite mantener la homeostasis de la enunciación proponiendo diferentes enunciados-figuraciones que la protegen frente al *impasse* entre ambos registros. El mecanismo formal que la voz poética entreteje para darle consistencia a esta figuración del poeta-Noé corresponde a la *Verleugnung* fetichista²². Los tres poemas que componen el apartado “Allá lejos” (“/CI/”, “/CII/” y “/CIII/”) presente en *Anteparaíso* culminan con el mismo remate: “Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile”. Frente a este *objeto a imposible* que es el ‘cuerpo sin duelo’ de los desaparecidos, lo único que logra enunciar la voz poética es un “Lejos” que repatria a los cuerpos más allá de las cordilleras para, en este constante aplazamiento del deseo de encontrarlos, construir permanentemente al objeto poético en su renuncia²³.

²⁰ Esta idea, que es desarrollada por Jacques-Alain Miller en “Sobre Kant con Sade”, podría ser motor de investigación para otra lectura en torno a las poéticas de Vidal y de Zurita: entender la enunciación de Vidal como una respuesta al “imperativo sadiano” y la de Zurita como una respuesta al “imperativo categórico”.

²¹ “Cuando en una persona de disposición nerviosa no existe la aptitud a la conversión, y es, no obstante, emprendida para rechazar una representación intolerable la separación de la misma de su afecto concomitante, este afecto tiene que permanecer existiendo en lo psíquico. La representación

²² “El fetiche, ya se trate de una parte del cuerpo o de un objeto inorgánico, es por consiguiente al mismo tiempo la presencia de aquella nada que es el pene materno y el signo de su ausencia; símbolo de algo y a la vez de su negación, puede mantenerse sólo al precio de una laceración esencial, en la cual las dos reacciones constituyen el núcleo de una verdadera y propia fractura del Yo” (Agamben 70).

²³ “Considerado desde este punto de vista, el fetiche se enfrenta a la paradoja de un objeto inasible que satisface una necesidad humana precisamente a través de su ser tal. En cuanto presencia, el objeto-fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente” (Agamben 72).

EL AGUJERO EN LA PARED: VIDAL COMO REVERSO DE ZURITA, Y AL REVÉS

La barrera que he edificado en el recorrido del ensayo tiene como cimentación y zapata un único elemento de estabilización: el *objeto a*, el 'cuerpo sin duelo'. A la vez que eje de simetría axial que separa equidistantemente en dos polos a ambas poéticas, el cuerpo del desaparecido funciona como baricentro de ambas enunciaciones: sin este cuerpo, sin este enunciado, no se puede conformar ninguna escritura. Dos soluciones a la incógnita: "La solución es militar" –militares y militantes, carabineros y terroristas–; pero militar "Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile" –que nunca encontraremos, agregaría yo–. La melancolía y el duelo; la contradicción y la denegación; la neurosis histérica y la neurosis obsesiva. Sin embargo, esta construcción de pares binarios no delimita una distinción clara entre ambas poéticas: la *Verleugnung* fetichista de Zurita tiene un núcleo melancólico en cuanto aplazar el deseo se corresponde con continuar la escritura, mientras que la contradicción en Vidal presenta una suerte de revestimiento objetual –el revestimiento en la militancia política y/o castrense–. Esta hiancia en la pared entre Vidal y

así debilitada queda apartada de toda asociación en la conciencia, pero su afecto devenido libre se adhiere a otras representaciones no intolerables en sí, a las que este «falso enlace» convierte en representaciones obsesivas" (Freud 5).

Zurita que los desplaza constantemente entre diferentes polos antagónicos que cruzan miradas, me gustaría entenderla como el intento significativo de materializar un puro núcleo que se resiste a cualquier simbolización²⁴.

Si este resto siempre perdido que *fantasmáticamente* atormenta a ambas voces poéticas amenazando la homeostasis del yo apareciese, se hiciese carne frente al poeta Rey y frente al poeta-Militar, se materializase el sujeto del enunciado en la boca del sujeto de la enunciación; en una frase, llegase a concordar el enunciado con la enunciación; ya no tendría sentido este lirismo de la poesía postdictatorial. Sin embargo, y he aquí el gesto revolucionario de ambas escrituras, este cuerpo sigue escondido "Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile", ya sea por los discursos mediáticos aliados con el negacionismo, ya sea por el impúdico sistema judicial chileno o ya sea por la pura abulia de descansar en los monumentos. Frente al silencio, responden Vidal y Zurita con una *palabra muda*²⁵ que

²⁴ Se puede aplicar la misma definición de lo *real* vista en la nota 9.

²⁵ Referencia a la nomenclatura que utiliza Jacques Rancière para referir a la literatura en *La palabra muda* (1998). ²⁷ Siguiendo a Anna Kornbluh: "Literature, in its fictionality and antireferentiality, in its

desde una pura “poética –o política– de la inoperosidad” (Agamben 46) asumen la impotencia para crear una potencia superior²⁷ materialistamente literaria.

BIBLIOGRAFÍA:

Agamben, Giorgio. *El fuego y el relato*. México D.F.: Sexto piso, 2014. Impreso.

_____. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006. Impreso.

_____. *Lo que resta de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos,

Dean, Jodi. “Deseo comunista”. *La idea de comunismo*. Madrid: Ediciones Akal, 2015. Impreso.

Diéguez, Ileana. *Cuerpos Sin Duelo: Iconografías y Teatralidades Del Dolor*. Medellín: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013. Impreso.

Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 2007. Digital.

_____. “Tomo III”. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. Digital.

_____. “Tomo XIV”. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. Digital.

Guerrero, Pedro. “Quiero ser el poeta de los victimarios”. *El Mercurio* [Santiago, Chile]. 23 Jul. 2004: 21. Impreso.

Kornbluh, Anna. “Reading the Real: Žižek’s literary materialism”. *Everything you always wanted to know about literatura but were afraid to ask Žižek*. USA: Russell Sbriglia editor, 2017. Digital.

Miller, Jacques-Alain. “Sobre Kant con Sade”. *Elucidaciones de Lacan: charlas brasileiras*.

_____.
excessive status vis-à-vis what already exists, is at root something like a meditation on the possible. Literature and the Real thus converge inversely: the Real is the impossible, the limit to the possible, while literature is the asymptotic approach to this limit, the multiplication of the possible (41)”.

Buenos Aires: Paidós, 1998. Impreso.

Vidal, Bruno. *Arte Marcial*. Santiago: Ediciones Carlos Porter, 1991. Digital.

_____. *Rompan Filas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
Impreso.

Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013. Impreso.

_____. *Anteparaíso*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 2017. Impreso.

Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. 1989. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Digital.

_____. *Metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. 1994.
Buenos Aires: Paidós, 2005. Digital.

_____. *Visión de Paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
Impreso.