

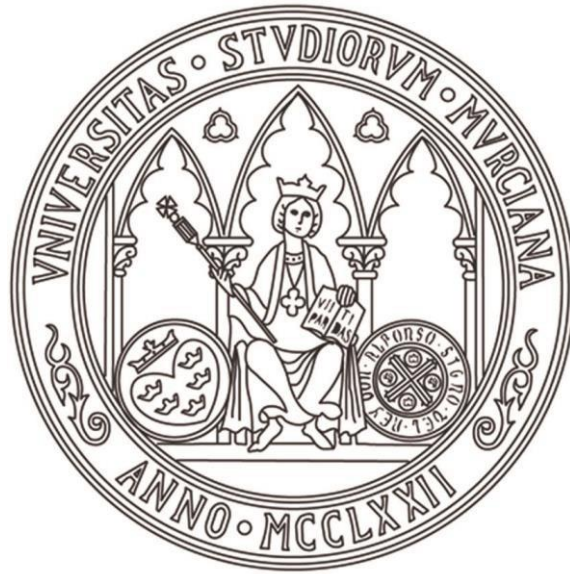


**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO  
TESIS DOCTORAL

LA HERENCIA JUDEOCRISTIANA  
EN LA OBRA POÉTICA DE RAÚL ZURITA

**D. Anastasia Lambrou**  
**2023**





**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO  
TESIS DOCTORAL

LA HERENCIA JUDEOCRISTIANA  
EN LA OBRA POÉTICA DE RAÚL ZURITA

Autor: D. Anastasia Lambrou

Director/es: D. Vicente Cervera Salinas

Dña. María Dolores Adsuar Fernández





**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**  
*Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022*

D./Dña. ANASTASIA LAMBROU

doctorando del Programa de Doctorado en

ARTES Y HUMANIDADES

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

La herencia judeocristiana en la obra poética de Raúl Zurita

y dirigida por,

D./Dña. VICENTE CERVERA SALINAS

D./Dña. MARÍA DOLORES ADSUAR FERNÁNDEZ

D./Dña.

**DECLARO QUE:**

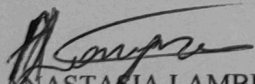
La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

*Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:*

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 8 de FEBRERO de 2023

Fdo.:   
ANASTASIA LAMBROU

*Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.*

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

## AGRADECIMIENTOS

Al ver las últimas páginas escritas de este proyecto entendí que había llegado a la recta final y que tenía que dar las gracias a las personas que me ayudaron durante este trayecto. Aunque los agradecimientos son algo usual en los casos de las tesis, creo que, a causa de la pandemia, del confinamiento y, en general, de la dureza que vivimos estos tres últimos años, cobran una importancia distinta.

Mi familia, mis hijos y mi marido, me animaron desde el principio a alcanzar mi meta aceptando todos los aprietos de este período ya difícil y cargado sentimentalmente por el encierro y la reclusión. Mi agradecimiento va también a la Dra. Theodora Grigoriadou, profesora de Literatura Española Medieval y del Siglo de Oro en la Universidad Abierta de Grecia y amiga, por iniciarme en el mundo de la literatura, por creer en mí y por no dejar de apoyarme en todo momento. Tengo también muy presente a los amigos (Noelia, Daniel, Ricardo y Samuel) que en Murcia me alojaron, ayudaron con trámites burocráticos y recibieron todas mis angustias durante estos años.

Agradezco también el apoyo recibido de mis directores de tesis, el profesor Vicente Cervera Salinas y la profesora María Dolores Adsuar. Su apoyo incondicional, su paciencia, sus palabras sabias y sus conocimientos me dieron energía y fuerza para seguir adelante. Un enorme gracias también al profesor José Carlos Rovira, catedrático de literatura hispanoamericana de la Universidad de Alicante, y a la profesora Elisa Munizza: la mirada profunda y penetrante de sus estudios y sus reflexiones fueron un pilar significativo. Gracias también al profesor Dimitris Drosos, de la Universidad Kapodistriaca de Atenas, que me inculcó su amor por América Latina.

Por último, agradezco de corazón a mi poeta, Raúl Zurita, su paciencia y su haber estado siempre ahí contestando preguntas, realizando entrevistas y haciendo lo posible para ayudarme. Sin su amparo y apoyo esta tesis no habría podido ser realizada.

Faltan muchos nombres, pero mi agradecimiento está en cada uno de ellos.



Para mis padres y mis hijos,  
mi pasado y mi futuro.





# ÍNDICE

Índice de acrónimos y/o siglas .....	3
Principales marcos cronológicos .....	5
INTRODUCCIÓN .....	9
1. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y CULTURAL .....	13
1.1 La dictadura militar .....	15
1.2 Derechos Humanos durante la época pinochetista .....	29
1.3 Literatura chilena a partir de la década de los 70 .....	38
1.4 Apagón cultural .....	64
1.5 Poesía neovanguardista en Chile.....	82
2. LA BIBLIA .....	102
2.1 Versiones y traducciones en el mundo hispano.....	102
2.2 El sustrato bíblico en la literatura contemporánea del Cono Sur ..	109
2.2.1 Argentina .....	111
2.2.2 Uruguay .....	129
2.2.3 Paraguay .....	142
2.2.4 Chile .....	151

3. EL SUSTRATO BÍBLICO EN LA POESÍA DE RAÚL ZURITA .....	165
3.1 Presentación de Raúl Zurita y sus poemarios .....	165
3.2 Símbolos, mitos y funcionalidad .....	176
3.3 Nombres bíblicos .....	237
3.4 Referentes en imágenes y “performances” .....	264
CONCLUSIONES.....	279
BIBLIOGRAFÍA .....	283
ANEXOS .....	321
Anexo 1. Poemas .....	323
Anexo 2. Entrevistas y charlas.....	343

## Índice de acrónimos y/o siglas

BID	Banco Interamericano de Desarrollo, sede en Washington, fundación 1959
CADA	Colectivo Acciones de Arte (1979), grupo de artistas-activistas, los “fundadores” son: Fernando Balcells, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo
CCDDHH	Comisión Chilena de Derechos Humanos (fundación 1978) (entre los fundadores destaca Castillo Velasco, integrante del Informe Rettig)
CIA	Central Intelligence Agency, en castellano Agencia Central de Inteligencia, creada en 1947 en EE.UU.
CLADEM	Comité de América Latina y el Caribe para la defensa de los derechos de la mujer.
CNI	Central Nacional de Informaciones (1977-1990)
CNVR	Comisión Nacional de la Verdad y Reconciliación (fundación 1990), creada con el fin de preparar el Informe Rettig
CPRC	Constitución Política de la República de Chile, 1980
CTC	Compañía de Teléfonos de Chile
DC	Democracia Cristiana, partido fundado en 1957
DDHH	Derechos Humanos
DINA	Dirección de Inteligencia Nacional (1973-1977). A partir de 1977 pasó a denominarse CNI
FACH	Fuerza Aérea de Chile (activa desde 1930)
FFAA	Fuerzas Armadas
FIFA	Federación Internacional de Fútbol Asociación (fundación 1904)

FPMR	Frente Patriótico Manuel Rodríguez, fundado en 1983, ideología marxista-leninista-patriótica, grupo formado en Cuba y Nicaragua
FSLN	Frente Sandinista de Liberación Nacional, organización político-militar de la izquierda creada en 1961 en honor del héroe Augusto César Sandino
GAP	Grupo de Amigos Personales del Presidente o Grupo de Amigos del Presidente, escolta personal de Salvador Allende creada en 1970.
ITT	International Telephone and Telegraph, compañía estadounidense
JJCC	Juventudes Comunistas
LGBT	Lesbianas, Gais, Bisexuales y Transgénero
MIR	Movimiento de Izquierda Revolucionaria (fundación 1965)
MLN-T	Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (fundación década de 1960)
MSSA	Museo de la Solidaridad Salvador Allende (fundado como Museo de la Solidaridad en 1971, cambió de nombre en 1991)
PCCh	o PC a veces, es el Partido Comunista de Chile, fundado en 1912
PS	Partido Socialista de Chile, fundado en 1933
SECh	Sociedad de Escritores de Chile, fundada en 1931 en Santiago
SIDA	Síndrome de inmunodeficiencia adquirida
UP	Unidad Popular, coalición de partidos de izquierdas

## Principales marcos cronológicos

- 1950 Raúl Zurita Canessa nace en Santiago de Chile
- 1970 Salvador Allende es proclamado Presidente de la República de Chile (4 de noviembre)
- 1973 11 de septiembre. Golpe de Estado en Chile: muerte de Salvador Allende y comienzo de la dictadura pinochetista
- 1979 Editorial Universitaria de Santiago de Chile publica *Purgatorio*, de Raúl Zurita
- 1980 8 de agosto. Se aprueba la Constitución Política de la República de Chile
- 1982 Editores Asociados de Santiago de Chile publica *Anteparaíso*, de Raúl Zurita
- 1984 Editor Mario Fonseca de Santiago de Chile publica *El paraíso está vacío*, de Raúl Zurita
- 1985 Editorial Universitaria de Santiago de Chile publica *Canto a su amor desaparecido*, de Raúl Zurita
- 1987 Editorial Montt Palumbo de Santiago de Chile publica *El amor de Chile*, de Raúl Zurita
- 1988 5 de octubre. Se celebra el Plebiscito nacional de Chile para decidir si el general Pinochet continua en el poder hasta 1997. El resultado, que rechaza la propuesta, conduce a las primeras elecciones democráticas en 1989.
- 1989 14 de diciembre. Tras 17 años de dictadura, se celebran las primeras elecciones democráticas, cuya victoria alcanza Patricio Ailwyn, del Partido Demócrata Cristiano (PDC)

- 1990            Mediante decreto ministerial se crea la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación para esclarecer las violaciones de derechos humanos cometidos entre el 11 de septiembre de 1971 y el 11 de marzo de 1990. El informe elaborado será conocido como Informe Rettig
- 1992            Se crea la Comisión Nacional de reparación y Reconciliación para atender las recomendaciones del Informe Retting
- 1994            Editorial Universitaria de Santiago de Chile publica *La vida nueva*, de Raúl Zurita
- 1997            Editorial Universitaria de Santiago de Chile publica *Canto a los ríos que se aman*, de Raúl Zurita
- 2000            Editorial Dolmen de Santiago de Chile publica *Poemas militantes*, de Raúl Zurita
- 2003            Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, también conocido como Informe Valech;  
Editorial Fondo de Cultura Económica publica *INRI*, de Raúl Zurita
- 2005            Editorial Eloísa Cartonera de Buenos Aires de Argentina publica *Tu vida derrumbándose*, de Raúl Zurita
- 2006            Ediciones Tácitas de Santiago de Chile publica *Los países muertos*, de Raúl Zurita;  
Ediciones Monte Carmelo de México publica *LVN El país de tablas*, de Raúl Zurita.
- 2007            Ediciones Era / Universidad de las Américas, México publica *Las ciudades de agua*, de Raúl Zurita
- 2008            Ediciones Tácitas de Santiago de Chile publica *In memoriam*, de Raúl Zurita;  
Editorial Animita Cartonera de Santiago de Chile publica *Cinco fragmentos (adelanto de Zurita)*, de Raúl Zurita.

- 2009 Ediciones Tácitas de Santiago de Chile publica *Cuadernos de guerra* (adelanto de *Zurita*), de Raúl Zurita
- 2015 Editorial Lumen de Santiago de Chile publica *Tu vida rompiéndose*, de Raúl Zurita
- 2010 Editorial Pen Press de Nueva York de EE.UU. publica *Sueños para Kurosawa* (adelanto de *Zurita*), de Raúl Zurita
- 2011 Ediciones Universidad Diego Portales de Santiago de Chile publica *Zurita* de Raúl Zurita
- 2018 Editorial Lumen de Santiago de Chile publica *La vida nueva, versión final*, de Raúl Zurita
- 2019 Ediciones Uniandes de Bogotá de Colombia publica *Verás cielos en fuga*, de Raúl Zurita.

#### PREMIOS Y OTRAS DISTINCIONES DESTACABLES DE RAÚL ZURITA

- 1984 Beca Guggenheim
- 1988 Premio Pablo Neruda (Chile)
- 1994 Premio Pericles de Oro (Italia)
- 2000 Premio Nacional de Literatura (Chile)
- 2002 Beca Künstlerprogramm DAAD (Alemania)
- 2006 Premio de Poesía José Lezama Lima (Cuba), por el poemario *INRI*, de Raúl Zurita
- 2012 Premio de la Crítica (Chile), por *Zurita*, de Raúl Zurita
- 2015 Doctor honoris causa por la Universidad de Alicante (España);  
Profesor Emérito por la Universidad Diego Portales (Chile);



- Doctor honoris causa por la Universidad Técnica Federico Santa María (Chile)
- 2016 Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (Chile)
- 2017 Premio José Donoso (Chile)
- 2020 Premio Iberoamericano de Poesía Reina Sofía (Universidad de Salamanca de España).
- 2022 XIX Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada Federico García Lorca

## INTRODUCCIÓN

La influencia de los textos bíblicos en la literatura universal ha sido constante objeto de estudio a lo largo de los siglos. El propósito de este trabajo de investigación es rastrear dicha influencia en la obra poética del escritor chileno Raúl Zurita.

Para entender mejor la obra de Zurita hay que investigar a fondo la época moderna y, especialmente, el período de la dictadura en Chile. La historia y la política de dicho período (1973-1990) desempeñan un papel esencial en la formación de la sociedad chilena y, consecuentemente, en su expresión artística. Será por esta razón por la que en el primer capítulo de esta tesis doctoral nos adentraremos en el contexto sociopolítico y cultural que rodeó a Raúl Zurita, indagando en la dictadura pinochetista y constatando las violaciones de derechos humanos que se produjeron durante dicho período. Así, las torturas y las humillaciones serán temas recurrentes en este estudio, conectando directamente con la literatura chilena que surgirá a partir de la década de los años 70 y, sobre todo, con la obra de Raúl Zurita. En lo que respecta al llamado apagón cultural, mostraremos cómo no lo fue en absoluto, sino que conllevó la aparición de determinadas obras maestras, especialmente, de los neovanguardistas.

En el segundo capítulo de este estudio recogeremos las principales traducciones de la *Biblia*, señalando los motivos que nos llevan a optar por la traducción de Nácar-Colunga. En este capítulo indagaremos también en el sustrato bíblico del Cono Sur, mostrando las semejanzas existentes -en lo que a influencia de los textos bíblicos en sus respectivas literaturas- entre territorios que compartieron en dicho momento idénticos regímenes dictatoriales (Argentina, Uruguay, Paraguay y Chile).

El tercer capítulo de este estudio mostrará definitivamente la influencia bíblica en la obra lírica de Zurita. Veremos así cómo los dos primeros capítulos se entretajan con la obra zuritiana. En este capítulo, tras la presentación de los

distintos poemarios del escritor chileno, nos adentraremos en el estudio de los símbolos o mitos bíblicos y la funcionalidad que estos tienen en su obra lírica. Asimismo, presentaremos los nombres bíblicos que pueblan su obra, así como las “performances” o actos poéticos que tanto usa el chileno en su vida creativa. Todo esto tiene cierta simbología que se conecta con la política, las torturas, el régimen y la cotidianidad de los chilenos.

En nuestra investigación nos van a guiar las mismas tres preguntas que plantean Attala y Fabry obra propósito del estudio que realizan sobre la Biblia en la literatura hispanoamericana: es decir, “¿qué?, ¿cómo” y ¿por qué” (Attala & Fabry, 2016: pg. 14). Siguiendo las pautas marcadas por Attala y Fabry, veremos cómo, la primera pregunta está estrechamente ligada con los géneros literarios, y en especial, la poesía.

En este tercer capítulo daremos respuesta a esa segunda pregunta que la crítica se plantea (¿cómo?) recurriendo a la metodología de la transtextualidad, término que Gerard Genette plasmará en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Genette especifica que la transtextualidad es la relación, “manifiesta o secreta” que hay dentro de un texto con otros (Genette, 1989: pg. 10). En la lírica de Zurita encontraremos citas literales (a veces transcritas en hebreo o arameo), citas que no encontraremos entrecomilladas, ya que el creador prescinde de ellas en su obra. Además de citas literales, encontraremos alusiones -que, según Genette, son enunciados que suponen la percepción de su relación con otros enunciados-e incluso plagio (que Genette define como “una copia no declarada pero literal”) (Ibídem). En este punto huelga mencionar que en la poesía no es práctica usual declarar las citas precisas o no, ya que parece un poco fuera de sentido poner una nota a pie de página. El paratexto, por otro lado, o sea, los títulos, subtítulos, epílogos o epígrafes son también un tipo de intertextualidad (Ibídem: pg. 11); de hecho, observaremos cómo Zurita usa con gran frecuencia fotografías, encefalogramas y otros tipos de artículos extraliterarios para enriquecer su producción.

La tercera pregunta que la crítica plantea, el por qué, nos permitirá mostrar la funcionalidad de los poemas de Zurita, la modalidad (reverencial, paródica o satírica) bajo la cual el chileno utiliza los intertextos (Attala & Fabry, op. cit.: pg. 15). En el caso de Zurita, esta pregunta es la más importante, ya que, mediante los intertextos, el creador podrá describir con gran exactitud “los traumas históricos colectivos” del pueblo chileno (Ibídem: pg. 16). Insistimos una vez más en que el conocimiento del contexto histórico-político del período pinochetista es de enorme importancia para el estudio de la obra del chileno: la conexión entre literatura y política muestra cómo los traumas históricos y las torturas son la otra cara de la misma moneda.

Como señalamos anteriormente, la traducción de la *Biblia* que hemos empleado para este estudio es la de Nácar-Colunga, salvo en aquellos casos en que encontremos citas exactas que no coincidan con la traducción de Nácar-Colunga y nos conduzcan a manejar otras traducciones o versiones de la *Biblia*. En lo que respecta al corpus lírico de la obra del creador chileno, la constante revisión de determinados textos -como *La vida nueva*, publicada en 1994 y reeditada en su versión final en 2018- nos lleva a decidir tomar la primera edición de sus obras como objeto de estudio por ser la más cercana a la experiencia vital del poeta, indagando así en los poemarios más emblemáticos del autor para nuestra investigación

Concluyendo, a través de un estudio minucioso de la *Biblia* y de la obra poética de Zurita, registraremos la herencia judeocristiana en la obra del chileno y la relación de dicha influencia con la experiencia vital de la dictadura chilena. Aunque en numerosas ocasiones el escritor chileno haya llegado a manifestar que no es creyente, la palabra Dios y la religión cristiana son parte tanto de su propia existencia como de la lengua y la cultura hispanas, y así queda patente en su obra. En palabras del propio Zurita: “Yo no soy creyente, pero eso significa muy poco, la palabra Dios es una palabra incrustada en las lenguas romances...” (Santini, 2009: s/p).



## 1. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y CULTURAL

Yo estaba en Valparaíso. Estuve allá en la Universidad Técnica Federico Santa María y el Golpe empezó allá, empezó en Valparaíso a las 6 de la mañana. A las seis de la mañana se desplegaron las primeras tropas, y bueno... La noche previa fue muy alucinante porque fue el último desfile, desfile de apoyo a Salvador Allende y a la Unidad Popular. Eso fue como a las 8 de la noche: fue el último desfile, íbamos todos desfilando, o sea, yo era de las juventudes comunistas, pero estaba la gente del mismo movimiento izquierda revolucionario, (...) movimiento obrero, populares, obreros, y campesinos (...), toda la izquierda que, con todas sus diferencias, intuíamos que se venía algo que puede ser muy grave. Entonces esta manifestación de apoyo fue la última, fue la noche del 10 de septiembre (...)

Y entonces, de repente, voy caminando y alguien me grita "Alto ahí", y yo sabía que ese "alto ahí", sentí que tenía que ser "alto ahí", y después me dijeron boca abajo, boca abajo, y después me llevaron a un lugar arriba, donde estaba la universidad, y allí me tiraron boca abajo con toda la gente, y entonces empezó a llegar gente, y a todos nos iban tirando boca abajo. Y estamos fuera de la universidad y de pronto la universidad estaba cerrada con unos portones (...)

Entonces nos llevan de allí a un lugar bastante aterrizante, que era el cuartel de la inteligencia, se me escapa el nombre, el que hay en Salinas, regimiento Salinas. Entonces, allí vamos todos, nos suben a todos en unos camiones y paraban los camiones, y yo iba con mi carpeta de poemas, porque me había deshecho de todos los panfletos, y en ese momento lo agradecí. Sí, yo pensaba que se armaba una guerra civil, no sabía todavía lo unilateral que era esto. Y de repente vemos al regimiento que empieza a bajar en forma de espiral, y abajo al fondo hay miles, ya están con las manos en la nuca y echados en el suelo boca abajo. Esto fue algo bastante aterrizante, cierto, porque los soldados echaban carreras encima nuestra a espaldas. Yo me recuerdo incluso a un tipo que saltó encima de mi cabeza y yo dije "dios mío, que te resientes el cráneo". Mientras nos estaban golpeando con las golpizas

feroces, nos tapaban la cara con la chaqueta y nos hacían correr entre dos filas de los soldados, mientras nos pateaban y llegaban culatazos...<sup>1</sup>

Las palabras del propio Raúl Zurita Canessa (Santiago de Chile, 1950) nos resumen lo que pasó las horas previas y posteriores al golpe militar del general Augusto José Ramón Pinochet Ugarte (1915-2006); Zurita lo vivió como joven de la izquierda y estudiante de la universidad. El gobierno dictatorial del General Pinochet arrancará ese fatídico 11 de septiembre de 1973 y concluirá oficialmente el 11 de marzo de 1990. Sin embargo, el dolor que se conecta con la dictadura no termina ese mismo día, sino que se extiende hasta la actualidad.

Las múltiples torturas, las constantes desapariciones de personas, las muertes y tumbas clandestinas marcan la vida cotidiana de la sociedad chilena. Las constantes violaciones de los derechos humanos (DD. HH.) fueron una realidad innegable. Hay documentos e informes que recogen dichas violaciones. El sufrimiento, personal y nacional ha sido investigado y ahora es parte de la memoria viva del pueblo chileno.

La década de los setenta será la década de “la represión y el exilio” (Chang-Rodríguez & Filer, 2013: pg. 515); por la represión política y la violencia ejercida, serán muchas las personas que se verán forzadas a marcharse de su país. La represión y el exilio marcará a toda una generación de jóvenes escritores que, exiliados o no, crearán sus obras bajo el común denominador de la dictadura.

Tanto en la literatura en general como en la poesía en especial predominará como temática principal la dictadura y el exilio. Es la época de las neovanguardias, de la renovación poética dentro de estas circunstancias

---

<sup>1</sup> Fragmento de la entrevista que el poeta nos concedió el 6 de noviembre de 2020. La entrevista completa se encuentra en el Anexo No 2.

desfavorables, época de los grandes cambios y de la ruptura de los esquemas gramaticales y sintácticos.

Y si bien a comienzos de la década de los 70 se buscaba promocionar las artes, a partir de 1973 este esfuerzo llega a su fin a causa de la dictadura y la práctica de la censura. Los escritores exiliados siguen creando; quienes han permanecido en el país, viven bajo un aparente apagón cultural: siguen creando, por supuesto, pero no pueden publicar cuanto escriben.

### **1.1. La dictadura militar**

*De nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde  
pase el hombre libre para construir una sociedad mejor.*

Salvador Allende

En las elecciones presidenciales del 4 de septiembre de 1970 se presentan tres candidatos: Salvador Guillermo Allende Gossens (1908-1973) - coalición de izquierdas Unidad Popular (UP)-, Jorge Alessandri Rodríguez (1896-1986) -independiente apoyado por la derecha- y Radomiro Tomic Romero (1914-1992) -con la Democracia Cristiana (DC)-. A pesar de los esfuerzos estadounidenses por impedir que el candidato socialista llegara al gobierno, Allende gana con una pequeña mayoría (Allende 36,6 %, Alessandri 34,9 %). Cabría entonces pensar que después de las elecciones, las intervenciones de EE.UU. iban a parar, pero no fue así: “El 15 de septiembre de 1970, durante una reunión de quince minutos mantenida entre las 15.25 y las 15.40, el presidente Richard Nixon (1913-1994) ordenó a la CIA que iniciase una ambiciosa intervención encubierta en Chile”, según nos informa Kornbluh (2004: pg. 27). Aun así, empieza un período de democracia y florecimiento cultural en Chile, pero, consecuentemente, de una cotidianidad agitada, según Arturo Fox: “los tres años de la presidencia de Allende se contaron entre los



más turbulentos de la historia del país” (2011: pg. 320); aumento de los salarios, congelación de los precios, expropiación de los grandes fundos, chilenización de los bancos, las plantas industriales y el cobre son solo pocos de los cambios realizados. Sin embargo, no todos esos cambios tienen los resultados previstos. Se produce una escasez de alimentos que da lugar al mercado negro; asimismo, empiezan las huelgas y las manifestaciones de las ollas (mujeres andan por las calles golpeando sus ollas vacías). Todo eso sucede con la ayuda de los norteamericanos, es decir de la CIA; el presidente Richard Nixon ordena “hacer saltar la economía” chilena (Kornblush, 2004: pg. 28) y, más tarde, empieza el bloqueo económico que agudiza los problemas.<sup>2</sup>

A pesar del inicio tan prometedor del gobierno de Allende, a partir del verano de 1972 el pueblo empieza a mostrar su disgusto, mostrando así el declive del primer gobierno socialista democráticamente elegido en América Latina. Las Fuerzas Armadas (FF. AA.) van perdiendo su confianza en Allende y el desacuerdo dentro de los diferentes sectores de la UP añade más problemas al gobierno. Allende, que desde el primer momento se ha mostrado contrario a la vía armada, confía en que el cambio pueda realizarse pacíficamente. Pero no todos dentro de la UP están de acuerdo con él, y el 29 de junio de 1973 el teniente coronel Roberto Souper (1927-2015) lidera una sublevación militar, el conocido tanquetazo. Las tropas leales, con el general Carlos Prats (1915-1974) y el general Augusto Pinochet, consiguen sofocar la sublevación. Pinochet ha ganado la confianza del presidente y un mes más tarde Allende sustituye al general Prats como comandante en jefe del ejército de Chile por Pinochet. Pinochet es casi un héroe y Allende confía en él. Luis Corvalán Marquéz dirá que la intentona de junio “no podía haberse producido

---

<sup>2</sup> El 3 de noviembre de 2020, conmemorando los 50 años de las elecciones de 1970, el Archivo de Seguridad Nacional de EE.UU. revela más documentos sobre la época. Más informaciones disponibles en <https://nsarchive.gwu.edu/briefing-book/chile/2020-11-06/allende-inauguration-50th-anniversary>

sino en el marco de un plan mayor” (2004: pg. 349), y solo así es posible comprender plenamente los acontecimientos que siguieron a este hecho.

El septiembre de 1973 es un mes muy agitado. El 4 de septiembre el presidente Allende, estando en la casa del Cañaveral,<sup>3</sup> decide llamar a un plebiscito para que el pueblo determine su opinión. Allende ya presiente que un golpe de estado está *ante portas* y se plantea la posibilidad -la necesidad- de cogobernar con Democracia Cristiana (DC). El viernes 7 de septiembre José Toribio Merino (1915-1996) -almirante de la Armada de Chile- y Sergio Víctor Arellano (1921-2016)-general del Ejército de Chile- se reúnen para determinar un plan de acción, y es así como se decide que el día del golpe militar tendrá lugar el 11 de septiembre de 1973. El presidente de EE.UU., Richard Nixon (1913-1994), es informado de inmediato y ofrece su apoyo total a los golpistas. Hasta entonces, el general Pinochet está fuera del marco de la conspiración, hasta que un día después es informado de todo ello.

El 9 de septiembre Carlos Altamirano (1922-2019), secretario general del Partido Socialista (PS) de Chile, pronuncia su famoso discurso en el que denuncia la posibilidad-mejor dicho, la certeza- de un cercano golpe de estado. Este discurso será tildado de polémico y contradictorio ya que Altamirano había asistido previamente a una reunión con marineros y suboficiales en la que se había comentado la posibilidad de un golpe venidero. Él mismo Altamirano confirma su asistencia en la reunión y dice que lo haría de nuevo, puesto que su intención es “denunciar cualquier acto del gobierno legítimo y constitucional del presidente Salvador Allende.” (Altamirano, s/f: pg. 193). El mismo día, Allende se reúne con los generales, entre ellos el general Pinochet, quien para tranquilizarle le asegura que tiene todo el apoyo del ejército chileno. Este mismo día el presidente celebra el cumpleaños de su hija, el general Pinochet está presente: el presidente Allende comunicará a Pinochet que el 10 de septiembre-es decir, al día siguiente- llamará al plebiscito, pero el general

---

<sup>3</sup> El Cañaveral pertenecía a la secretaria privada de Allende y él la utilizaba como segunda residencia.

logrará convencer al presidente para que retrase este un par de días, o sea, el 12 de septiembre. Según Mario Amorós, “Pinochet se unió a la conspiración golpista la tarde del 9 de septiembre de 1973, después de que el presidente Allende le comunicara su intención de convocar en breve un plebiscito” (2009: pg. 6). El 10 de septiembre el presidente Allende informará a sus ministros del futuro plebiscito para que sea el pueblo que decida sobre el futuro del gobierno.

Desde las primeras horas del 11 de septiembre de 1973 hay movimientos de los militares en Santiago y se pone en marcha la “Operación Silencio”, que acalla a todos los medios de comunicación allendistas. El presidente Allende entiende que algo pasa y sale de su casa con la escolta del Grupo de Amigos Personales del Presidente (GAP) en dirección al Palacio de la Moneda. Entre las 7:30 y las 10:30 tanto el presidente como los oficiales golpistas se dirigen al pueblo a través de la radio u otros medios disponibles. El último mensaje de Allende, a las 10:30, se transmite vía radio Magallanes: “Seguramente ésta será la última oportunidad en que me pueda dirigir a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las torres de Radio Portales y Radio Corporación” (Allende, 1973: s. p.). Los Hawker Hunter ya empiezan los bombardeos y no van a parar hasta que el Palacio de la Moneda haya sido tomado por las FF. AA. y el presidente Allende se rinda. Sin embargo, Allende no se rinde. Terminando su último comunicado dice: “Éstas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano. Tengo la certeza de que, por lo menos, habrá una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición.” (Ibídem). A continuación, Allende da su vida tal y como había anticipado Carlos Altamirano en su discurso y como el mismo Allende había anunciado. Cabe mencionar que, aunque desde el primer momento todos hablan del suicidio del presidente, no fue hasta 2008 que el tanatólogo Luis Ravanal reabrió el caso entendiendo que había pruebas que ponían en duda el suicidio. Años más tarde, en 2011, después de haber sido exhumados los restos del presidente Allende, pudo determinarse que Allende acabó con su vida él mismo, que el “sacrificio” del que hablaba en su último discurso fue entregar la vida por su pueblo.

La dictadura pinochetista se considera una de las más duras y sangrientas no solo de América Latina, sino de todo el mundo contemporáneo. Desde casi el primer momento (24 de septiembre de 1973) el general Pinochet cierra el Congreso Nacional y el poder legislativo es ejercido por la Junta de Gobierno. Todas las instituciones, desde las universidades hasta las asociaciones deportivas, son dirigidas por militares. Los medios de comunicación, los libros, las revistas y los periódicos de corte izquierdista dejan de circular por prohibición oficial. Los partidos socialistas, comunistas y, en general, los partidos opuestos al régimen sufren un trato inadmisibles: socialistas y comunistas son capturados, maltratados y torturados en los centros de detención y tortura que utiliza la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y más tarde la Central Nacional de Informaciones (CNI), policías secretas del régimen pinochetista.

En lo que se refiere a la economía, Pinochet impone una política de estabilización y un programa de privatización de las empresas chilenizadas durante el período anterior; la electricidad, el agua, la salud poco a poco pasan a manos privadas. La educación también se privatiza; eso no significa que no haya servicios públicos, sino que si el pueblo quiere tener unos servicios dignos tiene que acudir al sector privado. Los salarios de los trabajadores se ven reducidos y, de nuevo, da paso a las empresas privadas; se limita la sindicalización, se busca aumentar la flexibilidad del mercado laboral, se trata de liberar las importaciones y hacer una apertura comercial fuera de Chile. El endeudamiento sigue teniendo un nivel bastante alto. El costo social es también alto y empieza una emigración de asalariados agrícolas hacia la metrópolis y las grandes ciudades. Los sectores menos favorecidos ya empiezan a tener dificultades. Un papel primordial, en la situación económica, desempeñan los denominados *Chicago Boys*, o sea, los economistas educados en la Universidad de Chicago bajo el liderazgo de los profesores Milton Friedman (1912-2016) y Arnold Harberger (1924). Los *Chicago Boys* impregnan el régimen con sus ideas liberales y sus reformas económicas y sociales. Los tecnócratas intentan vender más empresas estatales para

eliminar su participación en la economía del país. Se logra “reducir el sector público, crear una agricultura capitalista, atraer inversiones extranjeras y generar una cierta prosperidad económica” (Malamud, 2003: pg. 503). Los resultados son el descenso de la tasa de inflación de un 508,1 el 1973 a un 9,5 el 1981, según Francisco Rosende y Matías Tapia (2006: pg. 4). Será todo esto lo que pase a conocerse como el “milagro chileno”.

Sin embargo, a partir del año 1981 en Chile estalla una “crisis económica cuando los bancos acreedores se negaron a seguir financiando una deuda que no se pagaba” (Malamud, 2003: pg. 503). Las clases medias y más bajas no pueden sobrevivir, lo que conduce a una crisis más durante el año 1983. Se duplica la deuda externa, se detienen las exportaciones y hay otro esfuerzo por multiplicar las privatizaciones. El caso de privatización de Chilectra S.A, tal vez el caso más conocido, dura de 1983 a 1987. El 11 de mayo de 1983 hay un paro nacional que moviliza a la sociedad contra el régimen. A partir de este año, las protestas organizadas son cada vez más numerosas. Las caceroladas aparecen de nuevo y la situación va empeorando. Es ahí donde se ven las dificultades del régimen dictatorial por mantener un balance tanto social como económico. El “milagro chileno” resulta no ser tan milagroso para todos: las clases medias y bajas no lo viven, ni lo van a vivir en las décadas futuras. El neoliberalismo impuesto por los *Chicago Boys* no será en modo alguno la solución para la sociedad chilena.

Dicho eso, podemos entender el impacto que tiene todo eso en el pueblo. El exilio se ve como una solución desde el primer momento del golpe de estado. Los primeros que se marchan son los políticos y diplomáticos que están estrechamente vinculados con el gobierno de Allende. No obstante, no faltan los artistas que lo hacen por sus obras fervientes y/o sus posturas izquierdistas. Según el informe de 1982 de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la Organización de los Estados Americanos podemos leer desde el punto 1:

Que la Comisión Interamericana de Derechos Humanos ha recibido un número significativo de denuncias en las que se afirma la expulsión territorial nacional de numerosas ciudadanos chilenos y la negativa del Gobierno a permitirles el reingreso a la Patria en virtud de disposiciones especiales dictadas bajo el Estado de Emergencia y que confiere la Constitución al Presidente de la República del Estado de Chile (1982: s.a).

La dictadura chilena conducirá al exilio a numerosas personas; unos van a Argentina, recién salida de una dictadura (1966-1973), y otros a Cuba -que mantiene el régimen castrista y se muestra enteramente receptiva a comunistas y socialistas exiliados-. Numerosos chilenos buscaron refugio en Europa; muchos lo hicieron en España y Suecia. Según Carolina Espinoza Cartes, “no existes posibilidad de ofrecer cifras reales de la población que salió al exilio tras el golpe de estado” (2019:pg. 158). Distintas organizaciones dan números diferentes; sin embargo, para ver la magnitud del fenómeno, podemos señalar cifras aproximadas que, según Espinoza Cartes, llegan a las “200.000 personas entre 1973 y 1977 y en total a 400.000 personas, si se considera el final de la sanción de 1988” (Ibídem: pg. 155). Entre los primeros que salen de Chile cabe citar a Hortensia Bussi (1914-2009)-viuda del presidente Allende-, que tras el bombardeo de la casa presidencial de la calle Tomás Moro pidió refugio en la casa de Felipe Herrera (1922-1996), presidente del Banco Interamericano de Desarrollo (BID). Bussi-o la Trencha, como es conocida por el pueblo chileno- se exiliaría en México y haría una denuncia constante de la dictadura pinochetista. Tras 15 años, Bussi regresó a Chile para participar en el plebiscito de 1988. Dos años después regresaría definitivamente a Chile, donde fallecería en 2009.

Entre quienes se exiliaron y posteriormente regresaron a Chile podemos señalar a Carlos Altamirano, que se exilió en 1974 (primero en Alemania y más tarde en Francia) y regresó a Chile en 1993 (tres años después del fin de la dictadura). Dos expresidentes chilenos, Ricardo Lagos (1938) y Michelle

Bachelet (1951) marcharon también al exilio; el primero, a Argentina hasta 1978; Bachelet, tras sufrir tortura, se exilia en Australia en 1975 y más tarde en Alemania, regresando a Chile en 1979.

La experiencia del exilio ha sido sufrida en toda América Latina, no solamente en Chile. En Chile, durante década y media, estuvo vigente el Decreto Ley 81 que facilitaba la expulsión de personas extranjeras o nacionales:

el 6 de noviembre de 1973 la Junta Militar publicó en el Diario Oficial el Decreto Ley 81, que somete a la discrecionalidad de la autoridad administrativa el derecho a vivir en Chile. El Artículo 2 de este Decreto Ley faculta al Presidente de la República para disponer la expulsión o abandono del país de personas, extranjeras o nacionales.

Aún más el Artículo 3 del Decreto se señala que:

...los que hubieren abandonado (el país) sin sujetarse a las normas establecidas, hubieren sido expulsados u obligados a abandonar el país o estuvieren cumpliendo penas de extrañamiento, no podrán reingresar sin autorización del Ministro del Interior, la que deberá solicitarse a través del Consulado respectivo. El Ministerio del Interior podrá denegar, fundadamente, por razones de seguridad del Estado, la autorización solicitada.

En Chile, el exilio llegó a su fin el 1 de septiembre de 1988 con el Decreto No 203 del Ministerio del Interior según el cual se levantaba la prohibición de regresar a Chile a quienes hubieren sido expulsadas o se hubieran exiliado:

Déjense sin efecto todos los decretos y decretos supremos exentos que, dictados en virtud de las atribuciones conferidas por el Artículo 41 N° 4 de la Constitución Política de la República disponen la prohibición de

ingreso al territorio nacional de las personas que en ellos se mencionan...<sup>4</sup>

No obstante, hubo quienes no pudieron regresar jamás del exilio porque la muerte los alcanzó demasiado pronto. Los casos del general Prats y del diplomático Orlando Letelier (1932-1976) son solo dos de los muchos ejemplos posibles. El 15 de septiembre de 1973, el general Prats se exilia en Argentina con su esposa. Juan Domingo Perón (1895-1974) los recibe como huéspedes durante una semana antes de asumir la presidencia de Argentina por última vez.<sup>5</sup> La influencia de la DINA se extendió hasta Buenos Aires, donde el general Prats pierde la protección del presidente Perón tras la muerte de este el 1 de julio de 1974. En septiembre de 1974, un agente de DINA (Michael Townley, de nacionalidad estadounidense, ex agente de CIA también) atentará contra el general Prats colocando una bomba en su vehículo. El resultado será el previsto, y el general Prats y su esposa fallecerán inevitablemente. El caso de Orlando Letelier es similar; Letelier sale de Chile, pasa por Venezuela para, finalmente, residir en EE.UU. El 21 de septiembre de 1976, Letelier será asesinado mediante atentado con una bomba instalada en su vehículo por el mismo agente que había acabado con la vida del general Prats.

Hay semejanzas obvias en todos los asesinatos cometidos en el extranjero que no pueden pasarse por alto. Y ese denominador común lleva por nombre *Operación Cóndor*, una operación que con la colaboración del Gobierno de los EE.UU. se llevó a cabo en el Cono Sur, es decir, en los países

---

<sup>4</sup> Para más información sobre los decretos del período y las violaciones al derecho a vivir a Chile, véase <http://chile.exilio.free.fr/chap01.htm>

<sup>5</sup> En este punto, cabe mencionar que Perón vivió en el exilio entre 1955 y 1972 a causa de la dictadura en Argentina. Regresó definitivamente en 1973, puesto que ya se notaba un aire de cambio en el país. Por eso Perón pudo recibir a Prats en Buenos Aires.



de Chile, Argentina, Uruguay y Paraguay.<sup>6</sup> La *Operación Cóndor* “significa ‘continentalización’ de la criminalidad política”, según Stella Calloni: “Es decir, difusión en todo el continente de las acciones terroristas que se manejan desde Washington” (1999: pg. 22). Calloni denunciará que la CIA está tras numerosos crímenes políticos, entre los que se cuenta el asesinato de Letelier. La *Operación Cóndor* será una “alianza” entre países que facilitan la tortura y el asesinato de los opositores a estos regímenes. En los últimos años, el gobierno de los Estados Unidos ha entregado al gobierno chileno numerosos documentos desclasificados que muestran claramente las órdenes que se ejecutaban y de quiénes provenían, contando siempre con el conocimiento, colaboración y beneplácito del gobierno norteamericano.<sup>7</sup>

Dentro del marco de la “Operación Cóndor”, los distintos regímenes dictatoriales del Cono Sur colaboraban entre sí. Fruto de dicha “alianza” son los *Archivos del Horror* hallados por Martín Almada en los suburbios de Paraguay (ciudad Lambaré) hacia fines del año 1992. Los *Archivos del Horror* son documentos con identificaciones de personas desaparecidas, datos sobre la *Operación Cóndor* y todos los registros sobre las dictaduras derechistas del territorio (Véase fig.1, pg. 23). En este punto, y para ilustrar la importancia de esa “alianza” y los lazos entre los dictadores, cabe mencionar el viaje del dictador paraguayo a Chile exactamente un año después del golpe

---

<sup>6</sup> Muchos estudiosos no incluyen a Paraguay en la definición del Cono Sur. Nosotros la incluimos por dos razones: por las similitudes de la dictadura de Alfredo Stroessner (1912-2006) con las dictaduras de su entorno y, por supuesto, por los *Archivos del Horror*. Asimismo, aunque Brasil y Bolivia, países vecinos, no forman parte del Cono Sur, los hemos incorporado en nuestro estudio por razones semejantes: dictaduras que comparten un período cronológico y relación con la *Operación Cóndor*.

<sup>7</sup> Para más información véase <https://cl.usembassy.gov/es/entrega-de-documentos-desclasificados/>

pinochetista; Stroessner visita Chile con motivo de las celebraciones del “Día de las glorias del Ejército” en septiembre de 1974. Al salir del país Stroessner dice a Pinochet: “Aquí en Chile nos hemos visto como un espejo.” (Ibídem: pg. 18). Este espejo del que habla Stroessner es el que comparten todas las dictaduras que forman parte de la *Operación Cóndor*.

<b>Paraguay</b>	Alfredo Stroessner	1954- 1989	35 años
<b>Brasil</b>	Humberto de Alencar Castelo Branco	1964- 1985	21 años
<b>Chile</b>	Augusto Pinochet Ugarte	1973- 1990	17 años
<b>Uruguay</b>	Juan María Bordaberry	1973- 1985	12 años
<b>Argentina</b>	Jorge Rafael Videla	1976- 1983	7 años
<b>Bolivia</b>	Luis García Meza	1980- 1982	1 Años

Fig. 1 Los países que se implican en la *Operación Cóndor* con los dictadores, los años del inicio y fin de las dictaduras y la duración de cada una.

Otro elemento que destaca durante la dictadura pinochetista es la Constitución redactada en 1980, vigente hasta el siglo XXI. La Constitución es elaborada por la Comisión de Estudios de la Nueva Constitución Política de la República de Chile (CENC), más conocida como Comisión Ortúzar, y se aprueba por el pueblo chileno mediante un plebiscito, de dudosa legitimidad, el 11 de septiembre de 1980 (en el séptimo aniversario del Golpe Militar que acabó con la vida del presidente Allende, en el séptimo aniversario de la

dictadura pinochetista). A continuación, veremos algunos artículos de dicha Constitución que suscitan nuestro interés:

- “Chile es una república democrática” (Constitución Política de la República de Chile, 1980: pg. 8), que no buscaba sino legitimar lo que en realidad no era sino una dictadura militar.
- “La ley establecerá un sistema de censura para la exhibición y publicidad de la producción cinematográfica y fijará las normas generales que regirán la expresión pública de otras actividades artísticas” (Ibidem: pg. 20). Este artículo será el pistoletazo de salida del apagón cultural que Chile vivirá durante toda la dictadura pinochetista.
- “Las reuniones en las plazas, calles y demás lugares de uso público, se regirán por las disposiciones generales de policía” (ibídem: pg. 20). Este artículo legitima la violación de derechos humanos.
- Sobre los partidos políticos, la Constitución precisa que “...las fuentes de su financiamiento no podrán provenir de dineros, bienes, donaciones, aportes ni créditos de origen extranjero” (Ibidem: pg. 20). Resulta paradójica esta afirmación cuando el golpe militar se nutrió de la financiación de diversas compañías, nacionales y extranjeras, como la ITT norteamericana que compró la Compañía de Teléfonos de Chile (CTT) y financió el diario chileno, El Mercurio.
- Sobre el derecho de huelga, la Constitución especifica que no podrán declararse en huelga “las personas que trabajen en corporaciones o empresas, cualquiera que sea su naturaleza, finalidad o función, que atiendan servicios de utilidad pública o cuya paralización cause grave daño a la salud, a la economía del país...” (Ibidem: pg. 21, 22). Con tal definición, la huelga quedaba prohibida por entero en cualesquier sector.

Otro punto de gran interés dentro de la CPRC yace en el capítulo de las disposiciones transitorias, donde se nombra comopresidente de la República a don Augusto Pinochet Ugarte: más adelante, se señalará el permiso a dicho presidente para salir del país por más de treinta días o durante los últimos noventa días de su período, algo que curiosamente quedaprohibido por la propia Constitución según el Capítulo IV, Artículo 25.

En la Constitución Política de Chile hay artículos sobre la protección de la propiedad privada, pero faltan artículos que aseguren los derechos de los pueblos originarios, como es el pueblo mapuche, por ejemplo. A causa de eso se ha producido en la segunda mitad del 2020 un gran debate por la venta de unas islas privadas en el archipiélago de Chiloé; la más conocida y la que atrajo más interés universal es la isla Guafo. No obstante, dicha isla es de gran interés ambiental y tradicional porque es “hogar” de aves y de la ballena azul (especie en peligro), y también es sitio de gran espiritualidad conectada con el pasado cultural del pueblo mapuche huilliche.

Tom Ginsburg afirma que “más allá de estos aspectos de veto, la constitución chilena muestra un aspecto bastante democrático en la forma”, aunque si bien es cierto que formalmente podemos considerar dicha afirmación como correcta, el pueblo chileno ha sufrido bajo su supuesto amparo durante décadas (Ginsburg, 2014: pg. 14). Desde la campaña que emprende Pinochet para conseguir que el pueblo entienda la necesidad de una nueva constitución hasta el plebiscito a través del cual entra en vigencia la constitución de 1980, podemos observar, una vez más, los esfuerzos de legalización -y blanqueamiento- del régimen dictatorial. Dicho eso, y tras el paso de los años, lo que queda es un trauma que sigue existiendo hasta hoy en día. Por ende, el pueblo chileno trata de preservar la memoria viva, por un lado, y cambiar lo que puede ser cambiado, por otro. Como resultado, y después de un estallido social en 2019 con manifestaciones masivas y problemas económicos, el presidente Sebastián Piñera (1949) llamó al Plebiscito Nacional en 2020 con el objetivo de

comprobar si el pueblo quería contar con una nueva constitución. El pueblo chileno, a pesar de las múltiples reformas de la constitución aprobadas entre los años 1980 y 2020, el 25 de octubre de 2020 votó a favor de una nueva constitución por una amplia mayoría; un rotundo 78% de los chilenos pide una nueva Carta Magna y, *grosso modo*, un 79% opta por la opción de la convención ciudadana.<sup>8</sup> Como esos cambios se están produciendo precisamente en estos momentos, podemos añadir que el 4 de septiembre de 2022 se desarrolló el plebiscito constitucional para determinar si el pueblo chileno está de acuerdo con el texto de la nueva constitución. El resultado era un 62% votó el No y un 38% aprobó la propuesta. El nuevo presidente, Gabriel Boric (1986), directamente anunció la convocatoria de las máximas autoridades del Parlamento chileno para poder seguir “lo más rápido posible con un nuevo proceso constituyente” (Rivas Molina & Montes, 2022: s.p).

Sintetizando, el régimen pinochetista fue un régimen fascista que se proyectó durante casi dos décadas. Chile heredó un sistema económico neoliberal junto con numerosas heridas abiertas. En la actualidad, Chile es aparentemente un país de gran estabilidad, tiene la renta per cápita más elevada de América Latina y se sitúa entre las seis economías más avanzadas del subcontinente. Pero la realidad es que es un país de enormes desigualdades sociales que afectan a las clases bajas y a los pueblos originarios, un país de gran pobreza. Chile es el resultado de un breve y fallido gobierno socialista liderado por el presidente Allende que dio paso a una larga dictadura donde las desapariciones y torturas convivían con políticas económicas neoliberales.

---

<sup>8</sup> Huelga mencionar que la Constitución chilena no es la única que continua vigente desde tiempos de una dictadura. Sin embargo, el pueblo chileno trata de cicatrizar las heridas y el cambio de la constitución es un paso en esta dirección.

## 1.2. Derechos Humanos durante la época pinochetista

*Hay increíbles crímenes que no se han investigado.*

Paz Rojas

Las intervenciones norteamericanas en América Latina crearon y derrocaron gobiernos a su antojo y facilitaron el nacimiento de dictaduras fascistas que no hacían un solo movimiento sin que Estados Unidos supiera de su existencia. La dictadura pinochetista no se prolongó en el tiempo como la del dictador paraguayo Alfredo Stroessner (35 años) o la del general Francisco Franco en España -que duró 36 años. En el caso de la dictadura chilena, la violación de los derechos humanos fue una constante, una realidad muy dolorosa y un legado que el pueblo chileno sigue llevando dentro de sí.

A partir del 11 de septiembre de 1973, el general Pinochet deja claro que quiere tener un control total sobre el gobierno de la nación. Para poder consolidar su poder tiene que dar unos pasos muy concretos. En esta trayectoria necesita aliados del ejército, pero es consciente de que dentro de las FF.AA. hay personas que permanecen fieles a Allende y su ideario. Por otro lado, Pinochet quiere “poner fin a las disputas entre los servicios de inteligencia de las distintas ramas de las Fuerzas Armadas y Carabineros”, como señala Mario Amorós (2009: pg. 8). Como consecuencia de esto, el general Pinochet decide crear un organismo que se encargue de la guerra antisubversiva y que sea su mano derecha en la lucha contra el marxismo. Dicho organismo será la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), creada clandestinamente en 1973 y aprobada por la Junta el 12 de noviembre del mismo año. El director de la DINA será desde el primer momento el general Manuel Contreras (1929-2015), aunque, por supuesto, Pinochet se encargará de todo: “La DINA soy yo”, dirá el dictador. El 14 de junio de 1974 la creación de DINA se hace oficial mediante el Decreto Ley N° 521, y su disolución no llegará hasta 1977 a causa de las presiones ejercidas por EE.UU. tras el asesinato de Letelier.

Ese mismo año de 1974, la DINA será rebautizada al crearse la Central Nacional de Informaciones (CNI), que contará con los mismos agentes y la misma misión que llevara a cabo la DINA; Contreras será nombrado director de este segundo organismo durante los primeros meses de su “vida”. La diferencia estribaba en que mientras la DINA dependía de la Junta de Gobierno, la CNI dependía del Ministerio del Interior y, por supuesto, del presidente de la República. La diferencia es mínima, y, a nuestro modo de ver, es solamente un intento por parte del dictador de mostrar su “desvinculación” del organismo y complacer a los norteamericanos. Sin embargo, la historia y los actos del dictador mostrarán que la CNI es, de nuevo, su mano de hierro. En este punto, cabe mencionar que, universalmente hablando, la DINA es más conocida, puesto que empieza a funcionar durante los primeros años que son más duros. No obstante, hay muchos factores que desempeñan un papel primordial en el reconocimiento mundial de la DINA; la CNI tiene que combatir con el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), la organización armada creada en 1983, así como con otras organizaciones izquierdistas. Hay muchos casos en los que el FPMR gana el pulso a la CNI; el primero de los dos casos más importantes es el exitoso rescate de Fernando Larenas Seguel, jefe de cierta rama del FPMR, del hospital en que se encontraba custodiado por la CNI. El segundo es el atentado realizado contra el general Pinochet en septiembre de 1986. Durante el atentado, mueren cinco hombres de la escolta de Pinochet. El dictador se salva, pero la operación del FPMR demuestra, una vez más, que la CNI no es invencible. La CNI funciona, hasta su disolución en 1990, en los mismos centros de detención y tortura que la DINA.

Los lugares de detención, tortura y prisión son muchos en el caso de Chile; los conocidos hasta hoy en día son 1.168. Hay lugares públicos como universidades, hospitales y estadios, y también hay lugares secretos como villas privadas, casas particulares y barcos. Evidentemente, hay cárceles y también unidades policíacas que se convierten en lugares de tortura. Como el testimonio de Raúl Zurita nos revelaba al inicio de este trabajo, desde un principio el régimen pinochetista detiene hombres y mujeres y los encierra en

centros bajo tortura negándoles el derecho a un juicio justo. En todos los casos, los detenidos sufren torturas tanto físicas como psicológicas, y una gran mayoría de ellos terminan asesinados y/o desaparecidos. En la fig. 2 podemos ver solamente algunos de los más conocidos centros de la DINA y la CNI.

<b>Estadio Nacional</b>	Santiago	1973
<b>Buque Escuela Esmeralda</b>	Valparaíso	1973
<b>Buque Lebu</b>	Valparaíso	1973-1974
<b>Buque Maipo</b>	Valparaíso	1973
<b>Cuatro Álamos</b>	San Joaquín	1974-1977
<b>Estadio Chile (Víctor Jara)</b>	Santiago	1973-1974
<b>Estadio Playa Ancha</b>	Valparaíso	1973
<b>Isla Dawson</b>	Magallanes	1973-1974
<b>La Discotéque o Venda Sexy</b>	Macul	1974-1975
<b>Londres 38</b>	Santiago	1973-1974
<b>Pisagua</b>	Pisagua	1973-1974
<b>Tres Álamos</b>	San Joaquín	1974-1976
<b>Universidad Católica del Valparaíso</b>	Valparaíso	1973
<b>Universidad Técnica Federico Santa María</b>	Valparaíso	1973
<b>Villa Grimaldi</b>	La Reina	1974-1976

Fig. 2 Los lugares de tortura o prisión y los periodos de actividad.<sup>9</sup>

Hay una gran variedad en lo que se refiere a los tipos de torturas; golpizas de todo tipo, con la culata de las armas, o sea, culatazos, o palizas, es decir, golpes con palos; el conocido “teléfono” son golpes en las orejas que en

<sup>9</sup> Son algunos de los numerosos espacios del horror. Para más información: <https://www.memoriaviva.com/Centros/centros%20detencion%20lista.htm>



muchos casos crean problemas permanentes; golpizas reiteradas que dejan al torturado con partes rotas u otros problemas. Además de los golpes, aplican corriente eléctrica, primero colocando al detenido desnudo y mojado con agua sobre un catre de metal (la tortura es conocida como “la parrilla”) o introducen ratas en los genitales; en otros casos, confinan a los detenidos en condiciones inhumanas, les hacen jugar a ruleta rusa o presenciar torturas de otros detenidos. Asimismo, hay violaciones de mujeres y torturas ejercidas sobre mujeres embarazadas. Esas son solo algunas de las torturas que podemos mencionar. Tanto en el Informe Rettig (1991) como en el Informe Valech (2004) hay constancia escrita al respecto.<sup>10</sup>

El Informe Rettig, elaborado por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, creada en 1990 bajo el gobierno de Patricio Aylwin (que presidiera Chile de 1990 a 1994), es el primer intento del pueblo chileno por reconciliarse con su pasado doloroso. El segundo intento es el Informe Valech, de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, creada en 2003 durante el gobierno de Ricardo Lagos (que presidiera Chile de 2000 a 2006). El Informe Rettig recoge los casos de detenidos desaparecidos o muertos por agentes del régimen, mientras que el Informe Valech investiga casos de privación de libertad y tortura. La Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura entregará en 2011 un segundo informe al presidente Sebastián Piñera (que presidió Chile entre 2010-2014 y 2018-2022). El Informe Rettig supondrá, según Fernando Camacho Padilla, “una verdad consensuada” porque la “verdad integral podía alterar la vida política de Chile o incluso amenazar la estabilidad de su recién instaurada democracia” (2004, b: pg. 1057); Aylwin trata de incluir en la Comisión personas de cierto prestigio y relevancia, sujetos de distintas ideologías, es decir, tanto de su propio gobierno como del régimen pinochetista. El pueblo necesita mantener una memoria de su pasado y al

---

<sup>10</sup> Para más información sobre los informes véase

<https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455> y

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94640.html>

mismo tiempo cicatrizar heridas cerrando los capítulos del período dictatorial. Aylwin se esfuerza por encontrar un camino intermedio que el pueblo pueda aceptar para que se vaya suavizando la memoria.<sup>11</sup>

En ese mismo marco y con idénticas intenciones surge el Informe Valech. Los crímenes de lesa humanidad continuarán apareciendo mientras continúe investigándose al régimen pinochetista, crímenes de lesa humanidad que en su momento fueron “enterrados” literal y metafóricamente. Para subrayar lo dicho, solo hay que mencionar el caso del informe secreto que Pinochet ordena en 1976 para aclarar los rumores sobre crímenes contra los derechos humanos antes de la llegada a Chile de un grupo de parlamentarios norteamericanos. En este informe aparecen casos que no existen en el Informe Rettig. Según Mónica González, el documento revela “93 casos de asesinatos, violaciones a mujeres y torturas” (González, 2013: pg.1).

Las violaciones de mujeres son muestra de la atrocidad del régimen fascista, ya que fruto de esas violaciones nacían o morían niños desencadenando así una línea de acontecimientos que llega hasta la actualidad y se prolongará en el futuro. Frutos de esas violaciones fueron niños que se dieron en adopción a militares que no podían tener hijos. También dados en adopción eran los hijos de aquellas embarazadas detenidas, torturadas y desaparecidas. Y la complicidad entre regímenes del Cono Sur supuso un mercado de adopciones que traspasaba las fronteras, puesto que muchos de los niños nacidos en un país iban adoptados al otro. Hay una cantidad ingente de diferentes casos de niños desaparecidos;<sup>12</sup> hay madres

---

<sup>11</sup> Aunque Camacho Padilla pueda tener razón, el propósito de la presente tesis no es investigar a fondo las torturas ni las muertes. Nosotros solamente queremos presentar en líneas generales la atmósfera de la época y por eso la información estudiada de los dos informes oficiales nos es suficiente.

<sup>12</sup> En Argentina, el grupo Abuelas de Plaza de Mayo logró recuperar a muchos de aquellos niños robados durante su dictadura. En el caso de Chile, y, según el Informe Valech (2005: pg. 252), la “Comisión recibió el testimonio de 3.399

que desconocen de la existencia de sus niños porque les dijeron que los bebés habían nacido muertos; hay niños que nacen y se adoptan y, por supuesto, hay niños que mueren en el proceso. Otro problema que deriva es determinar la paternidad, ya que en la mayoría de los casos las violaciones eran constantes y grupales.

Dado que, por supuesto, hay víctimas vivas que pueden dar testimonios, conocemos muchas cosas sobre las torturas y los sitios de detención. Conocemos que los agentes, cuando detienen a una persona, tapan su cabeza con una capucha o vendan los ojos para que el detenido no pueda ver dónde está o hacia dónde lo llevan. Los ojos vendados desorientan a las víctimas y hacen que la persona sufra más porque no tiene sensación del lugar ni del tiempo que va pasando. Los ojos vendados, para los agentes, tienen gran importancia también porque los detenidos no tendrán la oportunidad de ver las caras de sus torturadores y reconocerles. Aún más, se aumentan los otros sentidos - y especialmente el olfato y el oído - y así los detenidos pueden escuchar la tortura que padecen otros torturados. La Venda Sexy (Véase fig. 2, pg. 28), uno de los más conocidos sitios de tortura, toma su nombre de dicha costumbre y de las violaciones sexuales que sufren las mujeres detenidas. El otro nombre de la Venda Sexy es La Discotéque, porque los agentes ponían música para cubrir los gritos de las personas retenidas (Chornik, 2014: pg. 124); una de las canciones más utilizadas por los torturadores era "Hoy canto por cantar", de Nydia Caro, una canción que continúa arrojando recuerdos atroces hasta el presente. Beatriz Bataszew, en aquel entonces militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria y estudiante de ingeniería forestal,

---

mujeres, correspondiendo al 12,5 % de los declarantes." 316 de ellas fueron violadas, mientras que casi todas recibieron algún tipo de violencia sexual. La Comisión manifestó que no indagaron acerca de la violencia sexual y que las mujeres espontáneamente hablaron de su situación. Con el paso del tiempo aparecieron denuncias que en su momento se callaron por temor. De gran interés es el documental "Los hijos invisibles de la dictadura" (2014) realizado por 24 horas TVN Chile.

presa entonces en La Venda Sexy, recuerda esta canción señalando que los agentes “se reían con ella. Nos decían "canten", porque cantar era delatar. Para mí eso era una nueva agresión porque cuando ponían esa canción, y la ponían súper fuerte, era para instarte a colaborar” (Bataszew, 2016: s. p.).

Otro recinto muy conocido es la Villa Grimaldi, uno de los mayores centros de detención y tortura chilenos; entre las detenidas y torturadas en la Villa Grimaldi, encontramos a la expresidenta chilena Michelle Bachelet (que presidió Chile entre 2006-2010 y 2014-2018) y a su madre, Ángela Jeria. Alberto Bachelet (1923-1974), padre de la expresidenta y general entonces de la Fuerza Aérea de Chile (FACH), morirá víctima de “las torturas y malos tratos” de DINA, según el Informe Rettig (1991: T. III, s.p.). Las dos mujeres, un poco después de la muerte del general, son detenidas y dirigidas a la Villa Grimaldi con los ojos vendados (a la hija le ponen cinta adhesiva y a la madre su pañuelo). Empiezan las interrogaciones. Después de la interrogación, a la madre, vendada, la colocan en una “casa corvi”, una pequeña casa, casi una caja, donde no hay ni luz ni nada. La dejan allí dándole una manta con olor a orina y seis días después le permiten ir al baño. La FACH presionará entonces para que liberen a ambas mujeres. Dos semanas después, las trasladan a otro recinto de la DINA, a Cuatro Álamos. Bachelet será liberada cinco días después, pero Jeria quedará en Cuatro Álamos casi dos semanas más y, cuando salga, será expulsada a Australia; Michelle Bachelet, más tarde, irá a la República Democrática Alemana y no regresará a Chile hasta 1979.

Ahora bien, no serán las torturas las únicas violaciones de Derechos Humanos durante ese tiempo; en el Chile pinochetista habrá constancia de numerosos detenidos desaparecidos (según los Informes Rettig<sup>13</sup> y Valech,

---

<sup>13</sup> Los nombres de los detenidos desaparecidos y más informaciones sobre el caso podemos encontrarlos en el Tomo III del Informe Rettig. El caso de los Hornos de Lonquén es de mayor interés porque es el primer caso que revela lo sucedido con las desapariciones de los detenidos.

*grosso modo*, unas 3.200 personas ejecutadas o desaparecidas).<sup>14</sup> Según el Informe Valech, “Los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos fueron presos políticos a los cuales luego de su detención se les torturó y posteriormente asesinó” (op. cit.: pg.157). En 2020, durante su discurso en la entrega del Premio Reina Sofía, Raúl Zurita dirá:

No se devolvieron los cuerpos, es decir; no se le devolvió a la esposa el cuerpo de su esposo, no se le devolvió al niño pequeño el cuerpo de su padre, no se le devolvió al anciano el cadáver de su hijo...(2021: s.p.)

En este punto, es importante mencionar que el hallazgo de los restos humanos en los Hornos de Lonquén sucede en plena dictadura pinochetista, en noviembre de 1978. Sin embargo, el sitio de los Hornos de Lonquén no será el único sitio donde los agentes dejen cuerpos humanos. Chile, esa larga y angosta faja de tierra, como dicen los chilenos, está llena de montañas, ríos y, por supuesto, cuenta con la vasta extensión del océano Pacífico y del desierto de Atacama. La geografía de Chile es tal que favorece esas tareas morbosas y funestas. Hoy en día ya son conocidos los actos de los vuelos de la muerte, es decir, de los helicópteros puma del ejército que volaban por las cordilleras de los Andes, el desierto de Atacama, los ríos (v. g. el río Mapocho) o el océano Pacífico arrojando cuerpos humanos. Algunos de esos cuerpos siguen desaparecidos, otros no. El caso de Carlos Berger Guralnik (1943-1973) abogado y periodista, esposo de la diputada Carmen Hertz (1945), es uno de los encontrados; sus restos, hallados en 1990 en la región de Atacama, se identifican con la ayuda del ADN de su hermano. Sus familiares han podido encontrar los restos y curar el dolor de la pérdida. Pero no es así en todos los casos. Es importante que este proceso siga tal y como lo pide el pueblo chileno. Las imágenes de los cuerpos o huesos humanos flotando por los ríos o

---

<sup>14</sup> Los números cambian con el paso del tiempo, ya que los acontecimientos son muy recientes y hay casos que ven la luz hasta la actualidad.

enterrados en las montañas son un recuerdo más que trata de salir a la superficie para que no pase al olvido.

Caso aparte, a nuestro modo de ver, constituyen los mapuches porque, en su mayoría, son obreros o trabajadores de la tierra y simpatizantes de la ideología izquierdista y porque, además, son un pueblo guerrero que nadie pudo dominar, lo que suponía una amenaza para una dictadura tan absolutista como la del general Pinochet. Tras la reforma agraria del presidente Allende, los mapuches contaban con más tierras que antes, lo que no agradó a los grandes terratenientes apoyados por el régimen dictatorial. Roberto Morales Urra recoge numerosos ejemplos de personas torturadas durante la dictadura: no todas murieron durante la tortura, sino que hubo quienes, como Roberto Paillao Antileo, fallecieron meses o años más tarde fruto de las secuelas que aquellas prácticas dejaron en ellos (Morales Urra, 2017: pg. 86). Como recordará Camacho Padilla sobre la desaparición de cadáveres, “Una de las acciones favoritas por los carabineros consistió en poner en fila a todos los mapuches detenidos en lo alto del puente peatonal de Raguintuleufu para que los cuerpos cayeran directamente al río” (Camacho Padilla, 2004, a: pg. 9).

Todas las desapariciones forzadas y las muertes se consideran por muchos estudiosos como un “genocidio político”; sea como fuere, lo que sí es una verdad indiscutible es que muchos de esos crímenes no han sido investigados todavía y que no todos los culpables han sido procesados por sus delitos. En 1998, el juez español Baltasar Garzón (1955) trató de procesar a Augusto Pinochet acusándolo de violaciones de DD.HH. en Chile (denuncias de torturas de españoles en Chile, entre otros). El arresto domiciliario en Londres duró más de un año. Sin embargo, una operación de hernia lumbar a la que se había sometido en la capital del Reino Unido motivó que el ministerio decidiera no extraditarlo a España atribuyendo su decisión a su delicado estado de salud.

Además del arresto de Pinochet, hay otros casos de agentes procesados y/o condenados. En un informe del año 2012 del Observatorio de

DD.HH. Universidad Diego Portales podemos comprobar que hay un total de 799 de procesados, imputados o condenados (Collins et al, 2012: pg. 28). Por supuesto, no todos están en prisión y son muchos más los que no han sido procesados jamás. Los acontecimientos son muy recientes y hay investigadores que siguen buscando testigos y pruebas para sacar más casos a la luz.

Queda claro que el pueblo chileno ha sufrido mucho durante el período pinochetista y todos esos crímenes de lesa humanidad no pueden ser pagados ni con una condena ni con el encarcelamiento de algunos de los culpables. Aunque políticos y organizaciones han realizado esfuerzos para aliviar el pasado, parece que dichos esfuerzos no han sido suficientes. El pueblo chileno no ha dejado atrás su memoria ni ha cicatrizado aún sus heridas. El síndrome postraumático sigue vigente en Chile. A pesar de los informes oficiales, de los artículos o libros escritos y de las acciones culturales realizadas, el dolor sigue allí, la memoria sigue viva: el derecho a la verdad, justicia y reparación es el único bálsamo posible.

### **1.3. Literatura chilena a partir de la década de los 70**

*Hay cosas de las que no se puede hablar.*

Alejandra Costamagna

Generalmente hablando, en lo que se refiere a la cultura, podemos afirmar que durante el período de la presidencia de Allende hay cierto resurgir cultural. Es el período en que la televisión va consolidando su “aparición” y la radio va intensificando su “fuerza”. El nacimiento de una nueva sociedad es una realidad y las artes pueden ayudar mucho a la difusión de las nuevas ideas y el desarrollo del proceso cultural.

Ahora bien, podemos mencionar que hay un auténtico apogeo con la *Nueva Canción* de la época y los programas culturales, entre otros el de Joan

Jara (esposa de Víctor Jara (1932-1973), cantautor y director de teatro), que proyectaba bailes, música de orquesta, teatro y mímica (Collier & Sater, 2004: pg. 331).<sup>15</sup> La *Nueva Canción* será un movimiento musical con versos politizados que arranca durante el primer lustro de los años 60 pero alcanza gran reconocimiento durante la época allendista. A este movimiento pertenecen, además del ya mencionado Víctor Jara, los hermanos Violeta, Isabel y Ángel Parra, así como los grupos Quilapayún, Inti Illimani e Illapu, por mencionar algunos.

En este punto, cabe destacar la importancia de la televisión en la difusión de la cultura. La televisión en Chile se inicia en 1959, aunque el avance del medio empieza con la Copa Mundial de la FIFA en el Chile de 1962. La televisión difunde numerosos programas de música folclórica y de la *Nueva Canción*. La radio a pilas llega a casi todas las casas, y los jóvenes de la época aprenden a disfrutar de la música que les gusta. Asimismo, el movimiento hippie, originado en California (EE.UU.), llega a Chile a finales de los años 60. El movimiento tendrá en Chile su máximo representante en el grupo Los Jaivas. En 1970 se celebra el “Woodstock” chileno, el Festival Piedra Roja, en una parcela grande en Santiago de Chile. Es el momento en el que en la mayor parte del mundo hay reacciones en contra de la guerra de Vietnam. La Guerra Fría (1947-1991) afecta también la vida de los jóvenes. Toda la década de los 60 va preparando el “terreno” cultural y político. El descontento y el desacuerdo de la joven generación y el conflicto generacional que entraña todo eso desembocan en la década siguiente.

En el marco de la literatura, según Jaime Quezada, “Nunca se ha publicado más, nunca se ha leído más que en 1971” (1997: pg. 13). En la literatura de la época encontramos a grandes autores, y en la poesía, también, desde 1960 hay “numerosos intentos de renovación” (Bellini, 1997: pg. 336). Entre 1960 y 1970 surge el boom latinoamericano, responsable de la

---

<sup>15</sup> Todas las traducciones del presente trabajo son nuestras, salvo si se menciona de otra manera.



distribución de obras fuera del mundo latinoamericano. Entre los más destacados creadores del boom podemos mencionar a Gabriel García Márquez (1927-2014), Julio Cortázar (1914-1984), Mario Vargas Llosa (1936) y Carlos Fuentes (1928-2012). En Chile el representante del boom es José Donoso (1924-1996) con su obra más conocida universalmente *El obsceno pájaro de la noche* (1970). Aunque Chile “es, sin duda, tierra de poetas”, los novelistas tienen también su propio puesto en el mundo literario chileno (Donoso, 1987: pg. 13). A pesar del ya mencionado Donoso que sigue escribiendo durante muchos años (el último libro antes de su muerte se titula *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, 1996), podemos también mencionar a María Luisa Bombal (1910-1980) y a Carlos Droguett (1912-1996). Ambos son escritores de la Generación del 1938<sup>16</sup> y aunque no alcanzan la fama de los escritores del boom, suponen un sólido e interesante sustrato literario. La obra de Bombal la caracteriza el erotismo y la profundización psicológica de sus caracteres femeninos. *La amortajada* (1938), su obra más conocida, se adapta en 1971 para una serie televisiva. Droguett, aunque lejos de su país (vive en Suiza desde el 1976 hasta su muerte), sigue escribiendo y publicando durante muchos años. Su novela *El hombre que traslada las ciudades* (1973) se publica en España, pero no llega a Chile. Lo que caracteriza a la Generación del 1938 es el criollismo-regionalismo y la tradición proletaria lo que la siguiente generación ha querido superar.

---

<sup>16</sup> El marbete de las generaciones resulta complicado a veces porque la misma generación tiene otras etiquetas también. La verdad es que, a nuestro modo de ver, cada autor tiene su propia personalidad y sus propias características y resulta difícil encasillar cada creador o creación. No obstante, para poder facilitar el estudio de cada período, necesitamos agrupar a los autores. En la presente tesis hemos elegido utilizar los rótulos más usados. Otro marbete para la Generación del 38 es la Generación del 1942.

La Generación del 50<sup>17</sup> es tal vez la más conocida e indudablemente la más discutible a causa de la polémica que se genera alrededor de ella. El conservador Jorge Iván Hübner (1923-2006) inicia la polémica en marzo de 1959 escribiendo su artículo “¿Juventud en crisis?” que se publica en un diario conservador. En tal artículo critica los tres más conocidos autores de la generación: José Donoso, Claudio Giaconi (1927-2007) y Enrique Lafourcade (1927-2019). Unos días más tarde Lafourcade contesta a través del mismo diario y Hübner escribe otro artículo para responder a Lafourcade. La polémica se extiende y diferentes autores opinan escribiendo artículos (unos cien en total). Casi una década más tarde, en 1967, otra polémica semejante se crea en torno a la Generación del 50.<sup>18</sup> Parece que el esfuerzo de la renovación y la búsqueda del paraíso perdido de la joven generación es un tema que causa conflictos fuertes. La superación de la narración tradicional y la renovación técnica son dos rasgos más de la generación que están en contra de la generación anterior. Los escritores de fama universal como los estadounidenses Walt Whitman (1819-1892), Ernest Hemingway (1899-1961) y William Faulkner (1897-1962) y los rusos Leon Tolstoy (1828-1910) y Fedor Dostoievsky (1821-1881) constan entre sus principales influencias literarias.

Además de los mencionados autores, a la Generación del 50 pertenecen también Jorge Edwards (1931), Jorge Teillier (1935-1996), Enrique Lihn (1929-1988) y Pedro Lastra (1932), entre otros. La gran mayoría de ellos sigue

---

<sup>17</sup> Una vez más seguimos el nombre más conocido de la generación, rótulo propuesto además por un integrante del grupo, Lafourcade. Cedomil Goic, por otro lado, propone la denominación Generación del 1957 (o generación del irrealismo) porque “la generación joven alcanzó la fecha central de su zona” en este año (Goic, 1992: pg. 250, 252). A la Generación del 50 pertenecen los nacidos entre 1920 y 1934.

<sup>18</sup> La historia de la polémica nos la relata de forma completa y muy detallada Eduardo Godoy Gallardo en “La generación del 50 en Chile: razones y efectos de una polémica” (Godoy Gallardo, 1998: pg. 369-375).

escribiendo durante el período posterior y, algunos, como Edwards y Lastra siguen vivos, con la consiguiente producción literaria que ello conlleva.

José Donoso publica su primera novela *Coronación* en 1957, una novela caracterizada por lo grotesco y las perturbaciones mentales-psicológicas de los protagonistas. En *El obsceno pájaro de la noche* podemos contemplar a un Donoso maestro de la psicología y de la realidad deformada y mísera de una burguesía decadente. El golpe militar lo encuentra fuera de Chile. Donoso, después de su viaje a México en 1964 y a EE.UU. poco después, reside permanentemente en España desde 1967 hasta el año 1981. Aunque dicha situación no es un exilio en un principio, se entiende que a partir de 1973 no es muy fácil regresar por lo que vive con su mujer e hija adoptiva en situación de expatriado forzoso. Durante su estancia fuera de Chile escribe *Casa de campo* (1978), “texto para algunos críticos superior en cuanto logro artístico a *El obsceno pájaro de la noche*” (Bellini, 1997: pg. 508). La novela es, obviamente, una metáfora de la dictadura chilena. En 1981 escribe *El jardín de al lado* que trata sobre la condición del exilio que él lo conoce bastante bien. Donoso relata la vida de una pareja de la burguesía chilena que vive en España; el escritor entreteje elementos de su vida personal con rasgos imaginarios.

Lafourcade destaca con su *Palomita Blanca* (1971), una de las novelas más conocidas de la literatura chilena. La novela cuenta con una versión en cine que, por malas coyunturas, termina rodándose en 1973, unos días después del “once” y, desafortunadamente, por razones de censura, no se ha podido estrenar hasta 1992. La novela es una historia de amor entre dos jóvenes con diferencias sociales, religiosas y políticas que se conocen durante el festival hippie Piedra Roja. La novela está escrita en primera persona, la relata la chica de forma oral y muy directa. El relato parece ser un diario sin el registro de los días. En la obra “aparecen” los políticos de las elecciones de 1970 a través de las manifestaciones y de los allendistas, alessandristas y tomicistas. Otra obra de Lafourcade que está escrita en 1973 es *Salvador Allende*. Juan Grijalbo (1911-2002) le pide a Lafourcade una biografía de Allende y aunque Lafourcade está de acuerdo y firma el contrato, no puede

empezar hasta el momento del golpe. A partir del “once” empieza a escribir una obra que no es una biografía, sino una novela. La obra termina dentro de casi dos meses y relata la vida y los últimos momentos del presidente a través de un monólogo interior. Lafourcade trata de reconstruir con su imaginación los últimos momentos, los pensamientos y los actos de Allende. La primera edición del libro sale en España en diciembre de 1973.

Claudio Giaconi, otro máximo representante de esta generación, escribe *La difícil juventud* (1954) que se considera una obra característica de la Generación del 50. Giaconi, a pesar del éxito de este primer libro de cuentos, deja de escribir, sale de Chile y entra en un silencio literario del cual sale muchos años más tarde con su poemario *El derrumbe de occidente: poemas y contrapoemas* (1985). El poemario es un inagotable juego de palabras desde su título, que obviamente alude a la obra de Oswald Spengler (1880-1936) y el subtítulo que sugiere directamente la antipoesía de Nicanor Parra (1914-2018), hasta las repeticiones, anáforas y retruécanos que caracterizan todos los versos. En lo que se refiere al contenido del poemario, podemos observar la inquietud de su generación, la ironía que llega hasta el punto del sarcasmo y un tono crítico hacia todo mal. El poemario destaca por sus versos diacrónicos y actuales.

El caso de Edwards es diferente porque Edwards, además de escritor, trabaja también como diplomático. En 1971, bajo el encargo del gobierno allendista, va a Cuba a preparar el terreno para abrir la embajada chilena y reanudar las relaciones diplomáticas entre los dos países. Yendo a Cuba, en pleno período castrista, observa que algo no va bien con la Revolución cubana. El conocido “caso Padilla”<sup>19</sup> es solo uno de los problemas que Edwards puede

---

<sup>19</sup> El poeta Heberto Padilla (1932-2000), aunque al principio se pone “al servicio de la revolución”, publicará en 1967 una reseña de la novela *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), exiliado en Londres. Esta reseña supondrá el inicio de los problemas de Padilla. En 1968, la Unión de Escritores de Cuba le concede un premio por su libro *Fuera de juego*. Algunos de los poemas del libro se podían interpretar “como una crítica velada al régimen de

entrever durante su corta estancia en Cuba. Tres meses después, Fidel Castro (1926-2016) lo “expulsa” del país como *Persona non grata*. El libro con el mismo título se publica en 1973 y es recibido con gran disgusto tanto por Cuba como por Chile. El libro será prohibido en ambos países por ambos regímenes (derechista e izquierdista). La carrera diplomática de Edwards termina con el golpe militar y la faceta del escritor sale de nuevo a la luz. Edwards escribe la mayoría de sus libros después del “once” estando fuera de Chile; escribe casi de todo como novelas, ensayos, cuentos, aunque no escribe poesía. Cabe mencionar *Los convidados de la piedra* (1978), ambientado en el período pinochetista, y *El museo de cera* (1981), metáfora de la situación política a partir de 1970.

Jorge Teillier, aunque dentro de la generación cronológicamente hablando,<sup>20</sup> dista mucho de los demás creadores y destaca por ser el “padre” de la poesía lárca o poesía de los lares. La poesía de Teillier es un regreso a la infancia, a los recuerdos vividos durante la época de la inocencia, un retorno a los paraísos perdidos con muchas referencias a los cuentos de hadas (e.g. el poema “Bella durmiente siglo XX”, del poemario *Para un pueblo fantasma*, 1978). Según el propio Teillier (1965: pg. 49), los poetas de los lares destacan porque “vuelven a integrarse al paisaje, a hacer la descripción del ambiente que los rodea. Se empiezan a recuperar los sentidos, que se iban perdiendo en estos últimos años”; la poesía de los lares es “una poesía de comunicación” (Ibídem: pg. 52). Evidentemente, el lugar de nacimiento de Teillier (Lautaro, Región de la Araucanía) desempeña un papel influyente; la exuberante naturaleza, la profunda espiritualidad de los mapuches, todo el entorno cultural

---

Castro y por eso en marzo de 1971 la policía secreta arresta a Padilla y lo encarcela (Fox, 2001: pg. 194). Su encarcelamiento suscita protestas de parte de muchos escritores conocidos como Julio Cortázar, Octavio Paz y Jean-Paul Sartre, por mencionar algunos nombres.

<sup>20</sup> Según Guillermo Quiñones, (1997: pg. 19) a Teillier “no le agradaba la pertenencia a tal grupo, particularmente por su tendencia al cosmopolitismo”.

de esta región afecta al autor y eso se nota en su poema “Pascual Coñarecuerda”.<sup>21</sup> Dicho esto, cabe añadir la militancia comunista de su padre el cual lo lleva a reuniones con los mapuches. Sobre dicha militancia Teillier escribe su poema “Retrato de mi padre, militante comunista”. Tras el “once” el vate vive “el exilio de su familia y la pérdida de su hogar infantil”, lo que tiene un claro impacto a su obra (Fernández Biggs & Rioseco, 2014: pg. 225). A partir de este período, Teillier escribe versos sobre la ciudad como por ejemplo su poema “Paisaje de clínica” del poemario *Para un pueblo fantasma* (1978).<sup>22</sup>

Para cerrar la muy breve presentación de algunos de los más importantes creadores de la Generación del 50, vamos a mencionar a los dos poetas y amigos, Enrique Lihn y Pedro Lastra. Lihn, aunque tiene una personalidad multifacética, es conocido, principalmente, como poeta. Lihn es un escritor que cultiva muchos géneros diferentes desde el ensayo hasta el teatro; además, es dibujante y crítico literario. La susodicha personalidad es la razón por la que su obra destaca. En su poesía podemos distinguir los rasgos de intensa ironía y humor, los juegos lingüísticos al estilo de su otro amigo Nicanor Parra (1914-2018) y la teatralidad-dramatismo. En su obra *El Paseo Ahumada* (1983), por ejemplo, convergen muchas de las distintas caras del autor; el libro es un collage de fotos, dibujos y versos que hablan de un discapacitado mental que se llama Pingüino. Otro tema central en su obra son los viajes, puesto que Lihn viaja a Cuba, Europa y EE.UU. en un esfuerzo de estar lejos de la dictadura chilena. En “Nunca salí del horroroso Chile”, poema de su obra *A partir de Manhattan* (1979: pg. 51), nos habla de estos viajes que “no son imaginarios”.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Pascual Coña (1840-1927) es un cacique mapuche y escritor de la obra *Vida y Costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del Siglo XIX* (1930), obra escrita en mapudungun.

<sup>22</sup> Citamos el poema completo en el Anexo 1 (pg. 323).

<sup>23</sup> Citamos el poema completo en el Anexo 1 (pg. 325).

Dentro de la muy interesante producción de Pedro Lastra podemos encontrar un libro diferente, el libro de las *Conversaciones con Enrique Lihn*. Los dos amigos emprenden un diálogo, algunas veces teórico y otras, crítico, sobre la literatura y los creadores latinoamericanos. A pesar de esta obra muy conocida, Lastra destaca por su crítica a través de la cual rescata a autores no tan conocidos. Lastra vive, la mayor parte de su vida, fuera de Chile enseñando en Stony Brook y otras universidades. Regresa a Chile en 2009. La temática de su obra gira alrededor de la muerte y la memoria, la ausencia y el autoexilio. De gran interés es la antología bilingüe que prepara con el poeta y traductor griego Rigas Kappatos (1934) que se titula *Presencia de Grecia en la poesía hispanoamericana* (2004); en dicha obra los dos antólogos escogen más de 100 poetas del subcontinente latinoamericano para demostrar la influencia griega.

La Generación del 50, como podemos comprobar, tiene una temática casi común; el exilio, la dictadura y todo lo que se les plantea como problemas a los creadores. Por otro lado, cada uno aporta su personalidad y lenguaje distinto; e.g. Donoso es más formal, Lafourcade más cotidiano. Sin embargo, todos pertenecen a la generación que agrega un aire novedoso en la literatura de Chile y prepara el terreno para los Novísimos.

Los *Novísimos*,<sup>24</sup> a pesar de los rusos Tolstoy y Dostoievsky, influencias comunes con la generación previa, se ven influenciados por Franz Kafka (1883-1924), Dylan Thomas (1914-1953) y Hermann Hesse (1877-1962), entre otros. Gran influencia ejerce también el cine surrealista y experimental de Raúl Ruiz (1941-2011).<sup>25</sup> Les toca vivir la época de los grandes cambios universitarios

---

<sup>24</sup> También llamada la Generación del 72, del 60 o la Generación Emergente, utilizamos el término que empleara José Donoso para referirse a ellos: les decía los *Novísimos*. Sus miembros han nacido entre 1936 y 1945 y publican sus primeras obras, más o menos, entre 1966 y 1973.

<sup>25</sup> Raúl Ruiz, además de *Palomita blanca* y muchos cortometrajes, produce en 1970 *La colonia penal*, basada en la novela de Franz Kafka.

(revuelta estudiantil en Francia en 1968, reformas universitarias en Chile durante los años 1967, 1968). José Donoso traza el perfil de la generación en su artículo “Jornada para la Novísima Generación”; Donoso (1962: pg. 3) comenta que “en cuanto a comunidad de estilo y ambiciones y planteamientos, la gran mayoría tiene un sello académico”, muchos de ellos estudian filosofía o en el Instituto Pedagógico y no reconocen el mérito de la generación previa. Dicho eso, podemos ver que la generación previa es un poco encerrada, confinada, mientras que la Generación de los Novísimos resulta más callejera, más abierta.

Los más conocidos de la generación son, sin lugar a dudas, Antonio Skármeta (1940), Ariel Dorfman (1942)<sup>26</sup> y Poli Délano (1936-2017). Los tres comparten, a pesar de la generación, el exilio a causa del golpe. Aparte de los tres “grandes” hay nombres que también merecen ser mencionados: Cristian Huneeus (1935-1985), Mauricio Wacquez (1939-2000) y Juan Agustín Palazuelos (1936-1969), entre otros. Este último cae fuera de nuestro límite cronológico ya que muere muy pronto, sin embargo, merece ser mencionado por muchas razones diferentes; primero que nada, porque es él que acuña el término “novísimos”, o sea, es el padrino del grupo; segundo, es considerado el ahijado de Donoso, puesto que lo ayuda a publicar en Zig-zag su obra *Según el orden del tiempo* (1962); y por último, por el impacto que tiene esta novela en la generación.

Antonio Skármeta, desde su primer libro de cuentos titulado *El entusiasmo* (1967), muestra dotes de buen creador. Aunque en esta obra primera, su literatura es “egocéntrica” (Shaw, 1998: pg. 74) en opinión del propio Skármeta, con tintas autobiográficas diríamos nosotros, no carece de interés. Según Shaw (ibídem), la clave de la evolución en la literatura de Skármeta es la instalación en Chile del gobierno allendista y eso se ve en su

---

<sup>26</sup> Huelga mencionar que Ariel Dorfman, nacido en Argentina, tiene triple nacionalidad (argentina, chilena, estadounidense). Vive en Chile el período allendista y se exilia en Francia tras el golpe militar para acabar residiendo en Estados Unidos.



tercera colección que se titula *Tiro libre* (1970). La noción de solidaridad penetra su obra y el egocentrismo del pasado desaparece. Skármeta es uno de los escritores de esta generación que se ve obligado a salir de Chile e ir a Argentina a causa del golpe militar, más tarde va a Alemania Occidental donde vive casi todo el período pinochetista; regresa a Chile en 1989. Sin embargo, nunca deja de escribir. Dentro de su obra multifacética (cuentos, novelas, teatro etc.) destaca su cuento infantil “La composición”<sup>27</sup> que habla de la situación en Chile durante la dictadura militar. Skármeta no nombra el país, tampoco la época exacta, pero podemos entender que el relato es contemporáneo, puesto que habla de la radio y de las noticias que los padres escuchan después de regresar del trabajo. Aunque el cuento es infantil, se nota la destreza y la capacidad de parte del autor de crear un ambiente directo y real dentro de la fantasía necesaria para que el relato llegue hasta su receptor tan joven. En general, “la novela de Skármeta va, en efecto, hacia un «hiperrealismo» que no se debe confundir con el viejo realismo, sino que está animado por su socialismo positivo...” (Bellini, 1997: pg. 592). Su novela *Ardiente paciencia* (1985) conoce un éxito excepcional tras su adaptación al cine en la película italiana titulada *Il postino* (1994). El éxito fue tal que sucesivas ediciones de la obra lo hicieron bajo el título *El cartero de Neruda*. De Skármeta destacamos también su obra *La insurrección* (1982), sobre la Revolución sandinista de Nicaragua.

Ariel Dorfman, también exiliado por la dictadura, se refugia en Francia y después en EE.UU., residiendo definitivamente allá. Dorfman, durante los primeros años de su trayectoria literaria, destaca por sus ensayos; entre ellos podemos mencionar *Para leer al pato Donald*, escrito en 1971 junto con el sociólogo belga Armand Mattelart (1936). Los dos escritores postulan que las historietas del pato Donald están estrechamente vinculadas al capitalismo norteamericano y a la cultura dominante de la burguesía. Según Dorfman y

---

<sup>27</sup> El cuento, escrito para la radio a fines de la década de los 70, se publica como libro más tarde en 2000.

Mattelart, (2005: pg. 77) “en las historietas de Disney, jamás se podrá encontrar un trabajador o un proletario, jamás nadie produce industrialmente nada”. Dorfman, hasta hoy en día, siguesiendo un escritor comprometido, politizado, diríamos. Su obra maestra, a nuestro modo de ver, es *La muerte y la doncella* (escrita en 1990, estrenada en 1991), una obra de teatro de gran envergadura.<sup>28</sup> La obra, aunque escrita después del fin de la dictadura, tiene todas las características para ser considerada como obra altamente comprometida. En los tres actos de la obra nos vamos enterando de la historia de una mujer-víctima de una dictadura que había sido torturada y violada en algún recinto. No se nombra al dictador, ni el recinto; el propio Dorfman (2001, pg. 11) nos explica: “*El tiempo es el presente; y el lugar, un país que es probablemente Chile, aunque puede tratarse de cualquier país que acaba de salir de una dictadura*”.<sup>29</sup> La mujer es Paulina Salas y su marido, Gerardo Escobar, es un abogado que lo nombran por uno de los puestos de cierta Comisión que va a investigar los crímenes fatales del régimen y el tercer protagonista es el médico Roberto Miranda, que resulta ser uno de los torturadores de Paulina. En este drama podemos observar muchos de los rasgos ya mencionados durante los dos subcapítulos pasados; desde los ojos vendados de la protagonista (Ibidem: pg. 37) hasta la música que acompaña las torturas. Dicha música, el cuarteto de cuerda del mismo título (*La muerte y la doncella* compuesta en 1824 por el romántico Schubert, 1797-1828), desempeña un papel primordial en la obra, puesto que es la obra que Miranda escuchaba mientras torturaba a Paulina y la marcó por toda su vida. Otra obra de gran interés es *Más allá del miedo: el largo adiós a Pinochet* (2002) en la cual Dorfman resume los juicios por los que pasa el dictador.

Poli Délano, el tercero de los más conocidos de la generación, también se va de Chile tras el golpe y regresa en 1984. Los once años de su exilio los

---

<sup>28</sup> En 1994 se estrenará una adaptación al cine de la obra dirigida por Roman Polanski (Donoso, 1987: pg. 13).

<sup>29</sup> Las dictaduras latinoamericanas marcarán la producción de Dorfman.

vive en México. Délano, considerado como cuentista y novelista, escribe su primer libro de cuentos titulado *Gente solitaria* en 1960. Su primera novela, *Cero a la izquierda* (1966), la escribe mientras está hospitalizado. Más tarde, después del golpe, se publica otro libro de cuentos que se titula *Sin morir del todo* (1975); en este libro no todos los cuentos son del mismo período, algunos son antes del golpe y otros después. En su novela *En este lugar sagrado* (1977) relata la historia del protagonista que queda encerrado en el baño de un cine mientras fuera empieza el golpe del 11 de septiembre. Gabriel Canales, el protagonista, recuerda su pasado y toda su vida. Los tres días durante los cuales él se queda confinado son suficientes para que dé un paseo por la reciente historia de Chile leyendo los grafitis del cuarto. El relato de la vida del protagonista desde principios nos recuerda la novela de aprendizaje.<sup>30</sup> Por otro lado, lo que destaca en las obras de Délano son las referencias musicales; así en la novela *En este lugar sagrado* el título del tercer capítulo, “Que veinte años no es nada”, es un verso del tango “Volver” (1935) de Gardel. Otro ejemplo sería en su cuento “Como la hiena” del libro de cuentos *25 años y algo más* (1985), la canción “Volver, volver” de Fernando Maldonado. El propio Délano en sus entrevistas siempre confiesa que escribe basándose en los sucesos de su vida y de su propia cotidianidad y por eso podemos decir que escribe una literatura de lo cotidiano, de su propia experiencia vivida; la música es algo que le encanta y por eso la incorpora en su obra; el exilio y el golpe de estado, por otra parte, son también acontecimientos de su vida, pero no son los únicos.

Lo cotidiano mezclado con la preocupación social y el lenguaje simple, la ruptura con la generación previa, la solidaridad y el exilio son elementos que caracterizan los Novísimos, una generación que sigue vigente y activa hasta la actualidad.

---

<sup>30</sup> De gran interés es el artículo de María Laura Grosso (2010) sobre la conexión que hay entre la novela de Délano y la novela de desarrollo, aprendizaje o formación que tiene su origen en el Bildungsroman alemán del siglo XIX.

Ahora bien, a partir del año 1974, podemos hablar de dos tipos de literatura chilena: la “literatura de adentro” y la “literatura de afuera” (Calderón, 1994: pg. 103). Según Teresa Calderón (ibídem: pg. 105), en Chile entre 1974 y 1982 hay un total de publicaciones de 135 libros, de los cuales solo los 47 son novelas. En la mayoría de los casos, durante una dictadura hay censura y se eliminan las publicaciones. Sin embargo, la poesía, casi siempre, es la que puede sobrevivir más fácilmente. Con 88 libros de poesía durante 8 años, nos deja un promedio de 11 libros por año, lo que, si bien puede resultarnos una escasa producción, duplica la de novelas. La poesía, con sus mensajes ocultos, es el género más oportuno para un período dictatorial. Los recursos empleados son tales que apoyan al creador y lo ayudan a expresar sus sentimientos. Las metáforas, las metonimias, la personificación y las imágenes sensoriales son solo unos de los recursos que pueden utilizar como herramientas los poetas para pasar su mensaje político-social, en este caso. Los poetas, nacidos a partir de 1945, tienen entre 25 y 30 años y se forjan durante la dictadura. Muchos de ellos son comunistas, se los encarcelan y empiezan a escribir mientras estén en la cárcel o el centro de tortura. El período es conocido como el “apagón cultural” de Chile, puesto que aunque hay publicaciones, en la mayoría de los casos, son pocas, privadas o clandestinas.

Dicho eso, queda claro que la mayoría de los creadores del período escribe poesía y no prosa. Los creadores se pueden agrupar bajo el marbete de la Generación NN,<sup>31</sup> nombre acuñado por Jorge Montealegre (1954), poeta,

---

<sup>31</sup> NN significa *Non Nomine*; el término en latín puede insinuar los cuerpos sin nombre, es decir, los detenidos desaparecidos. Según el padrino del grupo (Montealegre en Goldschmidt Wyman, 2002: pg. 27), el nombre de NN es además una doble negación. “Nada es nada, nadie es nadie, nunca nunca”. Asimismo, la generación se denomina Generación del 73 (por el año del golpe), de septiembre, de la dictadura, de la orfandad, Generación Marginal, Dispersa, del 80 u 87. Hemos elegido el marbete de NN porque destaca de los demás y

ensayista e integrante de la generación. Los poetas de la Generación NN escriben en la clandestinidad, publican en la clandestinidad (folletos, hojas sueltas, manuscritos o pequeñas revistas) y son leídos en la clandestinidad (en reuniones privadas). Los rasgos característicos de esta generación no son nada homogéneos, no obstante, hay ciertos puntos comunes. Resumiendo, la opinión de Montealegre, podemos decir que la Generación NN es más política, artesanal y autodidacta, todo eso es lógico si consideramos las circunstancias que viven estos creadores (período altamente politizado, sin fuentes de creación, sin medios de enseñanza libre). Los creadores de este período, en el marco universal, viven la aparición del SIDA (1981), y consecuentemente la terminación de la liberación sexual, y la caída del muro de Berlín (1989); en nivel continental viven las dictaduras del Cono Sur y el nacimiento de la banda de rock Los prisioneros (1983). Aparte de Raúl Zurita que es uno de los más conocidos hasta hoy en día, otros integrantes de la Generación NN son: Roberto Bolaño (1953-2003), que comenzó escribiendo poesía y derivó famosamente hacia la narrativa, Aristóteles España (1955-2011), Elvira Hernández (1951), Diamela Eltit (1947) y Rodrigo Lira (1949-1981) por mencionar solo unos pocos. A la misma generación pertenecen también algunos cuentistas como Pía Barros (1956) y Jorge Calvo (1952), quien al principio escribe cuentos pero más tarde sigue con novelas. El cuento, tal como la poesía, parece más oportuno para crear mundos imaginarios con eufemismos y metáforas que pueden pasar la censura pinochetista.

Roberto Bolaño escribe sus primeras obras desde México y después desde Barcelona, puesto que no vive en Chile. Regresa a Chile en 1998 solo durante un breve período y de nuevo se traslada a Barcelona. Su primer poemario se titula *Reinventar el amor* (1976) y es un libro pequeño con versos largos. Su primera novela, escrita con el español Antoni García Porta (1954), se titula *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984) y

---

tiene una "larga historia" detrás. Los poetas de esta generación nacen en la década de los 50 *grosso modo*.

cuenta la historia de un catalán y una latinoamericana. La obra es un himno a la psicodelia y la música (por ahí la referencia al cantautor Jim Morrison y al grupo The Doors), a *Ulises* de James Joyce (1882-1941) y a la violencia. La obra cuenta con una adaptación al teatro. Sin duda, la obra más conocida de Bolaño es *2666*, novela póstuma, publicada en 2004. La obra es una novela de detectives con enredos criminales y pinceladas “noir” al estilo de Bolaño. Aunque se dio a conocer internacionalmente con *Los detectives salvajes* (1998).

En el prólogo-introducción de *Dawson* (1985)<sup>32</sup> de Aristóteles España, Jorge Narvárez nos habla de la importancia de la literatura testimonial en América Latina y de la poesía en Chile dando ejemplos como las cartas de relación, las crónicas y, por supuesto, *La Araucana* (España, 1985: pg. 8). Este poemario de España está estrechamente ligado con la estancia del joven poeta en la Isla de Dawson; es el testimonio versificado de todo lo que el poeta, junto con otros prisioneros, vivió. España toma el hilo desde la “Llegada” a la isla, relata los días que pasan y las noticias que van aprendiendo (mientras está en la isla, se entera de la muerte de Allende) y llega hasta el día de su “Partida” dejando su moraleja en los últimos dos versos del poemario: “hasta siempre camaradas, / toda esta lección no ha sido en vano” (Ibídem: pg. 69). Aunque España publica otros libros, es en este poemario que se nota su madurez y su compromiso a pesar de su edad.

Diamela Eltit destaca con su primera novela *Lumpérica* (1983).<sup>33</sup> En la obra aparecen los lumpen, que carecen de conciencia de clase, según la teoría marxista. L. Iluminada es una pordiosera que da una *performance* la cual la

---

<sup>32</sup> El poemario está escrito entre los dos primeros años de la dictadura, o sea, entre 1973 y 1974 y se publica clandestinamente bajo el título *Equilibrios e incomunicaciones*. Los versos de España, escritos cuando el autor tenía unos 17 años de edad, se publican con el título final casi una década después.

<sup>33</sup> *Lumpérica* es una palabra creada por Eltit con la función del término lumpenproletariado y la palabra América.

están filmando. En la obra destacan las escenas de autolesión (“Estrella su cabeza contra el árbol una y otra vez hasta que la sangre rebasa su piel...”, Eltit, 1983: pg. 15) y las escenas de interrogación al estilo de las interrogaciones de la dictadura (muchas preguntas y siempre las mismas sobre las personas que conoce el interrogado). Los protagonistas no tienen nombres usuales, sino se llaman L. Iluminada, el Luminoso, el Amado, nombres llenos de simbología como toda la obra. *Lumpérica*, según la propia Eltit, atrae su inspiración del poeta cubano Severo Sarduy (1937-1993) y del teatro español del Siglo de Oro. La obra, escrita durante la dictadura, tiene demasiados censores. Eltit aclara:

yo escribí con un censor al lado, en el sentido más simbólico del término, porque yo sabía exactamente que mi libro iba a dar a esa oficina. Entonces, tuve varias censuras: por una parte, este censor real que estaba allí aunque yo no lo conocía; por otra parte, las censuras que yo misma podía pensar -las mías-; y después, todas las censuras estéticas que uno trabaja para escribir un texto. (Lazzara & Eltit, 2002: pg. 92)

Aunque esta primera obra de Eltit es la más conocida, hay otras que merecen ser mencionadas como por ejemplo su segundo libro que se titula *Por la patria* (1986). En ella, Eltit retrata los personajes marginales (la mujer, el mundo indígena) y las minorías sexuales. En la obra de Eltit podemos observar la neovanguardia chilena de la época, el esfuerzo de cambiar las cosas y la zozobra por lo novedoso.

La primera obra de la cuentista Pía Barros se publica en 1985 y se titula *Miedos transitorios (de a uno, de a dos, de a todos)*. Barros intercala en su obra sucesos que se conectan con la dictadura, i.e. en el primer cuento titulado “Abelardo”, mientras el protagonista saca una muela, escucha los gritos de un muchacho al que golpean dos hombres abajo. El cuento termina con la información que en la playa aparece el cadáver de un hombre que había cometido suicidio. En su segunda colección de cuentos, que se titula A

*horcajadas* (1990), podemos observar el exuberante erotismo de Barros desde el primer cuento de la colección, "Prefiguración de una huella": "Lame mis rodillas, devocióname, los muslos, lengua a lengua, lame mi pubis aguardante, sométeme, succióname, lame mi deseo y el dolor..." (Barros, 1990: s.p.) En el prólogo del libro, Lértora nos habla de la combinación del erotismo y la violencia en esta obra de Barros. Nosotros solamente queríamos añadir que es la época durante la cual la mujer-escritora empieza a alzar su voz. Es en este período que empezamos a ver este cambio y podemos hablar de una literatura de mujeres.<sup>34</sup>

La Generación NN es la que sufre las enormes consecuencias del golpe, el exilio, el doloroso quiebre y el alejamiento personal, y eso queda claro en las escasas obras del período. Sin embargo, esos mismos creadores, pues la mayoría de ellos, siguen vivos y no han dejado de escribir, lo que es muy importante porque nos dejan su huella literaria hasta la actualidad.

Con el fin del régimen represivo y la transición a la democracia se agota la temática de la dictadura y empieza una nueva producción novelística. Los creadores encuentran su propio modo de escribir regresando, a veces, a sus maestros, por supuesto. Muchos de los escritores que pertenecen a este grupo son "discípulos" de José Donoso, puesto que participan en sus talleres organizados en su propia casa. Por otro lado, se alejan de la tradición del realismo mágico de sus antecedentes, ya que quieren encontrar algo innovador, diferente. "No intentan interpretar el mundo ordenándolo según

---

<sup>34</sup> Entre las más conocidas escritoras podemos mencionar a la mexicana Elena Poniatowska (1932), la puertorriqueña Rosario Ferré (1938-2016) y la argentina María Rosa Lojo (1954). Todas ellas, y muchas más, inician una literatura de mujer, a veces femenina o feminista, según unos estudiosos. Si hay una literatura identificable como femenina, eso es un debate muy largo y no es nuestra intención demostrar la veracidad o no de esto. Preferimos hablar de una literatura escrita por mujeres y no de femenina o feminista que es un término más limitado y estricto.



esquemas ideológicos o doctrinas filosóficas” (Chang-Rodríguez & Filer, 2013: pg. 516). Es la época del movimiento de la Nueva Narrativa. Los límites cronológicos entre la Nueva y la Novísima Narrativa son un poco borrosos porque muchos de los escritores siguen viviendo en el exilio y tardan en cambiar su punto de vista. Además, son muchos los creadores de las generaciones anteriores que no han dejado de producir. Ahora más que antes la noción de la generación cambia. Los integrantes del movimiento tienen una gran diferencia de edad, lo que significa que también las experiencias vividas cambian mucho. Se alejan también de los autores rusos de las generaciones previas; las influencias de los nuevos narradores son autores como el ruso, pero nacionalizado estadounidense, Vladimir Nabokov (1899-1977), el británico Julian Barnes (1946) y el turco Orhan Pamuk (1952), entre otros. Pronto la Nueva Narrativa se aleja para dejar su puesto a la Novísima Narrativa - es el momento en que se consolida la mujer escritora- con la recuperación del realismo, la exploración de la sexualidad y el exilio exterior e interior. Hay también una revaloración de la historia como temática y por eso podemos ver más novelas de tema histórico y aún más de las novelas testimoniales que surgen muy a menudo durante este período de la Novísima Narrativa. Los más conocidos de estos movimientos son: Ana María del Río (1948), Carlos Cerda (1949-2001), Marco Antonio de la Parra (1952), Arturo Fontaine (1952), Gonzalo Contreras (1958), Sergio Gómez (1962), Alberto Fuguet (1964), Isabel Allende (1942) y Luis Sepúlveda (1949-2020), entre otros.<sup>35</sup>

Alberto Fuguet destaca por su obra *Mala onda* (1991) una novela Bildungsroman sobre un joven de clase alta que no tiene conciencia política y que vive durante la dictadura pinochetista. El protagonista narra su vida en primera persona. El período es alrededor del plebiscito de 1980 para la nueva

---

<sup>35</sup> Hemos escogido poner los integrantes en orden cronológico para que quede más clara la diferencia de la edad que ya hemos mencionado. Como podemos comprobar entre la primera, Ana María del Río y el último, Alberto Fuguet, hay unos 16 años de diferencia.

Constitución. Desde las primeras páginas de la novela podemos ver las influencias culturales (referencias a Violeta Parra, Mercedes Sosa y Joan Baez); más tarde, hay referencias a tiendas norteamericanas como McDonald's y Burger King y a partir de un momento podemos destacar la influencia de J.D. Salinger (1919-2010) y de su gran obra *The catcher in the rye* (1951).<sup>36</sup> La obra de Fuguet es un estudio de la intertextualidad, puesto que, a pesar de la obra de Salinger, en las páginas de *Mala onda* aparecen *La casa del campo* (J. Donoso) y *La ciudad y los perros* (1963) del peruano Mario Vargas Llosa (1936) (Leyva, 2015: s.p.). En esta obra de Fuguet destaca también la oralidad, el uso del diálogo como herramienta principal de la novela y el empleo de palabras más cotidianas y hasta jergas y palabrotas, a veces. Fuguet tiene una producción bastante amplia con ensayos, cuentos, novelas y una novela gráfica. Asimismo, es guionista y productor. Su última obra es *Cuentos reunidos* (2018).

Gonzalo Contreras empieza su producción literaria con un libro de cuentos que se titula *La danza ejecutada* (1986). De este libro podemos destacar el primer cuento, "¡Oh!, colibrí" que es obviamente simbólico. El protagonista del cuento es un colibrí que entra en un circo y vuela libre causando problemas pequeños y una preocupación mayor. El colibrí es un pájaro frágil y precioso que simboliza al creador y su naturaleza delicada. Todo el cuento es una metáfora del Chile de la época y de su cultura. Según Prado Traverso (2000: s.p.), hay un nivel de "descontento por el estado de la cultura y una suerte de nostalgia por la promesa no cumplida". La muerte del colibrí, en el último párrafo del cuento, marca un final doble, el final del cuento y de la sesión del circo. El público se pone de pie para aplaudir la muerte del colibrí y el director del circo sale unas cuatro veces para agradecer al público. De gran interés son su novela *El gran mal* (1998) y su último libro *Los asaltantes del cielo* (2019).

---

<sup>36</sup> El título ha sido traducido al castellano como *El guardián entre el centeno*.

Ana María del Río es profesora de literatura y feminista. Su obra destaca siempre por los personajes femeninos; desde su primer libro de cuentos *Entreparéntesis* (1985) la mujer desempeña un rol esencial en la obra de la escritora. Sin embargo, es en su novela *Siete días con la señora K.* (1993) que la creadora libera un erotismo femenino. La señora K, madre-esposa-ama de casa, se queda sola por un espacio corto de una semana, mientras los días pasen la señora K autodescubre su cuerpo dentro de una ensoñación erótica. La señora K encerrada en su casa vive siete días de erotismo y autosatisfacción. Las escenas eróticas y el encierro en la casa nos hacen recordar a *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980) de José Donoso. Claro en la obra de Donoso la marquesita no es una dueña de casa y Paco de Loria es un marqués. Empero, en ambas obras existe el encierro-en el caso de la obra de Donoso después de la muerte del marqués- y también existe el erotismo y la autosatisfacción- la marquesita no cesa solamente en la autosatisfacción. El libro cuenta con una reedición revisada del año 2018. La última novela de la escritora se titula *Jerónima* (2018).

Otra gran figura de la literatura de mujeres es Isabel Allende (1942), tal vez la más conocida universalmente. Desde su primera novela, *La casa de los espíritus* (1982), Allende nos introduce en su realismo mágico a través de los personajes basados en personas reales (su abuela le inspira el personaje de Clara del Valle, la mujer clarividente, y su abuelo el de Esteban Trueba, el despótico patriarca de la familia), de las descripciones que parecen mágicas (como la escena en que Clara, embarazada, encuentra y trata de recoger la cabeza perdida de su madre que había muerto días antes) y la relación de Blanca con Pedro Tercero García, un izquierdista que provoca revueltas. La historia de la época allendista pasa por las páginas de esa novela que también cuenta con una producción cinematográfica del año 1993. Su segunda novela, *De amor y de sombra* (1984), relata una historia de amor del período pinochetista. *Eva Luna* (1987) y *Los cuentos de Eva Luna* (1990) son obras con protagonistas mujeres fuertes. Las obras de Allende tienen siempre personajes femeninos que actúan con cierto dinamismo y vigor. Hay que mencionar que

Allende vive en EE.UU desde el año del golpe hasta hoy en día por lo que tiene una facilidad en publicar sus obras.

Luis Sepúlveda (1947-2020) escritor y activista, es parte de la narrativa de la orfandad, según Rodrigo Cánovas, quien utiliza la magia de la realidad según el propio autor. Sepúlveda tiene dos caras distintas pero interconectadas, la del escritor y la del activista-amante de la naturaleza. En muchas de sus novelas se ve esta faceta de amante de la naturaleza. En su novela *Un viejo que leía novelas de amor* (1989) es obvio este amor a la naturaleza que el escritor conoce de sobra desde la época que había vivido con el pueblo amazónico de los shuar. El protagonista de la novela, un ecuatoriano llamado Antonio José Proaño, es un viejo que vive en la selva amazónica y durante las noches lee novelas de amor. Sepúlveda viaja mucho y, además, después de un período de encarcelamiento de unos tres años, sale de Chile y no regresa nunca permanentemente. En su obra destaca siempre la naturaleza (otro ejemplo es *Patagonia Express* del 1995), el amor por las criaturas de la Naturaleza como en la *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar* (1996) y un gusto peculiar hacia los títulos largos y extensos de sus libros. En *El fin de la historia* (2017) Sepúlveda nos relata la historia de Juan Belmonte (protagonista ya conocido desde la novela *Nombre de torrero* de 1994); la historia se ubica en el Chile de la presidenta Bachelet. En esta novela de nuevo aparecen las orillas de la Patagonia, el río Mapocho, animales y toda la naturaleza chilena.

Los escritores que escriben ahora son los que nacen entre la década de los 1970 y 1980. Este grupo es quizás más homogéneo que todos los demás: a nuestro modo de ver, porque, a pesar de las experiencias vividas, los medios de comunicación desempeñan un papel unificador, y más en especial el televisor y el cine, la música rock-pop, y más tarde la punk. Por supuesto, es la generación criada durante la dictadura, o sea, son niños y no entienden muchas cosas y por eso viven la represión de una manera muy diferente; con frecuencia, los padres no hablan mucho, pasan callados sus vidas para proteger a sus hijos. Consecuentemente, esos niños, cuando sean mayores,

quieren rellenar este silencio y hacer su voz ser oída. Estos hijos protegidos por los padres son la generación postdictatorial que produce la *Literatura de los hijos*.<sup>37</sup> Sus rasgos más característicos son: lo autobiográfico, las frases cortas y el minimalismo. Como referencia común tienen los creadores más próximos como Bolaño, Fuguet y Nicanor Parra. Algunos de los más conocidos de la Generación de los hijos son: Alejandra Costamagna (1970), Alejandro Zambra (1975), Nona Fernández (1971), Diego Zúniga (1987), Rafael Gumucio (1970), Alia Trabucco (1983), Natalia Berbelagua (1985) y la poeta Gloria Dünkler (1977).

El susodicho silencio es el rasgo más importante en la primera obra de Alejandra Costamagna que se titula *En voz baja* (1996). La novela cuenta con una reescritura en forma de cuento que se publica en 2013, el cuento se titula “Había una vez un pájaro”. El cuento relata una mañana con ruidos de balas y ráfagas de metralletas; las hijas son pequeñas y no entienden qué pasa y la madre, “culposa”, les dice que no están en edad de entender y que algún día les van a explicar (Costamagna, 2013: pg. 49). Por un lado, el ruido de las metralletas, ensordecedor, estrepitoso, causa miedo. Por otro, el silencio de la madre, sobrecogedor, escalofriante, crea preguntas y deja muchas dudas. En todo el cuento el silencio es un coprotagonista. Y el trabajo de rellenar los silencios que decíamos antes queda claramente plasmado en las palabras de una de las hijas: “Y así voy completando la historia” (Costamagna 2013: 52). Su último libro, *El sistema del tacto* (2018), es una novela de desarraigo sobre una familia, su historia y la búsqueda de su identidad entre dos países, Argentina y Chile, dos países que tienen mucho en común como las dictaduras feroces ya mencionadas.

Otra figura destacable de la Generación de los hijos es Natalia Berbelagua que escribe cuentos y poesía. En su primer libro, que se titula *Valporno* (2011), podemos contemplar un erotismo perverso de la ciudad de

---

<sup>37</sup> El término *Literatura de los hijos* encuentra su “padrino” en el escritor Alejandro Zambra y su obra *Formas de volver a casa* (2011).

Valparaíso, aunque aparecen otras ciudades. “El libro sigue la línea, que también podemos observar en Hidalgo y Geisse, de un realismo sucio y grotesco” (Ternicier Espinosa, 2016: pg.152). En este punto cabe mencionar que Pía Barros escribe la introducción de este libro y Nicanor Parra es uno de los primeros que lo había leído. Esos dos literatos dan un empujón a la obra de Berbelagua. Su segundo libro de cuentos es *La Bella Muerte* (2013) que como podemos percibir desde el título es un libro sobre la muerte. En esta obra, la cuentista retrata distintos tipos de muerte. En el cuento “Casa nueva” la protagonista padece de cáncer al cerebro. Sin embargo, desde el segundo párrafo del cuento hay la referencia a la dictadura, a los desaparecidos desconocidos y a su monumento; es una simple referencia, pero podemos ver cómo los hijos y, en general, toda la sociedad chilena del nuevo milenio sigue pensando en los acontecimientos de los años dictatoriales: “Cuesta creer que casi cuarenta años después del golpe no exista información de sus paraderos” (Berbelagua, 2013: pg. 59). Los libros de Berbelagua tienen mucho sexo, alcohol, drogas y muerte, algo que aborda la cultura punk o rock de la época. La última novela de Berbelagua se titula *Domingo* (2020).

Gloria Dünkler escribe cuentos y poesía. Su obra más conocida es *Füchse von Llafenko* (2009),<sup>38</sup> un poemario testimonial, un diario poético, podríamos decir, puesto que Dünkler relata las relaciones de los inmigrantes alemanes que viven en territorio mapuche. A través de este poemario Dünkler trata de encontrar la identidad de los inmigrantes y fundir las dos culturas. El fuchse (el zorro en español) es un animal que aparece mucho en las fábulas del griego Esopo conocido por los alemanes; además, los hermanos Grimm desde el siglo XVIII, con sus cuentos y fábulas, crean una visión muy concreta del zorro como animal astuto y listo. Para la cultura europea predominante el zorro es sinónimo de la versatilidad. Dicho eso, la gran diferencia con la cultura mapuche yace en el hecho que el zorro en “epew” (relato mapuche a veces mítico, de animales, épico o picaresco) es un animal que puede ser una figura

---

<sup>38</sup> La traducción al castellano sería “Zorros de Llafenko”.

“tanto benéfica como maléfica” como todos los animales (Montecino, 1986: pg. 7). Según Dünkler, los zorros simbolizan el pueblo originario y también los inmigrantes alemanes; “ellos, a diferencia de otros colonizadores europeos y nacionales que engañaron a los indígenas, trabajaron codo a codo” (Dünkler, 2008). En sus versos aprendemos también algo de la geografía de La Araucanía, i. e. referencias al río Trankura y al parco Llafenko. Los poemas “Las tierras de Llafenko” y “Provengo de un tronco de longevas raíces”<sup>39</sup> parecen ser el testimonio más personal de las dos diferentes culturas.

Esta última generación es la que trata de experimentar con el uso de un lenguaje más coloquial, más moderno, pero también más seco y minimalista, es la generación que procura rellenar sus silencios y su falta de memoria; es la última generación que sufre un impacto a causa de la dictadura pinochetista. La generación de los escritores que nacen en la década de los 90 ya han dejado la dictadura y viven los primeros años del regreso hacia la democracia, una democracia con problemas, por supuesto, pero sin el dolor sufrido por sus padres y sus abuelos.

El pueblo mapuche y su cultura siempre desempeñan un papel muy importante en la vida chilena. Desde la época precolombina el pueblo practica “el arte de la oralidad” (Carrasco, 1990: pg. 19). El ya mencionado epew (epeu, según Carrasco) es uno de los tipos de la etnoliteratura mapuche. Hay también el Ül o Ülkatum, o sea, el canto-poema, el Nütram o Nütramkam que es un texto descriptivo en forma de conversación y el koneu que es la adivinanza. A partir de la segunda mitad del siglo XX hay cierto interés sobre la literatura mapuche con traducciones de los textos mapuches. La recopilación, ya mencionada, de los relatos de Paula Painén por Montecino es solamente una de las obras que reúne la sabiduría del pueblo mapuche. Hay, además, muchas publicaciones de leyendas que van destinadas a niños.

Pues bien, la cultura mapuche, como la mayoría de las culturas indígenas, presenta un sincretismo; el pueblo mapuche recibe influencias no

---

<sup>39</sup> Citamos los poemas completos en el Anexo 1 (pg. 326).

mapuches como “las normas de la escritura artística moderna” (Ibídem: pg. 25). La poesía, que es hoy en día el género más respetado de la literatura mapuche, tiene bastantes poetas que escriben tanto en mapundungun como en castellano. Una de las figuras más destacables es la de Elicura Chihuailaf (1952), Premio Nacional de Literatura de Chile (2020). Elicura escribe y traduce él mismo sus poemas. La poesía de Elicura está llena de nostalgia, de la naturaleza mapuche-chilena, de la sabiduría indígena pero también está llena del dolor de los “winka” (los conquistadores). En su obra *De sueños azules y contrasueños* (1995) muchos son los poemas que relatan la vida con sus abuelos en los bosques y la cotidianidad mapuche. Su poema “Sueño azul” es el relato de su vida, la descripción de su “casa azul” y de lo que hacen por las noches (“oímos los cantos, cuentos y adivinanzas a orillas del fogón”); las referencias a los abuelos y las tías resultan ser la memoria de su niñez<sup>40</sup> (Chihuailaf, 2002: pg. 26, 27). Elicura no se limita en la poesía, escribe también ensayos y traduce, se autodefine como oralitor. Su obra, de corte ensayística, *Recado confidencial a los chilenos* (1999), es un “Mensaje verbal”, como lo define él mismo autor, hacia los chilenos que, a veces, menosprecian la cultura y los territorios mapuches. En esta obra el creador repite la imagen de la tía que canta a orillas del fogón y nos explica que la poesía de su pueblo existe porque se alimenta por la memoria de las familias (Chihuailaf, 1999: pg. 24). En esta obra el creador aborda también el tema de los territorios mapuches, un problema que sigue hasta hoy en día como ya hemos mencionado, puesto que está estrechamente ligado con la identidad del pueblo y con su sobrevivencia.

Chihuailaf no es la única voz mapuche. Leonel Lienlaf (1969) y las mujeres Jaqueline Caniguán (1974) y Rayen Kvyeh cuentan entre los más destacables. Todos estos autores tienen en común la búsqueda de su identidad mapuche y la protección del territorio y la cultura mapuche. Lo más importante es que las últimas décadas, con la ayuda de las investigaciones, hay gran

---

<sup>40</sup> Citamos el poema completo en el Anexo 1 (pp. 327-331).



interés sobre la cultura mapuche algo que les da a los autores la fuerza necesaria para poder seguir adelante.

Sumando, durante la época allendista la literatura conoce un florecimiento que acaba de una manera brusca cuando empieza la dictadura. La literatura chilena, en su mayoría, se produce fuera de Chile. Hay figuras que destacan en todas las generaciones. El exilio, la dictadura, el destierro, la soledad y la solidaridad son solo pocos de los temas tratados por los creadores del período. Queda claro que la producción interna es escasa, pero lo importante es que la gente se entere de los sucesos en Chile y que los creadores chilenos ganen cierto mérito universal. De estos autores que vivieron estos acontecimientos, tenemos una producción actual muy interesante y a nuestro modo de ver eso es muy importante. La producción no debe parar, la continuidad de la producción desempeña un papel primordial; los jóvenes tienen que leer para poder producir más tarde. El legado cultural es esencial para las generaciones nuevas. La Generación de los hijos es la muestra de esto; todas las generaciones que pasaron por la literatura chilena a partir del 1970 desembocan en la generación actual, puesto que son el sustrato literario de dicha generación.

#### **1.4. Apagón cultural**

*... aquí me tienen de regreso, sin haber salido nunca de Chile.*

Pablo Neruda

El apagón cultural como concepto existe en todas las dictaduras del mundo. La cultura, las artes, la educación son el sustrato para cada pueblo civilizado y culto, sustrato del que se alimentan hombres y mujeres. Así, es sabido que para delimitar a un pueblo la mejor fórmula posible es la debilitación y ausencia de la cultura. Todo empieza por la educación, y por eso toda dictadura arranca su obra con la privatización del sistema educativo, la

represión y el control de los sindicatos y la prohibición de las manifestaciones estudiantiles. Todo eso da paso al desmantelamiento de la educación bajo el sistema neoliberal.

Sin embargo, estas mismas instituciones que sufren este “cierre” cultural-intelectual son las que apoyan actos culturales, como talleres literarios. Desde la época colonial los talleres desempeñan un papel primordial en la vida cultural de Chile. Isidora Zegers (1803-1869) -la gran soprano española que vivió en Santiago- introduce los talleres recibiendo en su salón a los artistas de la época. Más tarde (a mediados del siglo XX) son las universidades las que continúan la tradición de los talleres. Con las prohibiciones y la censura del Golpe, los literatos chilenos ya saben qué deben hacer. Los talleres, universitarios o no, son una solución para este problema. Dichos talleres desempeñan el importante papel de formar nuevos escritores -clandestinamente, en la mayoría de los casos. Barros (2006: s. p.), a propósito del taller literario como espacio de democracia y civilidad, plasma la existencia de diversos talleres literarios a lo largo y ancho del país, y cómo su existencia facilita la pervivencia y difusión de la cultura durante el período dictatorial.

Uno de los más conocidos talleres es el Taller de Escritores de Enrique Lihn y Luis Domínguez organizado en la Universidad Católica desde el año 1969. Durante las primeras sesiones Jorge Edwards se encarga de la prosa, pero pronto se va por razones de trabajo. Lihn sigue con el taller que más tarde sería su única ocupación como nos informa Pedro Lastra en una de sus entrevistas sobre su amigo (Sarmiento, 1996: pg. 175). Por dicho taller pasan literatos como Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, Cristian Huneeus y Jaime Quezada para mencionar solo pocos. Durante las sesiones los participantes leen y analizan textos literarios de todos los géneros. El taller de Lihn resulta fructífero, puesto que salen bastantes publicaciones de este. Aunque el taller perdura después del “once”, muchos de los participantes salen del país, y consecuentemente tiene que dejar de existir.

Otro taller del período, no universitario esta vez, es el taller Ergo Sum de Pía Barros. El colectivo Ergo Sum, fundado en 1977, tiene como objetivo promocionar la escritura creativa a través de unos encuentros clandestinos al principio. El proyecto comienza dentro de la época pinochetista y sigue hasta la actualidad. Barros lo crea pensando en un conjunto de ejes políticos, literarios, feministas y activistas. Los encuentros son semanales y empiezan con un té y unos dulces. Barros lo hace en respuesta a los que preguntan irónicamente “cuándo se sirve el té”. Sin embargo, la creatividad de Barros aún esta ironía la convierte en una idea creando una atmósfera más familiar y hogareña. En 1985, siempre en la clandestinidad, se funde la innovadora editorial del mismo nombre que publica los cuentos del colectivo. En 1986 sale la antología *Incontables* con siete relatos de Pedro Lemebel (1952-2015). Lemebel participa en los talleres de Barros, y en otros, para encontrar su identidad artístico-literaria. En este punto huelga mencionar que, aunque el taller de Barros es claramente feminista, hay bastantes hombres que participan en él, porque la escritora quiere que los hombres estén conscientes de la situación de la mujer en el mundo.<sup>41</sup>

El más famoso de todos esos talleres es el taller de José Donoso. Su sobrino, Martín Donoso Plate<sup>42</sup> recuerda:

El taller literario de José Donoso se inició alrededor de 1981, a su regreso a Chile desde España, en plena medianoche dictatorial. El escritor ansiaba darle raíces chilenas y de familia ampliada a su hija Pilar, que había nacido en Madrid, once años antes. (...)

---

<sup>41</sup> Informaciones sobre el taller de Barros hay en el catálogo para la exhibición *Writing Resistance in Crisis and Collaboration*, University of Santa Cruz, California, 2010.

<sup>42</sup> El relato de Martín Donoso, residente en Atenas, nos llega a través de la entrevista que nos concedió y donde compartió con nosotros los recuerdos de su tío José Donoso (hermano de su padre). La entrevista completa está en el Anexo 2 (pg. 350-351).

A las pocas semanas de llegar al país, Donoso recibe un llamado telefónico de su pariente talquino, el Cardenal Silva Henríquez – quien se destacará protagónicamente en la lucha por la protección de los derechos humanos durante la barbarie dictatorial-, conversación durante la cual el religioso le comentó que la mejor forma en que un destacado autor como él podía enfrentar la lobotomía sistémica instaurada por el régimen era con lo que hacía mejor, la literatura.

- Debes transmitir la antorcha de tu talento literario a las nuevas generaciones de escritores, le dijo, pues Silva Henríquez era de los escasísimos representantes eclesiásticos en concebirlo espiritual no solo desde una exclusiva esfera religiosa, sino también cultural y social, en el sentido más integral del concepto. Aspecto de la vida que, no haría falta decirlo, había sido metódica y maquiavélicamente emasculado por Pinochet y desgraciadamente con éxito. (...)

Las reuniones, semiclandestinas, se realizaban una vez por semana, y consistían en sofisticados y sesudos ejercicios de análisis estructuralista, lectura en voz alta de obras literarias en preparación de cada uno de los participantes, con crítica colectiva de todos los integrantes, así como análisis de obras de escritores de gran proyección, especialmente Proust, Henry James, Emily Bronte y Virginia Woolf y de los representantes del Boom Latinoamericano, con los cuales Donoso tenía una cercana amistad e intimidad literaria, tales como García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Bryce Echenique y muchos más. (...)

El taller de Diamela Eltit también es muy conocido. En dicho taller los integrantes tienen que leer cada lunes en voz alta; esta lectura es casi un ritual porque la persona que lee tiene que cambiar la voz, vestirse de forma particular y hacer una *performance* basándose en su lectura. Después de la lectura, Eltit abre un diálogo directamente con el texto e indirectamente con el creador. A veces, el creador no regresa al taller después de este diálogo-crítica (Carreño Bolívar, 2009: pg. 296). Andrea Jeftanovic (1970), Lina Meruane (1970) y

Sergio Missana (1966) son solo unos de los escritores actuales que empiezan por el taller de Eltit.

Asimismo, los talleres de la Biblioteca Nacional son muy conocidos. Entre ellos destacan el Taller Altazor y el Taller Nueve de poesía de Miguel Arteche (1926-2012). En el Taller Altazor tenemos la participación de Paz Molina Venegas (1945) durante los años 1977 y 1978. Mientras que en el Taller Nueve, y bajo el sello de la editorial del mismo nombre, salen libros como *El agua que me cerca* (1983) de Alejandra Basualto (1944) y *La mano encandilada* (1983) que es una antología de poemas; el prólogo y la selección son a cargo de Arteche. En dicha antología podemos destacar nombres como: Enrique Gray (1924) y Alejandra Villaroel (1965), entre otros.

Otros talleres del periodo son los de Jaime Quezada (1942): el Taller de la Sociedad de Escritores de Chile (SECh) en 1981 y más tarde, en 1986 en el Instituto Chileno-Francés de Cultura. El mismo Quezada, en una entrevista de 1990, hace hincapié en la importancia de los talleres durante el período pinochetista y en el esfuerzo de la SECh que no cierra durante la dictadura. Y en su *Literatura chilena. Apuntes de un tiempo 1970-1995* Quezada de nuevo hace resaltar la importancia de los talleres diciendo que de la tradición de la Universidad de Concepción (durante las décadas del 1950 y 1960) y, más tarde, de la Universidad Católica de Chile nace el muy importante Primer Taller de Poesía de la Fundación Pablo Neruda (Quezada, 1997: pg. 91).

Como ya hemos mencionado, la cultura y el arte son los grandes enemigos de la dictadura pinochetista, y de cada dictadura, en general. Sin embargo, los creadores, que tienen que ser creativos, suelen encontrar -mejor dicho, crear- rutas para seguir adelante, lo que es muy importante para poder tener una cierta continuidad. El Centro de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile fundado en el año 1964 desempeña un papel primordial en la “difusión” de la cultura del período. En el centro -más tarde Departamento de Estudios Humanísticos- nace el Colectivo Acciones de Arte (CADA) en 1979. CADA, fundado por el

sociólogo Fernando Balcells, Eltit, Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, da paso a muchas actividades artísticas durante la época del gran quiebre cultural. El CADA nace de la necesidad de los artistas de tener un modo de reaccionar y crear dentro del contexto dictatorial y de censura y autocensura. El colectivo, dentro del sustrato neovanguardista, trata de encontrar un camino de renovación artístico-teórica sin dejar aparte al lado político, por supuesto.

Pues bien, estrechamente conectado con el CADA encontramos al grupo experimental de Artaud<sup>43</sup>, dirigido por Ronald Kay (1941-2017) y ubicado en el mismo centro de estudios de la Universidad de Chile. Durante el segundo semestre del año 1974 Kay realiza la Tentativa Artaud, una acción teatral que queda registrada en forma de documental y fotográfica en la obra del mismo nombre. Antes de la Tentativa Artaud, Kay había dirigido el seminario Signometraje, también sobre la obra de Antonin Artaud. Durante la Tentativa Artaud cada participante pone en escena un tipo de mantra, unos sonidos onomatopéyicos. Zurita grita repitiendo el fonema “Ratara” y los demás van sumándose y gritando más. Todo eso queda registrado, puesto que hay micrófonos, grabadoras y todo lo necesario para la acción. Toda la acción queda registrada en el libro *Tentativa Artaud*, que se acompaña de fotos y citas de Artaud y explicaciones sobre la tentativa. Cabe mencionar que de las 116 páginas del libro unas 80 son los documentos fotográficos que muestran a los participantes gritando, las grabadoras y el ático de la Avenida República 475.

El teatro es también un género que sufre durante la época pinochetista. No obstante, en este sector se realizan también esfuerzos para mantener las representaciones vivas y activas. El Teatro Ictus, fundado en 1955 por estudiantes del Teatro Ensayo de la Universidad Católica, es uno de los teatros

---

<sup>43</sup> El grupo toma el nombre del gran teórico y dramaturgo francés Antonin Artaud (1896-1948) quien creó el teatro de la crueldad y siguió el movimiento del surrealismo en el teatro. En su ensayo *El teatro y su doble* (1938), Artaud explica sus ideas sobre el teatro de la crueldad.

más longevos de Chile. Desde el 1972 hasta el 1974 se estrena la obra “Tres noches de un sábado”, una comedia que relata tres historias de tres diferentes clases sociales. Dicho teatro se convierte en un lugar de libertad de expresión el cual a través del humor consigue no solo sobrevivir, sino también resistir distribuyendo material en la clandestinidad, como todos los demás.

Dentro del seno del Teatro Ictus nace el Teatro Feria. Los actores Jaime Vadell y José Manuel Salcedo, tras una disputa artística con los demás integrantes del Teatro Ictus, se independizan y crean el Teatro Feria que, desafortunadamente, no podemos decir que tiene la buena fortuna de su antecedente. El Teatro Feria (ubicado en una carpa) estrena en 1977 (18 de febrero) una obra del poeta Nicanor Parra que resulta ser muy importante por lo que sucedió después del estreno. La obra se titula *Hojas de Parra, salto mortal en un acto*.<sup>44</sup> Es una obra que ataca directamente la dictadura. La obra “se ha atrevido a burlarse de la censura impuesta sobre la sociedad y ha ido mencionando, nombrando, denunciando algunos de los temas más agudos que aquejaban la convivencia nacional en ese particular momento histórico”, según Óscar Lepeley (2013: pg. 144, 145). Dentro de la obra se tratan temas como el anhelo por la democracia y las elecciones democráticas, el modelo económico y el sufrimiento a causa de este, la producción artística o, mejor dicho, la falta de dicha producción y muchos más. Tras casi una semana de representaciones de la obra, el diario La Segunda publica un artículo titulado “Infame ataque al gobierno” (28 de febrero de 1977), y poco después el local se cierra por razones de higiene y luego unos desconocidos queman la carpa. Un año más tarde la compañía empieza de nuevo a estrenar y sigue hasta el año 2007 con Vadell y Susana Bomchil.

Otro tipo de teatro es el Teatro Aleph que nace en 1968 mediante las luchas estudiantiles. Fundador del teatro es Oscar Castro (1947-2021). El Aleph gana muy pronto terreno en la vida cultural de Chile y se reconoce como

---

<sup>44</sup> Los textos escritos por Parra, Vadell y Salcedo habían sido publicados antes en su mayoría.

un teatro altamente vanguardista. En 1974 el teatro estrena la obra “Y al principio existía la ida” de Castro. La obra, dentro del uso de las metáforas y el simbolismo, relata el presente que vive el país después del golpe militar del 11 de septiembre. En toda la obra Castro utiliza un lenguaje de doble sentido para poder pasar la censura del régimen. La obra tiene gran éxito. Un mes después del estreno Castro va detenido al recinto Tres Álamos; su hermana, Mariana, va a otro recinto y otros participantes del teatro pasan a ser detenidos desaparecidos. Cuando Castro y su hermana salen del recinto, van a Francia exiliados donde crean de nuevo el Teatro Aleph. En 2011 el Teatro Aleph renace en Chile también.

A este diferente tipo de teatro pertenece también el Teatro Fin de Siglo que entre 1984 y 1987 estrena, siempre en la clandestinidad, en un lugar que se llama El Trolley. El fundador del teatro es Ramón Griffero (1954), quien vive exiliado en Londres hasta el año 1978 cuando va a Bélgica. Allí presenta sus primeras obras, obras “dirigidas directamente contra un dictador” (Griffero, 2004: 87). Griffero regresa a Chile en 1982 y a partir de la fiesta del año nuevo 1983-1984 empieza a crear un abanico de actividades culturales que incluyen desde lanzamientos de revistas poéticas y *performances* del artista Vicente Ruiz (1958), hasta proyección de vídeos y conciertos de bandas de rock como los “recién nacidos” Los Prisioneros y Electrodomésticos. Es la época de la música rock y de la *performance*, de la revolución y del cambio; la policía les visita con gran frecuencia interrumpiendo sus fiestas. No obstante, se notan aires de cambio y el Teatro Fin de Siglo participa activamente en estos cambios.

Pues bien, hay muchas compañías de este tipo durante la dictadura, compañías que crean y promocionan arte en la clandestinidad. Por otro lado, hay muchas más compañías que no tienen el lujo de estrenar ni siquiera de una manera oculta e ilegal. Es el caso, entre otras, de la Compañía de los Cuatro, fundada en 1960 por Humberto Duvauchelle (1929-2019), su hermano Héctor y otros dos artistas. La pequeña compañía independiente no puede sobrevivir la dictadura y sale de Chile dando giras alrededor del mundo. El



teatro sufre las consecuencias de la censura y del apagón. Las artes, ya sea literatura o pintura, teatro o música, reciben un tratamiento dictatorial como es lo usual en estos casos. Lo bueno en el caso de Chile es que los artistas que viven dentro del país no dejan de esforzarse; a través de los talleres o las compañías de teatro, siguen creando.

Dentro de los talleres ya mencionados y en relación muy estrecha con las *performances* de la época, destaca la figura de Pedro Lemebel (1952-2015). Lemebel, forjado en los talleres de la época, en el ya mencionado Ergo Sum entre otros, es una de las figuras más trascendentes del período. Lemebel es escritor y artista plástico, pero sobre todo y ante todo es un gran *performer*. En su vida y su conjunto artístico predomina la provocación y el resentimiento, la marginalidad y la lucha por los derechos humanos. Abiertamente homosexual, fue acérrimo partidario del comunismo [amigo íntimo de Gladys Marín (1938-2005) la entonces presidenta del Partido Comunista de Chile], con una militancia profunda y verdadera. Lemebel, con su postura de vida, lucha por la sexualidad marginada y cada tipo de denuncia sociopolítica.

En 1987 Lemebel y el artista Francisco Casas (1959) deciden crear el colectivo Yeguas del Apocalipsis.<sup>45</sup> El colectivo toma el nombre de los jinetes del Apocalipsis (Nuevo Testamento) pero lo convierten en yeguas para proyectar lo femenino del colectivo.<sup>46</sup> El colectivo prepara un conjunto de *performances* de tipo artístico-político en diferentes ciudades y durante múltiples eventos.

La primera *performance*, la primera “acción de arte”, es en 1988 durante la entrega del Premio Pablo Neruda a Raúl Zurita. Lemebel y Casas realizan una Coronación de Espinas al poeta para hacer hincapié en el contenido religioso de la obra del poeta. Obviamente, el acto es simbólico y provocativo

---

<sup>45</sup> Pedro Lemebel es el nombre artístico de Pedro Segundo Mardones Lemebel. El artista se decidirá a utilizar su apellido materno Lemebel en homenaje a ella y como un gesto contra el machismo preponderante.

<sup>46</sup> La idea de emplear la palabra yegua en vez de caballos es de Casas.

como todos los actos que siguieron de las Yeguas del Apocalipsis. En el diario La Época del domingo, 23 de octubre se cubre el evento y se publican unas fotos de Zurita quien sonríe llevando la corona en mano y diciendo: “no pienso ponérmela” (Brescia, 1988: pg. 33).



Fig. 3 Raúl Zurita llevando la corona durante la entrega del premio.

Otras acciones de interés son: Refundación de la Universidad de Chile (1988), La conquista de América (1989) y Las dos Fridas (1989). Las dos últimas acciones del colectivo son Cadáveres (1996) y Ejercicio de memoria (1997).<sup>47</sup> Durante la primera *performance* Lemebel y Casas desnudos y acompañados por Carmen Berenguer, Carolina Jerez y Nadia Prado entran en la Universidad de Chile sobre una yegua en un esfuerzo de parodiar el machismo de los militares y proyectar las minorías dentro de la universidad.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Las acciones e informaciones sobre las Yeguas del Apocalipsis están registradas en la web del colectivo: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/category/acciones/>

<sup>48</sup> El acto alude también al mito medieval de Lady Godiva. La leyenda cuenta que Lady Godiva pidió al conde de su región que bajara los impuestos. El conde

El 12 de octubre de 1989 durante “el día de la raza” Lemebel y Casas, vestidos con pantalones negros, danzan una cueca sobre un mapa de América Latina que está cubierto con vidrios rotos de botellas de Coca-Cola. Los simbolismos del acto son muchos: el mapa dentro de poco se llena de sangre que implica las dictaduras y sus víctimas a causa de las intervenciones norteamericanas y del imperialismo (la Coca-Cola funciona como símbolo de EE.UU en este caso), la cueca es el baile tradicional y el significado es que las mujeres (madres, esposas, abuelas) que bailan a solas lo hacen porque los hombres de la casa están entre los detenidos desaparecidos.

Otra acción interesante es la titulada Las Dos Fridas; la acción consiste en un cuadro vivo del homónimo cuadro de la conocida pintora mexicana, Frida Kahlo (1907-1954). La postura de los dos cuerpos, el aspecto y la ropa tienen su simbolismo: dos hombres, desnudos de cintura para arriba (torso masculino), pero llevando faldas (indumentaria típicamente femenina); mostrando así a dos personas de sexo dudable, plenamente ambiguos.

Las dos últimas acciones se realizan durante el período post-dictatorial. La primera es un acto durante el cual el dúo rinde homenaje a Nestor Perlongher, el poeta y militante LGBT oriundo de Argentina. La segunda es una *performance* en Cuba. Lemebel y Casas, maquillados y con tacones altos, proyectan vídeos y fotos de actos pasados, se escucha el “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)” de Lemebel y el himno de la Internacional Socialista.

Lemebel es un personaje polifacético, pletórico y no solamente en el sentido visual y en sus actos ya mencionados. Lemebel es también un escritor y un cronista. Hay adaptaciones de sus libros para el teatro y además, a partir del año 1994 y hasta el 2002, Lemebel presenta en Radio Tierra el programa “Cancioneros: Crónicas de Pedro Lemebel” durante el cual lee sus crónicas que más tarde componen parte de sus libros. Las crónicas de Lemebel son, en cierto modo, un testimonio post-dictatorial.

---

aceptó, pero pidió a cambio que la mujer paseara por las calles del barrio desnuda sobre su caballo.

Las obras de los exiliados, ya mencionados en su mayoría, también suponen un testimonio literario vivo y fuerte. Sin embargo, a nuestro modo de ver, la literatura del exilio es también un factor importante porque ayudó a que la comunidad universal entendiera el problema desde el primer momento. A causa de esta producción fuera de Chile, el mundo, tanto literario como político, empieza a entender qué pasa dentro de Chile; el público internacional se entera de la situación chilena y empiezan los disgustos y las denuncias por todas las injusticias cometidas. El exilio, forzado o no, supone también una libertad de expresión. Los exiliados escriben y publican fuera de Chile y no tienen ni la censura, ni la autocensura. Por otro lado, el exilio es un desarraigo, un destierro, pero todas las monedas tienen dos caras y si lo miramos desde la cara opuesta, el exilio es libertad de creación. Con esto queremos decir que la mayoría de las obras escritas en exilio salen a la luz exactamente por esta razón, o sea, porque los creadores no viven en Chile.

La primera obra del exilio es la de Hernán Valdés (1934) titulada *Tejas verdes*. *Diario de un campo de concentración en Chile* (1974). La obra se publica en España donde el escritor reside después de haber salido de Chile. Valdés, tanto en su obra como en realidad, fue detenido y torturado en Tejas Verdes. En el prólogo de la segunda edición de su obra Valdés (1978: pg. 7) nos explica el porqué y el cómo de su obra:

Hace unos cinco años atrás, recién llegado a Barcelona gracias a la solidaridad de amigos catalanes, se impuso en mí de inmediato la necesidad de escribir este libro: de dar una voz a experiencias personales y al mismo tiempo colectivas recién vividas que corrían el riesgo de petrificarse bajo cifras más o menos globales de víctimas, de asfixiarse por el peso de los adjetivos de la información periodística. La información, como pasa a veces, aun sin proponérselo, ocultaba a los verdaderos protagonistas del drama. Pero este es otro tema.

El prólogo de la primera edición, de 1974, intentaba dar cuenta de ese ánimo, pero, por otra parte, no tenía un alcance sino circunstancial: como la concepción original del libro, por lo demás. Sucesos tan o más

brutales que el golpe chileno habían pasado en otras partes del mundo y a los pocos meses habían quedado semiolvidados; el libro, pues, estaba dirigido a producir una reacción inmediata en el lector, a sublevarlo, a concitar su solidaridad con respecto a hechos concretos, antes de que nuevas cifras periodísticas con los mismos adjetivos cambiaran de suceso.

La obra de Valdés es un diario crudo e íntimo, es un libro de denuncia, un testimonio (en el sentido literal más que literario) de una experiencia atroz. Sin embargo, no es el único. Otro libro de gran importancia es *Cerco de púas. Un candente testimonio de la represión* (1977) de Aníbal Quijada Cerda (1918). El libro, escrito durante el exilio del escritor en México, recibe el Premio de la Casa de las Américas en Cuba. Quijada relata su experiencia desde el primer día en el Regimiento Cochrane de la Armada, un lugar de detención cerca de Punta Arenas que no está declarado. En su obra Quijada también relata los días de detención. Como el libro de Valdés, este de Quijada es también un diario que registra los días que pasan en el campamento. En su obra Quijada nos ofrece una perspectiva aún más cotidiana, nos habla de cosas tan simples como el “aseo personal” que lo describe como un “agradable lugar” (Quijada, 1990: pg. 24). Nos relata también, en forma de recuerdos, farsas como el “simulacro del fusilamiento” aunque “no todos eran simulacros” como nos explica luego (Ibídem: pg. 41). Según Jaume Peris Blanes, el libro está dividido en dos partes, la primera es la parte testimonial, con los recuerdos del escritor en primera escena. La segunda es “la que reunía algunos textos de apariencia ficcional en torno a la figura metafórica del perro, en los que se narraban diversas relaciones de perros con sus amos detenidos en los campos” (Peris Blanes, 2009: s.p.). La importancia de la obra de Quijada es doble: como testimonio vivo del creador y como reconocimiento universal de dicho testimonio por el premio recibido y las múltiples traducciones realizadas.

Pues bien, hay otros libros, de la misma temática testimonial, que se publican en la clandestinidad de Chile y tomando todas las precauciones

posibles para que el creador no tenga problemas. El libro titulado *Recuerdos de una mirista*, de Carmen Rojas, publicado en una autoedición clandestina en 1986, es uno de esos libros. En las dos páginas de la presentación podemos leer un resumen del libro: el libro relata las torturas y las calamidades que sufrieron los izquierdistas y, más en especial, los miristas. El libro rescata desde las conversaciones y los pensamientos hasta las dudas y los miedos de los prisioneros. Y la presentación termina: “Se trata, en definitiva, de ir escribiendo una historia que no sólo es la historia del MIR sino de las luchas y esperanzas del pueblo chileno, una historia fantástica, como lo es toda historia verdadera” (Rojas, 1986: pg. 7, 8). El libro es la historia verdadera, el testimonio de su creadora. La obra es, hoy en día, conocida con el título *Una mujer en Villa Grimaldi. Tortura y exterminio en el Chile de Pinochet* (2011) y la autora es Nubia Becker Eguiluz. La escritora recupera su nombre verdadero en un intento de recuperar su identidad. En la reedición chilena el título cambia de nuevo, ahora el libro se titula *Una mujer en Villa Grimaldi* (2011) y esta vez hay también un prólogo de Raúl Zurita.

Todos esos libros, y muchos más, componen parte de la historia reciente de Chile, son testimonios verdaderos, duros y fuertes. Algunos publicados en la clandestinidad pero muchos publicados en el exterior como consecuencia de la censura y el exilio. No obstante, los libros no son las únicas publicaciones del exterior, hay también revistas que salen tanto dentro como fuera de Chile. Las revistas del exterior, o sea, de los intelectuales en exilio, son más de cien según Volodia Teitelboim (1994: pg. 11). Algunas de estas tienen una vida muy corta mientras otras sobrevivan durante un tiempo muy largo. Una de las revistas más conocidas y más longevas del período es la *Araucaria de Chile*.

Los responsables de la *Araucaria de Chile* son el director Volodia Teitelboim (1916-2008) y el secretario de redacción Carlos Orellana (1928-2013). Este último nos explica cómo se funda la revista “un fin de semana, en mayo de 1977, en plena primavera europea. Aunque la sede de su redacción estuvo en París, primero, y luego en Madrid, y el director residió siempre en Moscú, su reunión constitutiva se produjo en Roma” (ibídem: pg.

12). La revista sale cada tres meses desde el 1978 hasta el 1990 cuando cae el régimen militar. Tiene un carácter literario-político puesto que Teitelboim milita en las Juventudes Comunistas desde los 16 años y más tarde, a partir del año 1990, ejerce como Secretario del PC. Salen en total 48 números hasta el 1990 y un número más, el número 49 (2020), que sale para homenajear los 50 años de la UP. En los 48 números de la revista participan muchos artistas chilenos y también de otras nacionalidades del subcontinente. Por ejemplo, hay bastantes artículos del uruguayo Eduardo Galeano (1940-2015), hay también críticas, artículos o entrevistas sobre el argentino Julio Cortázar (1914-1989), el colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) y el cubano Wifredo Lam (1902-1982), entre otros. Teitelboim, como director, escribe siempre algo interesante y entre los colaboradores podemos encontrar nombres importantes de la época como Raúl Zurita, Antonio Skármeta y Sergio Vuskovic (1930), por mencionar solo unos pocos. Asimismo, participan profesores, artistas plásticos, ensayistas e historiadores.<sup>49</sup>

La *Araucaria de Chile*, impresa en Madrid, señala ya en su primer número la existencia de un “apagón cultural” en Chile, pero también que el régimen “no puede cortar la lengua a todo un país”: el pueblo sigue creando, escribiendo, cantando, en fin, luchando. *Araucaria* aspira llegar a ser una fuerza que unifique todos los intelectuales alrededor del mundo. Desde el nombre de la revista podemos observar el simbolismo de un árbol fuerte, duradero, siempre verde, que resiste como el pueblo de su tierra natal, el pueblo mapuche (Teitelboim, 1978: pg. 5, 6). No hay que olvidar que para los chilenos *La Araucana* es también el primer poema épico escrito en el siglo XVI por el español Alonso de Ercilla (1533-1594), un poema que relata la resistencia y la rebeldía del pueblo mapuche. Dentro de las primeras palabras de este primer número de la revista se recoge el deseo de que España, lugar desde el que se imprime, colabore con el pueblo chileno en la difícil coyuntura

---

<sup>49</sup> La revista está disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92254.html>

en que viven (Ibídem: pg. 7). Dos años más tarde, en el número 8 de la revista, podemos ver que el tiraje se ha duplicado y que la revista circula por casi 40 países de todo el mundo, incluso en Chile (Teitelboim, 1979: pg. 203).

Otra revista de gran relevancia, pero menos politizada, es la revista *Literatura chilena en el exilio*, fundada en 1977 en California por David Valjalo (1924-2005); a partir de 1981 la revista se reedita en España y cambia de nombre, se llama *Literatura chilena, creación y crítica*. La revista es trimestral. En el comité internacional pertenecen escritores conocidos como por ejemplo Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Ernesto Sábato (1911-2011), Mario Benedetti (1920-2009) y Ernesto Cardenal (1925-2020), entre otros. Aunque la revista se llama *Literatura chilena*, podemos comprobar que no se orienta solo hacia los literatos chilenos sino hacia todos los exiliados. En cierto modo, la revista ambiciona unir los exiliados alrededor del mundo y darles un medio de comunicación (Berchenko, 1996: pg.348).

En el editorial del primer número aprendemos las razones por las que se funda la revista: los intelectuales chilenos que están en el exilio necesitan promocionar sus obras. En este primer número colaboran muchos literatos conocidos como Poli Délano, Omar Lara (1941) y Radomiro Tomic, entre otros.<sup>50</sup> El No 13 va dedicado a las mujeres y se titula “Mujer y cultura en el mundo hispano”; en este número hay artículos sobre Gabriela Mistral (1889-1957), Alfonsina Storni (1892-1938), Juana de Ibarbourou (1892-1979), Luisa Valenzuela (1938) y más. En el caso de esta segunda revista podemos destacar la diversidad literaria ya que nos ofrece diferentes promociones y movimientos y también literatos de todo el subcontinente latinoamericano (Nómez, 2007: s.p.).

Otra revista bastante conocida es la revista *Lar* que se funda en 1981 por el poeta Omar Lara (1941) en Madrid. La revista publica tres números entre 1981 y 1983. Más cercana al estilo de la *Literatura chilena en el exilio* publica

---

<sup>50</sup> La revista está disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95583.html>



principalmente poesía, artículos y críticas de muchos diferentes creadores como por ejemplo textos de Enrique Lihn, Jaime Quezada (1942) y Antonio Skármeta. En abril del año 1983 se organiza en Rotterdam el Primer Encuentro de poesía chilena y en la revista número dos y tres Enrique Lihn actúa como corresponsal escribiendo un artículo sobre el evento. El patrocinador del evento es el centro Salvador Allende. Al año siguiente es el Segundo Encuentro de la poesía chilena en Rotterdam y de nuevo la revista trata de difundir el evento. En dichos eventos participan poetas chilenos de todo el mundo, v. g. de Canadá, España, Francia, Italia, Inglaterra etc.<sup>51</sup> La revista a partir del año 1984 se publica en Concepción porque Lara regresa a Chile bajo el patrocinio de la SECh.

A pesar de las tres revistas mencionadas hay muchas más. Vamos a mencionar solo unas pocas v.g. *América joven. Revista de literatura* publicada en Rotterdam, *El barco de papel* en París, *Chile-América* en Roma y *Cuadernos populares del exilio* en Canadá.<sup>52</sup> Asimismo, a pesar de las revistas fuera de Chile, hay también revistas dentro de Chile.

*Enves*<sup>53</sup> es la primera publicación literaria después del golpe, según Horacio Eloy (2014: s.p.). Desde el año 1973 hasta el 1975 salen cinco números de *Enves* la revista que está a cargo de los estudiantes de la Universidad de Concepción. Por sus páginas pasan Jaime Quezada, Gonzalo Millán (1947-2006), Juan Epple (1946) y muchos más. Un año más tarde sale *Pájaro de cuentas* que es una revista de vida efímera. En la Universidad de Concepción tenemos también la revista *Sol Oscuro* que se publica entre los años 1975 y 1979.

---

<sup>51</sup> La revista *Lar* está disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95653.html>

<sup>52</sup> Para más detalle sobre estas revistas y otras no chilenas véase el artículo de Berchenko.

<sup>53</sup> Horacio Eloy recoge la publicación *Enves* sin tilde y así la reproducimos.

Pues bien, una de las más conocidas revistas y con la vida más corta del período es, sin lugar a dudas, *Manuscritos* (1975). *Manuscritos* se edita en la Universidad de Chile. En el único número de esta revista podemos leer el poema “Áreas Verdes” de Raúl Zurita. En dicha revista colaboran también Nicanor Parra, Enrique Lhin, y Ronald Kay entre otros. Como podemos entender, la revista esfuerza dar paso a la poesía neovanguardista.

En el número 1 de la *Araucaria* podemos leer: “Frente al apagón cultural, corresponde encender las luces”, dichas luces encendidas por las revistas, guardadas por los talleres y extendidas por el teatro, las publicaciones clandestinas y las *performances* de la época son el faro dentro de este mar tenebroso (Teitelboim, 1978: pg. 7). Todas las expresiones artísticas, clandestinas o no, dentro de Chile o fuera, son todo este conjunto que resulta ser un sustrato sólido para los creadores de las generaciones futuras. Los talleres literarios son un “fenómeno clave en la activación de la literatura chilena”, según Quezada (1997: pg. 93). Los literatos, como ya hemos mencionado, han dado el do de pecho para poder sacar adelante creaciones dignas. “No había villa, barrio ni lugar que no tuviera su propio taller y eran quizás, los únicos espacios precariamente democráticos, que había en el país” nos explica Pía Barros (Barros, 2006: s.p.).

Pues bien, lo que pretendemos destacar es que, a pesar de este “apagón cultural”, de este intento por hacer cesar toda actividad cultural, aunque la dictadura pinochetista lo intentó, no consiguió detener la producción cultural chilena: en este tiempo se concretó una producción artística que se difundió por todo el mundo dejando la huella de los intelectuales chilenos y los horrores de la dictadura.

### 1.5. Poesía neovanguardista en Chile

*Chile, mucho antes de ser un país, fue un poema.*

Raúl Zurita

La llegada a América Latina de las Vanguardias europeas se produce en las primeras décadas del siglo XX.<sup>54</sup> Es un momento-clave porque, a causa de las atrocidades de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), los artistas necesitan un cambio. América Latina vive también dentro de la vorágine de la guerra y, más tarde, con el desplome de la Bolsa de Nueva York en 1929, la situación sigue siendo difícil. Así que los intelectuales latinoamericanos optan por un cambio para poder expresar su sensibilidad. Es el período de los viajes; muchos de los literatos viajan a Europa; “enamorarse de París y viajar a Madrid es lo imprescindible para ellos” (Lambrou, 2016: s.p). Eso favorece el intercambio de ideas.

Los artistas de este período tratan de alejarse de la influencia europea, pero dentro de las corrientes europeas. Y aquí yace la gran paradoja de la época. Los latinoamericanos quieren cambiar su herencia europea y lo hacen dentro de ella misma (Ibídem).

Las vanguardias más latinoamericanas son, por supuesto, el Creacionismo del chileno Vicente Huidobro (1893-1948) y el Ultraísmo del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). En Chile destaca también el

---

<sup>54</sup> “El inicio de las Vanguardias lo podemos encontrar en Francia con Sainte-Beuve (1804-1869) que es el primero que utiliza el término ‘avant-garde’ para designar dicho movimiento. En la Europa del siglo XX también surge una crisis espiritual por las atrocidades de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Los artistas de la época entienden la necesidad de un cambio rechazando la Belleza, la Estética y el Arte del período anterior” (Lambrou, 2016: s.p). Cuando hablamos de las Vanguardias siempre tenemos en mente el *Futurismo*, el *Cubismo*, el *Dadaísmo*, el *Expresionismo*, el *Surrealismo*, el *Creacionismo* y el *Ultraísmo*.

runrurismo, aunque no es tan conocido como los demás -ismos,<sup>55</sup> refleja el interés de los creadores chilenos hacia las Vanguardias. En Chile, junto con Huidobro, destacan Gabriela Mistral (1889-1957), Pablo Neruda (1904-1973), Pablo de Rokha (1894-1968) y Braulio Arenas (1913-1988), por mencionar algunos nombres.<sup>56</sup>

Dentro de este legado tan importante destaca un poeta, mejor dicho un antipoeta, que funciona como puente entre los movimientos y las generaciones, puesto que publica desde el año 1937 (*Cancionero sin nombre*) hasta el 2015 (*Antiprosas*). El antipoeta Nicanor Parra -con una producción que abarca más de siete décadas- es, obviamente, una figura que irrumpe en la vida poética de Chile generando una escuela que muchos poetas siguieron. El poemario más conocido de Parra es, sin lugar a dudas, *Poemas y antipoemas* (1954), puesto que es allí donde se transforma en antipoeta. No obstante, hay ciertos "autoantecedentes de la antipoesía", según Pedro Lastra, que son el primer poemario ya mencionado y el cuento "Gato en el camino" publicado en la Revista Nueva de 1935 (Lastra, 1968: pg. 197). El cuento es un relato infantil pero lleno de rasgos antipoéticos. El cuento relata las dificultades de un gato que nadie lo quiere, el gato viaja a Nicaragua y, más tarde, a Francia (rasgo absurdo del cuento). Cambia de dueños, pero no puede encontrar a uno que lo quiera. La historia nos trae a la memoria la novela *Azabache* (o *Belleza Negra*), publicada en 1877, de la novelista británica Anna Sewell (1820 -1878). La historia, narrada en primera persona por el protagonista -un caballo negro

---

<sup>55</sup> Según Gloria Videla de Rivero (1981: pg. 74), alrededor de 1927 nace el movimiento runrúnico, que recoge a un grupo de jóvenes nacidos poco antes o después de 1910: Benjamín Morgada, Raúl Lara Valle, Alfredo Pérez Santana y Clemente Andrade.

<sup>56</sup> La Mistral, según Guisepe Bellini, es una poeta en transición (Bellini, 1997: pg. 304). Neruda, por otro lado, empieza con huellas románticas y modernistas, pero sigue con tintes surrealistas (Ibídem: pg. 320, 321). Arenas destaca por ser el cofundador del grupo surrealista Mandrágora (1938).

llamado Azabache-, da cuenta de su existencia y los maltratos que padece mientras cambia de dueños.<sup>57</sup>

Por otro lado, El *Cancionero sin nombre* es un romance que, a pesar de las influencias garcilorquianas, tiene un tono personal distinguiblemente parriano. En las alusiones a los ángeles y la luna, en la musicalidad y el tono y en la forma del poemario, podemos contemplar la influencia de Federico García Lorca (1898-1936), mientras que en lo burlesco, en lo humorístico, podemos apreciar la propia personalidad de Parra. Tomando como punto de referencia el poema “El novio rencoroso”,<sup>58</sup> podemos observar todo lo antes mencionado (Parra, 1937: pg. 31). El poema es, claramente, la respuesta al poema “La casada infiel” de García Lorca: el tono burlesco y la musicalidad de los versos son también elementos que destacan.

Según Óscar Galindo (2009: pg. 68), la renovación de las Vanguardias llega con el segundo libro de Nicanor Parra, titulado *Poemas y antipoemas* (1954). Es en este poemario donde Parra se acerca a su antipoesía, a un lenguaje más narrativo y coloquial, lleno de un humor que llega hasta el punto del sarcasmo a veces. La antipoesía desacraliza la poesía.

La cotidianidad y lo burlesco de la antipoesía parriana buscan encontrar una realidad alejada de concepciones políticas y/o religiosas; buscan destruir los antiguos modos de ver el mundo y la concepción de la poesía que hasta aquel punto se consideraba como poesía tradicional.

---

<sup>57</sup> Entre ambas obras hay ciertas diferencias, como que Belleza Negra encuentra a un dueño que la quiere, mientras que el pobre gato de Parra nunca recibe gesto de amor o cariño. Pero en ambos cuentos encontramos a un animal maltratado que no puede encontrar un dueño digno y amable, y tiene demasiadas aventuras hasta llegar a un punto final. Los animales, sea cual sea su especie, desempeñan un importante papel en la literatura infantil al poder transmitir mensajes con más facilidad, ya que permiten conectar la vida humana con la de los animales empleando estos como símbolos.

<sup>58</sup> Citamos el poema completo en Anexo 1 (pg. 303-305).

A Parra lo que le interesa es el hombre común, el hombre de cada día que puede ser un maestro de matemáticas (como él) o una persona que trabaja “para ganar un pan imperdonable / Duro como la cara del burgués” (Lambrou, 2018: s.p) (Parra, 1954: pg.56).

A nuestro modo de ver, Parra es un creador *sui generis*, puesto que la antipoesía se considera como un proyecto muy personal de él, un proyecto que los neovanguardistas reciben con gran entusiasmo y respeto. La importancia del antipoeta la podemos encontrar en sus epígonos que siguen creando hasta la actualidad; por ejemplo, el peruano Antonio Cisneros (1942-2012) quien, según Eugenio Chang-Rodríguez, emplea “la ironía, la reflexión y la parodia. El lenguaje poético es sencillo y nos hace recordar los antipoemas del chileno Nicanor Parra” (2013: pg. 554).

En el mismo año de la publicación de *Poemas y antipoemas* aparece también *Lagar*, de Gabriela Mistral. Un año más tarde, en 1955, se publica el segundo libro de Enrique Lihn, *Poemas de este tiempo y de otro*,<sup>59</sup> y en 1958 Pablo Neruda publica *Estravagario*. Este será sin duda el momento más crítico entre las vanguardias, ya que es el momento en que “la guardia vieja” y “la guardia nueva” se juntan para crear una continuidad que llega hasta hoy en día en la figura trascendental de Raúl Zurita, entre otros.

El terreno para este florecimiento neovanguardista lo van preparando con paciencia e insistencia unos hechos que, sumados, permiten ver la

---

<sup>59</sup> En *Poesía (1947-1954)* del año 2018 podemos leer los dos primeros poemarios (*Nada se escurre* de 1949 y *Poemas de este tiempo y de otro*) de Lihn con un prólogo de Pedro Lasta y un texto de Alejandro Jodorowsky. Ambos libros se consideran un digno inicio del poeta, aunque es claramente a partir de su tercer libro, *La pieza oscura* (1963), que podemos hablar de un poeta más cercano a lo que ahora tenemos en mente cuando hablamos de Lihn. Sin embargo, consideramos que la segunda obra funciona como puente cronológico entre el período de las dos vanguardias.

continuidad en todo su esplendor. En torno a 1949, Alejandro Jodorowsky (1929), Enrique Lihn y otros amigos forman un grupo que, siguiendo la máxima del futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti (1896-1944) “la poesía es acto”, los hace convertirse en poetas en acción. El grupo realiza ciertos actos raros e irracionales a veces: el más conocido de dichos actos sucede cuando un día Jodorowsky y Lihn deciden caminar en línea recta todo el día. Si hay una casa en su trayectoria, llaman al timbre y piden pasar por dentro de la casa; si hay un coche, lo pasan andando sobre el techo sin desviar.<sup>60</sup> Otra actuación será cuando Jodorowsky acuda al despacho del rector de su universidad y orine en la puerta.<sup>61</sup>

En la escena cultural de la década de los años 50 siguen soplando aires de cambio, y de nuevo Jodorowsky y Lihn son los integrantes. Otra acción de arte que realiza este dúo es el rebautizo de estatuas públicas que son símbolos nacionales. Otro proyecto que se encuadra en estas acciones sucederá en 1952 cuando Jodorowsky, Nicanor Parra y Enrique Lihn decidan lanzar el proyecto “Quebrantahuesos”: El “Quebrantahuesos” consiste en recortar textos de diversos periódicos y colocarlos en diferentes muros de la ciudad de Santiago. El proyecto queda publicado en el único número de la ya mencionada revista *Manuscritos* del año 1976 que vemos en la fig.4 (pg. 80). Enrique Lihn define el proyecto: “un diario mural que era como una vitrina de energúmenos” (Lastra en Galindo, 2005: s.p.). Todos esos proyectos son originales e interesantes, y por supuesto, suponen un estrato neovanguardista muy especial.

---

<sup>60</sup> El acto queda grabado en la película autobiográfica titulada “Poesía sin fin”, dirigida por Jodorowsky y estrenada en 2016 en el Festival de Canes.

<sup>61</sup> Dichos actos los llaman “efímeros pánicos” y se pueden considerar como precursores tanto de los *happenings* o las *performances* como del teatro pánico (movimiento pánico) fundado en París en 1962 por el dramaturgo español Fernando Arrabal (1932), el actor francés Roland Topor (1938-1997) y el mismo Jodorowsky.



Fig. 4 El “Quebrantahuesos” de Jodorowsky, Parra y Lihn.

El ya mencionado grupo experimental Artaud es otro proyecto destacado del período. Sin embargo, el CADA desempeña un papel aún más esencial en la formación de la cultura del período y también está estrechamente vinculado con la figura artística de Raúl Zurita. El CADA es un grupo de personas que trata de resistir, cultural y políticamente hablando, a pesar de las restricciones dictatoriales. Los integrantes del CADA, dentro del contexto cultural de la “escena de avanzada”, según la denominación de Nelly Richard, crean bajo la censura de la dictadura y, en muchos casos, engañan a la censura con acciones en las que convergen la política y el arte de una manera novedosa (Richard, 2007: pg. 15).

La primera acción del CADA, y, a nuestro modo de ver, la más emblemática, sucede en 1979: es la llamada “Para no morir de hambre en el



arte” (véase fig.5, pg. 81). Esta acción tiene cuatro diferentes intervenciones, pero la que más nos interesa es la que se realiza en el centro poblacional de la comuna La Granja en Santiago. Los integrantes del grupo van a La Granja para distribuir cien litros de leche a cien familias diferentes. El acto es claramente simbólico, por un lado, puesto que el hambre cultural es también una metáfora del hambre verdadera. Por otro lado, el acto es también sumamente político, ya que trae ecos de la época allendista cuando se distribuía medio litro de leche para todos los niños chilenos. La diferencia es que el CADA distribuye un litro de leche, pero, para conmemorar el acto de Allende, el colectivo pone un texto impreso sobre la leche que dice “1/2 litro de leche”.



Fig. 5 Raúl Zurita distribuyendo leche en la comuna La Granja.

Otra intervención de interés sucede en 1981, se trata de la acción “Ay, Sudamérica”. En ella, seis pequeños aviones vuelan sobre Santiago y tiran unos 400.000 volantes con mensajes que conectan el arte con la sociedad. Una vez más, la intervención es obviamente una acción política que simboliza el bombardeo de La Moneda un poco antes de la caída y la muerte de Allende. Otra acción que comienza en 1983 y continúa hasta 1989 es la “NO +”. El colectivo escribe sobre los muros de la ciudad NO + y, poco a poco, la gente va añadiendo palabras, como por ejemplo: dolor, violencia, desaparecidos y otras. De esta manera la acción queda registrada como un diario del pueblo y un acto

de compromiso y rebelión contra la dictadura. Esta acción sigue teniendo gran importancia para todos los latinoamericanos. La última acción del colectivo se titula “Viuda” y se desarrolla en 1985. Como podemos comprobar, todas las acciones del colectivo se enmarcan en la línea del compromiso político y se dirigen al pueblo chileno en un esfuerzo por encontrar cierta identidad socio-artística, relacionar el pasado con el presente y refrescar la memoria del pueblo para que cicatricen las heridas del pasado.<sup>62</sup>

Como podemos entender, la escena cultural va bien preparada por todos los hechos y las acciones antes mencionados. Según Carrasco, la poesía neovanguardista es “la tendencia más desarrollada y renovadora de la escritura poética en la actualidad” y es una poesía “antitradicionalista, polémica, crítica, experimental” (Carrasco, 1989: pg. 35). Entre los rasgos más característicos de la poesía neovanguardista podemos mencionar la superación del poema como texto, puesto que, con gran frecuencia, hay muchos elementos extratextuales y discursos de muchas diferentes disciplinas, como por ejemplo imágenes o fotos, signos matemáticos y hasta encefalogramas (en el caso de Zurita). La ruptura de las normas convencionales de la gramática, la sintaxis y la construcción de un poema: huecos en vez de comas o puntos, versos de diferente longitud que construyen un estilo innovador, distorsión sintáctica, falta de verbos o sustantivos son entre los elementos más empleados. La transtextualidad vanguardista, las citas y las alusiones siguen teniendo una posición especial en la Neovanguardia también. El simbolismo, la ironía y el humor son los elementos que completan este movimiento rupturista que sigue vigente hasta la actualidad. En lo que concierne a la politicidad del movimiento, podemos mencionar que se trata de una poesía marcada por un ritmo político-simbólico dentro de un ambiente literario testimonial a causa de “un profundo compromiso crítico con la situación histórica de Chile bajo el gobierno autoritario” (Ibídem: pg. 35, 36).

---

<sup>62</sup> Raúl Zurita empleará en su obra personal futura, y con gran frecuencia, estas y otras intervenciones del CADA como base.

Entrando en los años 70, en la comuna Viña del Mar de la región de Valparaíso, y, más específicamente, en el café Cinema de Misha y Elsa, se reúnen Juan Luis Martínez (1942-1993), Juan Cameron (1947) y Raúl Zurita, creando así un fructífero círculo vanguardista. Este famoso café es frecuentado también por Carlos Altamirano, los hermanos Parra, “Gato” Alquinta de Los Jaivas y muchos más artistas. El café Cinema se convierte en el lar de este grupo neovanguardista, ya que durante este período se publican las primeras obras de los tres vates antes mencionados; en 1971 se escribe *La nueva novela* de Martínez, en el mismo año se publica el poemario *Las manos enlazadas* de Cameron y en 1979 el *Purgatorio* de Zurita.

*La nueva novela* de Juan Luis Martínez es una de las obras más emblemáticas del período y, en general, de toda la literatura chilena.<sup>63</sup> Es un libro que destaca por su rareza desde la tapa con las tachaduras del nombre del escritor; en la tapa normalmente podemos ver el título del libro y el nombre del creador, pero en este libro vemos el título y dos nombres, ambos tachados. Se ve el nombre Juan Luis Martínez entre paréntesis y con una tachadura; abajo podemos ver otro nombre, Juan de Dios Martínez, también entre paréntesis y, de nuevo, tachado, como si el escritor no supiera su nombre o como si buscara su propia identidad. Dentro del libro podemos ver que hay muchas notas explicativas sobre citas y referencias (verdaderas o no), notas que algunas veces explican versos, pero otras veces parecen todavía más extrañas que los versos. Sin embargo, las notas están ahí para que el lector las lea. Ello, a nuestro modo de ver, es lo más importante porque, en la mayoría de los casos, las notas explicativas existen para explicar algo y no para añadir una información, como sucede con algunas de las notas de Martínez. Por ejemplo,

---

<sup>63</sup> El libro, escrito en 1971, bajo el título inicial *Pequeña cosmogonía práctica*, se publica en 1977 por las ediciones Archivo. Al principio, el escritor lo entrega a la conocida Editorial Universitaria del Valparaíso y más tarde pasa por más editoriales. Todos los editores y los críticos rechazan la obra por su peculiaridad y rareza.

la nota en la primera parte del libro explica algo sobre la lengua de los pájaros: “Los pájaros cantan en pajarístico, pero los escuchamos en español. (El español es una lengua opaca, con un gran número de palabras fantasmas; el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras)” (Martínez, 1977: s.p.). Obviamente, no hay ninguna lengua pajarística y, como bien señala David Miralles, el escritor la inventa en un intento de desestabilizar la “noción de realidad”, “o, más precisamente, de los diversos discursos definitorios o indagatorios de lo real” (2004: pg. 60).

En la obra destaca también la repetición tanto de palabras enteras como de la misma palabra, pero con diversos morfemas cada vez (polipote): por ejemplo, en el poema “a)” de la primera parte, “comunican”-“comunicación”. En la sección titulada “Silogismo homenaje a Rene Crevel ‘El más buenmozo de los surrealistas’” leemos:

- a. La muerte es un camino azul.
- b. Todos los caminos son la muerte.
- c. Luego, todos los caminos son azules (Martínez, 1977: s.p).

Y en él queda claro el silogismo matemático que nos delinea la conocida relación transitiva. Dentro de las páginas del libro podemos leer múltiples citas de T. S. Eliot, de Saussure y de muchos otros reales e imaginarios escritores. Hay también fotos y dibujos, recortes y montajes, huecos en vez de signos de puntuación y muchos más en un intento de dar este carácter rupturista del movimiento. De gran interés es la séptima parte que lleva el subtítulo “El desorden de los sentidos”, donde Martínez trata el tema de la familia, la desaparición y la soledad, y todo eso dentro de la filosofía de la fenomenología y del existencialismo. El holocausto de los judíos, los nazis y la filosofía de Edmund Husserl (1859-1938) aparecen en la obra bajo la forma de citas o alusiones, según Miralles (2004: pg. 68, 69).

El segundo del grupo del café Cinema es Juan Claudio Zamorano Cameron, quien a partir de su segundo libro titulado *Una vieja joven muerta* (1972) emplea solamente el primer nombre y el segundo apellido, o sea, Juan Cameron. Cameron sale de Chile durante la dictadura: de 1973 a 1977 vive en Argentina, después, regresa a Chile y sale de nuevo en 1987 para ir a Suecia y regresar a Chile una década después, es decir, en 1997. Aunque Cameron recibe una veintena de premios-desde el Premio Gabriela Mistral en 1972 hasta el Premio Altazor en 2014-, y aunque escribe numerosos libros, resulta “silenciado por la literatura oficialista”, según Antonio Lorente Medina, ya que a estos “poetas del lápiz pasta” en general no se les permite publicar (1993: pg. 580). Sin embargo, y a pesar de los problemas, Cameron tiene una producción bastante fructífera que comienza en 1971 con su primer poemario *Las manos enlazadas* y llega hasta la actualidad, con su antología titulada *Poemas de autoayuda* (2020).

En su poesía destaca la ironía, la antipoesía heredada de Parra, cierta añoranza por Valparaíso y los países de su exilio, los juegos de palabras y muchos más elementos característicos de las Neovanguardias. Su tercer poemario titulado *Perro de circo* (1979), acaso uno de los más importantes, tiene casi todos los rasgos característicos ya mencionados. En el poemario predominan los huecos en vez de comas, los huecos que marcan las pautas del poeta durante un recital y, a veces, la falta de puntos. Es el caso del poema “Tablero”:

Ustedes videntes ya sin ojos

Ustedes relativos en nobleza

Rezad rezad si es bueno

Pero no crean

No es el juego de sombras en el suelo

ES EL SOL QUE TIEMBLA (Cameron, 2011: pg. 23).

El poemario destaca por las referencias a Argentina, país de su primera acogida, y sus ciudades como en el poema “El tigre” donde habla de Buenos Aires y del conocido escritor modernista de Argentina Leopoldo Lugones (1874-1938):

Este es El Tigre    sus islotes  
detienen la selva a pocos metros  
del Gran Buenos Aires...  
Aquí se mató Lugones  
si con cianuro o de un balazo  
no tiene importancia...” (Ibídem: pg. 38).

Asimismo, el poema titulado “Gowland” es otro que habla de Argentina y, en especial, de la región de Mercedes de Buenos Aires: “Recorro este país día tras día / (Gowland ese villorrio cerca de Mercedes / donde bajé a escribir este poema)” (Ibídem: pg. 41). Los juegos de palabras también son un recurso que Cameron emplea con frecuencia, como por ejemplo el polipote del poema “Amanda” (ibidem: pg. 55): “amanda    amada    amamantada”.<sup>64</sup>

Otro poeta destacado es Diego Maquieira (1951), que publica su primera obra, *Upsilon*, en 1975. Sus poemarios más conocidos son *La Tirana* (1983) y *Los Sea Harrier* (1993). Maquieira, traductor del griego (o el alejandrino según los griegos, por su lugar de nacimiento), recibe “la dicción oral” no sólo de la poesía inglesa moderna, sino del propio Kavafis (Lihn, 1983: s.p).

La poesía de Maquieira, desestabilizadora y humorística según Galindo:

supone la irrupción de una escritura desestabilizadora y, al mismo tiempo, una radical transgresión humorística y negra de las posibilidades del lenguaje poético. Metáfora del hibridaje mal avenido de la cultura, de la historia como esperpento gangsteril. El lenguaje de

---

<sup>64</sup> Citamos los poemas completos en el Anexo 1 (pp. 333-334).

Maquieira recurre a los registros más vulgares y a los estadios más cultos, pero sin saber cuándo estamos en uno u otro espacio, pues relativiza todo lugar. (2010: s.p.).

De gran interés es *La Tirana* por su estilo sobrecargado. El título, según Galindo (ibídem), puede ser simplemente el femenino de tirano, aunque para los chilenos la figura de la Tirana tiene una carga todavía más sentimental: el pueblo de La Tirana está en la región Tarapacá, en el Norte Grande de Chile, y cada 16 de julio se celebra en él una gran fiesta en honor a la Virgen. La fiesta tiene sus raíces en los festivales de la Pachamama, la diosa de los indígenas. Allí podemos contemplar el sincretismo latinoamericano, la fusión entre la religión católica y las divinidades indígenas que muestran cómo cada elemento europeo cambia cuando llega a este subcontinente. Por el poemario pasean, entre otros, el pintor español Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (bautizado, 1599- 1660), el inquisidor catalán Nicolau Eimeric (hacia 1320 –1399) y el conde-duque de Olivares (1587-1645). Hay referencias bíblicas (e.g. “Te pondré la otra mejilla”, poema “ii Dolce cuore a este déjame a mí Velázquez” y el Juicio Final, poema “La Tirana III Pull down thy vanity”) (Maquieira, 1983: s.p.), aunque también referencias históricas (e.g. el año clave 1942, la Inquisición de Lima). En este poemario, y más en especial en el poema que se titula “El antiguo testamento chileno”, los indios de Chile no tienen “noticias de escritura alguna”, nos dice el poeta, “solo tienen algunos barruntos de el [sic] Diluvio” (Ibídem). Según Donoso (2007: s.p.), *La Tirana* puede ser clasificada como bricolaje, ya que en la obra se combinan fragmentos, datos históricos, personajes verdaderos o no, así como la figura de la Tirana, que desde los primeros versos se nos presenta como la vieja de una vida inmoral. Todo el poemario destaca por su tono narrativo, su óptica cinematográfica y la oralidad en el estilo.

El más conocido de los poemas de este poemario es “El gallinero”. Según Hoefler (2009:s.p.), el poema funciona como “manifiesto generacional”. “El gallinero” es un poema profundamente histórico y social, puesto que habla

del “encuentro de dos mundos”<sup>65</sup> que se produjo en 1492, de la religión, del catecismo que realizaron los católicos, de la Iglesia, de los Reyes Católicos y de la mezcla de las razas con la aristocracia y los burgueses, la clase media y los pobres. Según Hoefler, el poema “es acuse recibo de un legado, un antilegado” que, claramente, lo acerca a la poesía parriana, es también “un pastiche más rítmico que temático del ‘Padre nuestro’” (Hoefler, 2009: s.p.). Asimismo, la repetición del pronombre “nos” tiene aún más sentido si lo colocamos al lado del ‘Padre nuestro’.

Dentro del círculo más amplio de las Neovanguardias podemos encontrar a un creador que es más conocido por sus novelas que por su poesía. El ya mencionado Roberto Bolaño es uno de los principales integrantes del infrarrealismo fundado en México en 1975 por un grupo de veinte poetas, en su gran mayoría mexicanos. Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro (1953-1998) son los dos principales motivadores del movimiento que aspiran a rechazar la cultura oficial y los convencionalismos siguiendo el estilo de la Generación Beat y de su principal integrante Jack Kerouac (1922-1969). Los infras buscan la libertad en la expresión, la ruptura con todo lo anterior y emplean un lenguaje más vivo y cotidiano.

Bolaño, en sus cinco poemarios, muestra dotes de poeta-narrador. Entre sus versos podemos reconocer sus influencias: de Parra por el uso de la

---

<sup>65</sup> El “encuentro de los dos mundos”, según Miguel León-Portilla, tiene una connotación de contra, mientras que, según los que reaccionaron en esta propuesta, tiene una connotación más positiva. (León-Portilla, 1992: pg. 23) Malamud, y la gran mayoría de los historiadores, emplean el término el “descubrimiento de un nuevo mundo”. (Malamud, 2013: pg. 33) En la literatura, a nuestro parecer, podemos hablar más de un encuentro de dos mundos que de un descubrimiento. En muchos casos, estos dos mundos fueron opuestos, en otros, se juntaron empleando elementos europeos e intercalando rasgos indígenas para crear algo que es único en la literatura universal, es lo que llamamos literatura latinoamericana, tan distinta de todas las demás literaturas del mundo a causa de este encuentro.



ironía y la crítica, de Charles Baudelaire (1821-1867) por el simbolismo y el efecto de lo negro (más obvio en su escritura novelística) y de Arthur Rimbaud (1854-1891) por la videncia que es muy clara en ambos poetas. Su primer poemario *Reinventar el amor* (1976) y todos sus poemarios destacan por los versos largos y el estilo prosaico. Israel Holas Allimant (2014: pg. 188, 189) hablando del poema “Overol blanco”, por ejemplo, nos informa que se trata de un poema muy extenso. Generalmente hablando, podemos decir que la poesía de Roberto Bolaño es “una poesía narrativa extensa” que destaca por su videncia.

Otro de los grandes de Chile y del período que estudiamos es Rodrigo Lira. Lira es un poeta “maldito”, diríamos; en toda su corta vida no publica ni un poemario. Sin embargo, se considera un poeta importante por su obra marginal y peculiar. Lira comete suicidio cortando las venas en el día de su cumpleaños. Su obra se difunde en panfletos y hojas sueltas. Lira estudia psicología, después filosofía y artes, luego Bellas Artes y, más tarde, lingüística. No consigue terminar sus estudios. De todos modos, esta pluralidad de estudios le entrega muchos conocimientos de aéreas distintas, a nuestro parecer. Su personalidad extravagante y rara, sus *performances* provocativas (de un gran dramatismo) y su enfermedad (diagnosticado con esquizofrenia) van creando un mito alrededor del poeta y su actitud de vida.

Jaime Blume Sánchez, a propósito de Lira como poeta post-moderno, define los ocho códigos básicos de la poesía de Lira tomando como punto de referencia tres poemas: “Angustioso caso de soltería”, “Tranquilo el topo”<sup>66</sup> y “Ulterior desdibujo”. Dichos códigos son:

- mezcla de refinamientos con desarrollos maliciosos casi procaces
- recurso generoso a citas literarias y a personajes y situaciones interpolados

---

<sup>66</sup> Citamos el poema completo en el Anexo 1 (pp. 335-336).

- uso de varios idiomas (*inglés, francés, alemán, latín juntos en la misma frase, a veces*)<sup>67</sup>
- manejo de jergas de diversos ámbitos
- recurso al humor, la contradicción chocante y el juego verbal
- referencia intertextual a lo religioso
- la contingencia histórica como referente coyuntural y literario
- relación carnavalesca entre el hombre y la mujer (Blume, 1994: s.p.)

Analizando el segundo de los ya mencionados poemas, Blume nos habla de la “estructura carnavalesca” y de los cuatro tiempos del poema. Sin embargo, a nuestro modo de ver, resulta muy interesante este “Trabalenguas en ritmo de REdoble” -como queda claro en el subtítulo del poema. Las repeticiones de letras y sílabas y la alternancia de versos largos y versos cortos dan un ritmo al poema del manipulador del lenguaje como él mismo Lira se autodefinía. El poema escrito a dos voces, Le Noir (Lira) y Le Rouge (Antonio de la Fuente), resulta muy gracioso por la forma de trabalenguas. En otros poemas la transtextualidad desempeña el papel primordial como es el caso de “Ars poétique” que tiene claras referencias desde el primer verso (“Que el verso sea como una ganzúa / Para entrar a robar de noche”) a la homónima obra, “Arte poética”, de Vicente Huidobro (“Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas”). O, el caso del poema “El súper poeta Zurita” en el cual Lira imita la voz de Zurita y también la estructura de sus poemas, i.e. la reiteración de palabras y la enumeración empleando los números latinos que hay dentro del poema de Lira y en *Anteparaíso* (poema “Las playas de Chile I” pg. 25, para mencionar solo uno) de Zurita.

Entre las mujeres neovanguardistas que ocuparon un lugar preeminente en el grupo cabe destacar a Eugenia Brito y Carmen Berenguer.

---

<sup>67</sup> Las cursivas son nuestras.

Eugenia Brito (1950) es más conocida por su labor teórica sobre miembros de su grupo, si bien su poesía merece ser mencionada. Su primer poemario, *Vía pública*, se publica en 1984, aunque fue escrito entre 1975 y 1983. En todo el poemario la estructura desempeña un papel importante: versos largos se alternan con versos cortos, huecos para las pautas (aunque Brito emplea la coma también) y reiteraciones principalmente de verbos. Lo fragmentario, lo profano y lo popular se encuentran entre sus rasgos más característicos. El poemario inicia con una dedicatoria “A la Virgen del Carmen”, un poema que, obviamente, tiene elementos tradicionales, porque la Virgen del Carmen es la Patrona de Chile. La adoración a la Virgen llega a Chile con los frailes agustinos, y durante la revolución por la independencia chilena desempeñó un papel primordial, por lo que se la considera un símbolo nacional. La fiesta de la Tirana ya mencionada es también en honor a la Virgen del Carmen. Así que podemos entender la carga tradicional-popular que lleva la figura de la Virgen para el pueblo chileno. El poema trata de los huérfanos, de los hambrientos y es una dedicatoria al “soldado muerto en la Segunda / Guerra Mundial” y “a las venas abiertas de América Latina” (Brito, 1984:pg. 3). Según afirma Luisa Eguiluz, la obra parafrasea también *Las venas abiertas* (1971) de Eduardo Galeano instalando así “la intertextualidad propia de una escritura culta de la modernidad” (Eguiluz, 2020: pg. s.p.). Otro elemento popular lo encontramos en el poema “A Dios dedico este mambo”, donde el poeta se refiere también a la canción de Carlos Gardel “A media luz” (Brito, 1984: pg. 29).

Las referencias bíblicas en este poemario de Brito ocupan un lugar destacado también: así, en “Milagros I” (ibídem: pg. 17), la poeta se refiere a la conocida historia de Judas y su ahorcamiento o la referencia a la historia de Juan Bautista, Salomé y su danza sensual (ibídem: pg. 79), historias todas ellas tomadas de los Evangelios del Nuevo Testamento. Según Raquel Olea, “el abundante uso profano de materiales religiosos” se mezcla con lo popular y su sentimentalidad. Es más, la música popular como el tango o el mambo “alternan su discurso con el de un lenguaje que interroga y propone nuevas

simbolizaciones del imaginario colectivo, en un juego de encubrimientos y descubrimientos que potencia otra comprensión de la historia y evidencia la dependencia de nuestra cultura” (Olea, 1990: pg. 56).

Carmen Berenguer, a quien rescatábamos anteriormente, es una poeta que presenta un discurso político-social. En su primera obra, una autoedición del año 1983 que se titula *Bobby Sands desfallece en el muro*, nos habla de Bobby Sands (1954-1981), miembro del Ejército Republicano Irlandés (conocido como IRA por sus siglas en inglés), que fallece en la cárcel por hambre. Dentro del libro podemos ver muchos versos sueltos en las páginas, como si se tratara de grafiti (Véase fig. 6). Bobby Sands será para Berenguer un preso político como los presos políticos chilenos durante la dictadura pinochetista.

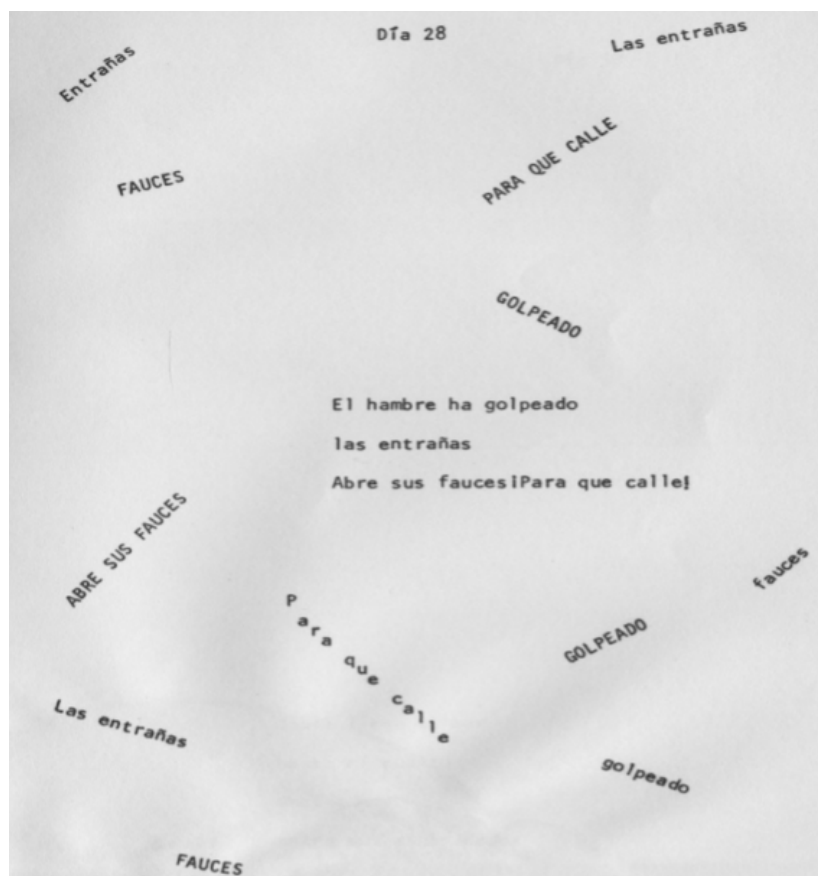


Fig. 6 Poema del libro *Bobby Sands desfallece en el muro* de Carmen Berenguer.

*A media asta* (1988) es su tercer poemario, donde la mujer y el dolor desempeñan el papel más importante. El dolor está presente desde el título de la obra, a media asta, a medio izar, es decir, en señal de luto y duelo. El poemario abre con una cita de Jeremías (20:17): “por qué no me mató en el vientre / y mi madre me hubiera sido mi sepulcro” (Berenguer, 1988: pg. 6). En el poemario destaca el dolor femenino, el cuerpo torturado de la mujer en la dictadura y la violencia; y dentro de esta temática se entrevé la herida colectiva del pueblo chileno y la protesta de la creadora contra la política del período. El poema “Afuera sobre los llamos” habla de los ojos que como ya hemos mencionado desempeñan un papel esencial en la dictadura chilena:

Los ojos vueltos  
en el viento escrito: Ondas  
La mar pues bramando: Llama  
al ojo que le sonrfe  
por el ojo que dice  
al otro ojo  
porque los ojos fueron sacados  
mamita  
para que nunca vieran.  
(Berenguer, 1988: pg. 8)

La intertextualidad, según Olea, se nota en “Fragmentos de Raimunda”, donde la poeta trata de acercarse al poema de Pablo de Rokha titulado “Escritura de Raimundo Contreras” (Olea, 1990: pg. 60). Lo fragmentario y lo ruptural, los huecos en vez de comas, el uso de las palabras extranjeras y las reiteraciones rellenan el mapa neovanguardista de la creadora.

En conclusión, el período que abarca desde el inicio del siglo XX hasta la actualidad es un período agitado y turbulento a causa de las guerras y el difícil contexto político-social que les toca vivir a estos artistas. Dicha etapa favorece el inicio de acciones artísticas interesantes y peculiares a veces, como CADA, y fomenta la aparición de movimientos artístico-literarios de mayor o menor envergadura, como creacionismo, runrunismo...

Desde las Vanguardias de las primeras décadas del siglo XX hasta las Neovanguardias, lo profano, lo peculiar, la mezcla de las lenguas extranjeras, el uso abundante de los recursos literarios y los elementos más personales de cada creador ayudan a provocar esta ruptura característica de ambas Vanguardias; podemos entender que este carácter rupturista es una necesidad impuesta por el período y las dificultades vividas, es una necesidad que los creadores emplean para salir adelante. Lo profano, que no es siempre muestra de religiosidad, es también una necesidad impuesta por las coyunturas político-sociales; algunos de los poetas viven en un entorno religioso mientras que otros no y ese entorno afecta a sus creaciones.

## 2. LA BIBLIA

### 2.1. Versiones y traducciones en el mundo hispano

*Considero la Sagrada Escritura como la más sublime filosofía.*

Isaac Newton

La *Biblia*, la recopilación de los libros sagrados del Cristianismo, es el libro más divulgado, traducido e influyente de todos los tiempos. Su influencia se advierte no solamente en el sector teológico-religioso, sino también en la literatura, puesto que, según Northrop Frye, la *Biblia* se acerca mucho más al estilo poético que al científico (Frye, 1982: pg. 4). Con el paso de los siglos, la *Biblia* ha sido traducida por muchos eruditos y traductores a muchas lenguas diferentes.

La primera, y la más conocida traducción del Antiguo Testamento, es la *Biblia griega* o *Septuaginta* (LXX). Es una traducción que empieza en Alejandría durante los años del rey Ptolemeo II Filadelfo (285-246 a. C.) y termina en el siglo I d. C. La traducción es de los libros hebreos y arameos más algunos textos originalmente escritos en griego; la lengua de llegada es la griega y más específicamente la variedad denominada koiné o helenística, es decir, la *lingua franca* del imperio alejandrino. En la traducción participan 72 eruditos judíos, redondeándolo a 70 (“εβδομήκοντα” en griego) (Fernández Marcos & Spottorno Díaz-Caro, 2008: pg. 12, 13).

La *Vulgata* es la traducción al latín vulgar de la *Biblia* hebrea y griega. La traducción se realiza a finales del siglo IV por Jerónimo de Estridón (c. 340-420). Mientras que San Jerónimo emplea en sus traducciones la *ad sensum* metodología, en el caso de la *Vulgata* el papa Dámaso (304-384) le pide que sea más exacto. Así que San Jerónimo realiza una traducción *de verbo ad verbum* para su versión. En español, la primera traducción es la de la *Biblia*

*Alfonsina* realizada entre los años 1260 y 1280 por los traductores de la Escuela de Traductores de Toledo y patrocinada por Alfonso X el Sabio (1221-1284).

A partir de la *Septuaginta* hay muchas más traducciones que merecen ser mencionadas. Rafael Serrano, en su libro *Historia de la Biblia en español* (2014), nos ofrece un panorama bastante detallado de las diferentes versiones del libro sagrado. Entre la multitud de las versiones, podemos destacar la *Biblia Regina* publicada en 1966 por la editorial Regina de Barcelona. La traducción se realizó a través del hebreo, arameo y griego al español (Serrano, 2014: pg. 80). Otra traducción importante es la del Nuevo Testamento (del griego al español) que se titula *Dios llega al hombre* (1966). Según Serrano (Ibídem: pg. 81), *Dios llega al hombre* es la primera traducción que sigue “el modelo de traducción de equivalencia dinámica”. Otra importante traducción (de los textos originales) es la del año 1975 titulada la *Nueva Biblia española*, que tiene también una edición especial en español de América Latina (Ibídem: pg. 87, 88). Por supuesto, hay también muchas traducciones parciales o inéditas, versiones infantiles y pedagógicas.

En América Latina destacan el *Nuevo Testamento* (traducción del griego al español) del colombiano Pedro Ortiz, publicado en 2000, y la *Biblia Valera -o*, mejor dicho, la *Biblia Reina-Valera-*, basada en la *Biblia del Oso* (Basilea, Suiza, 1569), que realiza Casiodoro de Reina (1520-1594) a partir de los textos hebreos, latinos y judeoespañoles. Cipriano de Valera (1531-1602) la revisa en 1602 y así sale una de las ediciones más conocidas en castellano<sup>68</sup>. Para terminar con esta breve panorámica de las diferentes publicaciones de la *Biblia*, podemos mencionar la publicación de la *Biblia Latinoamericana* en Chile en 1972.

---

<sup>68</sup> Para más información sobre la historia de la *Biblia Reina-Valera* véase el sitio oficial.



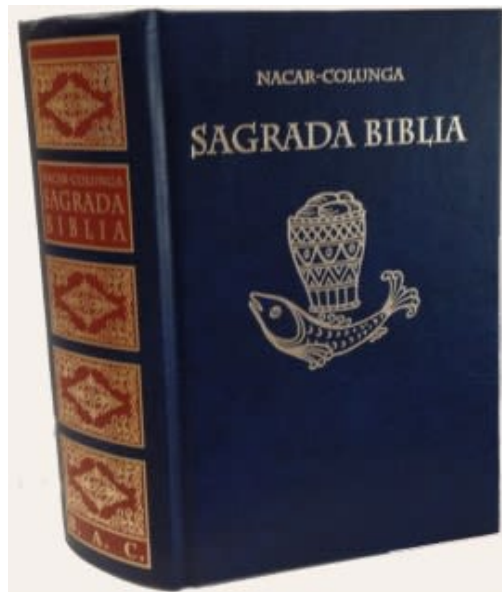


Fig. 7 La *Sagrada Biblia* de Nacar-Colunga en una de las ediciones realizadas.

En nuestro estudio vamos a utilizar la *Sagrada Biblia* de Nacar-Colunga. La primera edición de dicha Biblia es de 1944 y desde entonces cuenta ya con más de 30 ediciones. Los dos traductores, Eloy Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, son sacerdotes y excelentes conocedores tanto del texto religioso como de las lenguas originales y la lengua de llegada. Es una de las traducciones más conocidas hoy en día y resulta la más completa.

La *Sagrada Biblia* de Nacar-Colunga se divide en el Antiguo y el Nuevo Testamento como todas las Biblias, por supuesto. A continuación, procuramos dar un esquema de ella para facilitar nuestro estudio. Obviamente, nos ha orientado la división que Nacar-Colunga efectúan en su versión.

#### ANTIGUO TESTAMENTO

##### *Pentateuco*

Génesis

Éxodo

Levítico

Números

Deuteronomio

*Libros históricos*<sup>69</sup>

Josué

Jueces

Rut

Samuel

I Samuel

II Samuel

Reyes

I Reyes

II Reyes

Paralipómenos o Crónicas

I Crónicas

II Crónicas

Esdras y Nehemías

Esdras

Nehemías

Tobías

I Macabeos

II Macabeos

---

<sup>69</sup> En la versión de Nácar-Colunga no está la división de los *Libros históricos*, pero hemos optado por incluirla porque de otra manera parece que el Pentateuco tiene más libros.

*Libros sapienciales*

Job

Salmos

Proverbios

Eclesiastés

El Cantar de los Cantares

Sabiduría

Eclesiástico

*Libros proféticos*

Isaías

Jeremías

Lamentaciones

Baruc

Ezequiel

Daniel

Oseas

Joel

Amós

Abdías

Jonás

Miqueas

Habaruc

Sofonías

Ageo

Zacarías

Malaquía

NUEVO TESTAMENTO

*Evangelios*

San Mateo

San Marcos

San Lucas

San Juan

*Hechos de los Apóstoles*

*Epístolas de San Pablo*

A los Romanos

I a los Corintios

II a los Corintios

A los Galatas

*Epístolas de la cautividad*

A los Efesios

A los Filipenses

A los Colosenses

*Epístolas a los Tesalonicenses*

I a los Tesalonicenses

II a los Tesalonicenses

*Epístolas pastorales*

I a Timoteo

II a Timoteo

A Tito

A Filemón

A los Hebreos

Santiago

*Epístolas de San Pedro*

I de San Pedro

II de San Pedro

*Epístolas de San Juan*

I de San Juan

II de San Juan

III de San Juan

San Judas

Apocalipsis

El Antiguo Testamento de la Iglesia Católica consta de 46 libros (49 para la Ortodoxa) y relata los primeros días de la creación del mundo, la búsqueda de la Tierra Prometida para los hebreos y los mandamientos que Dios entrega a Moisés, pero también hay relatos de batallas, algunos salmos, profecías y proverbios, hasta la historia de dos amantes en el Cantar de los Cantares.

Como podemos deducir, el libro no es exclusivamente teológico, sino una fuente de tipo literario-histórico. Todo el Antiguo Testamento relata las historias antes de la llegada de Jesucristo. Por otro lado, el Nuevo Testamento relata acontecimientos de la vida de Jesús (como la Crucifixión y los sucesos de los días antes de ella) y de los primeros años de la difusión de la religión cristiana, los viajes de los Apóstoles y sus esfuerzos por divulgar la religión cristiana.

Sintetizando, la *Biblia* es un libro que ha influido y sigue influyendo en la literatura universal; no es un libro estrictamente religioso-teológico en su profundidad, sino fuente de incalculable valor literario en numerosas ocasiones. Asimismo, es acaso la obra que cuenta con mayor número de traducciones, todo un best-seller. Su influencia es indiscutible e innegable.

## 2.2 El sustrato bíblico en la literatura contemporánea del Cono Sur

*El valor de la Biblia supera al de todos los libros que se hayan impreso.*

Patrick Henry

La presencia de la *Biblia*, tanto en el continente europeo como en Latinoamérica, es, sin duda, inmensa. Sin embargo, según Attala & Fabry, dicha presencia resulta “al mismo tiempo obvia y oculta, oculta y aun escamoteada” (2016: pg. 9), señalando que esta no ha sido objeto de un estudio sistemático hasta ahora (Ibídem: pg. 10). Por supuesto, hay estudios individuales, pero son insuficientes si los comparamos con la vasta bibliografía que existe sobre la influencia de la *Biblia* en la literatura europea, por ejemplo. Es para cubrir parcialmente esa laguna que hemos decidido indagar en la obra del escritor chileno Raúl Zurita. No obstante, Zurita no es el único caso en la literatura contemporánea que muestra huella indeleble de la *Biblia* en su obra. Desde las cartas de Colón y otros cronistas de Indias hasta autores esenciales del siglo XX, como César Vallejo y José María Arguedas, América Latina ha

dado frutos numerosos de dicha influencia; y desde los creadores agnósticos o ateos -como Zurita- hasta los místicos -como Esther de Cáceres (1903-1971)- la influencia bíblico-religiosa es manifiesta. En la región del Cono Sur, destacamos, por ejemplo, a la uruguaya Juana de Ibarbourou (1892-1979), al argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) y al paraguayo Augusto Roa Bastos (1917-2005).

A continuación, nos propondremos esbozar la influencia religiosa o bíblica presente en muchos escritores del Cono Sur, y no exclusivamente en Chile. No en vano, y en palabras de Marie-Claire Zimmermann, la figura de Cristo es:

incluso en la negación de su resurrección o en las transposiciones imaginarias más heterodoxas, un nombre que incita a crear poéticamente, una persona que sigue siendo problemática, que interrogamos, que imploramos o que insultamos y que no puede ser designada en poesía (Zimmermann en Fabry, 2022: pg. 19, 20).

Por último, para mostrar el marco cronológico de la literatura contemporánea, vamos a utilizar como punto de referencia el inicio de la Segunda Guerra Mundial; el período abarca del año 1939, más o menos, y sigue hasta la actualidad. Los hechos más esenciales del período son, obviamente, la ya mencionada Guerra Fría, la revolución científico-tecnológica, el predominio de EE.UU. como potencia económico-política y, por supuesto, la influencia de la Unión Soviética con su anticapitalismo y la filosofía marxista que funcionan como contrapunto para la política estadounidense. Durante dicho período surgen el realismo sucio, el realismo socialista, las Neovanguardias y otras categorías que emplean lo fragmentario, los juegos de referencias, la ruptura con la tradición y la ideología marxista, entre otras, para estas creaciones contemporáneas.

### 2.2.1 Argentina

*La duda es uno de los nombres de la inteligencia.*

Jorge Luís Borges

Argentina es un país de migrantes; desde mediados del siglo XIX llegan migrantes europeos y se instalan en la zona litoral y a partir del 1930 hay migraciones hacia las zonas urbanas y los países limítrofes. En 1946, bajo la presidencia de Juan Domingo Perón (1895-1974), Argentina vive momentos históricos: sufragio universal femenino (1947), reformas (en los salarios y la justicia), privilegios para los trabajadores etc. Sin embargo, a partir de la muerte de Perón, asciende a la presidencia su viuda (María Estela Martínez, su tercera mujer), que no logra demostrar la misma capacidad en el cargo que el difunto Perón. La alta inflación y las demandas de los obreros son solo unos de los problemas que tiene que afrontar la presidenta. Un poco después, en 1976, hay un golpe de estado, y así arranca el período de gobierno militar en Argentina (1976-1983). Una vez más, la política común del Cono Sur es la de una economía neoliberal y una represión de las guerrillas de izquierda con persecuciones y torturas. El enfrentamiento entre los militares y la población del país es conocido como la “guerra sucia” durante la cual las detenciones y desapariciones serán constantes y múltiples, como en el caso ya señalado de Chile; hasta 20.000 personas desaparecieron en esta guerra sucia (Fox, 2011: pg. 305-312).

La literatura de la primera mitad del siglo XX tiene como presencia principal la dicotomía entre dos grupos antagónicos, Boedo y Florida. El grupo Boedo (fundado durante la década de 1920) toma su nombre de la calle de la editorial que lo apoya: es un grupo de ideas izquierdistas, estrechamente vinculado al movimiento obrero y de corte realista-naturalista, con influencias del realismo social ruso de Fiódor Dostoyevski, entre otros. El grupo Boedo, dentro de su temática socio-política y sus innovaciones vanguardistas, intenta



cambiar y renovar la literatura. El grupo se sitúa en los suburbios y es contrario al grupo Florida o Martín Fierro, nombre tomado de la calle en la que se localiza la revista *Martín Fierro* (1924-1927). Este segundo grupo se funda aproximadamente en el mismo período y se interesa por las innovaciones vanguardistas de forma (métrica, rima), el surrealismo, el dadaísmo y el ultraísmo. Este grupo es más porteño y cosmopolita. Integrantes y/o fundadores de Boedo son Leónidas Barletta (1902-1975), Nicolás Olivari (1900-1966), Elias Castelnuovo (1893-1982) y Roberto Arlt; en el grupo porteño podemos mencionar a integrantes como Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo (1891-1967), Victoria Ocampo (1890-1979) y Ricardo Güiraldes (1886-1927), entre otros (Ferreira de Cassone, 2008: s.p.). Así como a Roberto Arlt se le vinculó al grupo Boedo, Jorge Luís Borges está inevitablemente asociado al grupo porteño.

En cuanto a la literatura de influencia bíblica, cabe destacar a autores de la talla de Leopoldo Lugones (1874-1938), quien en el relato titulado “La lluvia defuego” (1906) -subtitulado “Evocación de un descarnado de Gomorra”- evoca a la conocida “ciudad libertina” del libro del *Génesis*; asimismo, la huella bíblica queda patente en la cita-paratexto: “Y tornaré el cielo de hierro y la tierra de cobre” (Lugones, 2009: pg. 61), tomada del *Pentateuco* (Levítico).

A lo largo del siglo XX podemos encontrar otros muchos autores argentinos que toman la *Biblia* como fuente de inspiración. Leopoldo Marechal (1900-1970) es uno de esos escritores, y su obra queda plasmada en todos los géneros posibles: poesía, novela, teatro y ensayo. Sus dos primeras novelas, *Adán Buenosayres* (1948) y *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) muestran la herencia bíblica. La primera de ellas no recibirá críticas favorables en el momento de su primera edición, con la excepción de la de Julio Cortázar;<sup>70</sup> sin

---

<sup>70</sup> Cortázar, en un artículo publicado en la revista *Realidad*, elogia la obra de Marechal afirmando que se trata de “un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas” aclarando que la recepción negativa que tuvo la obra fue a causa

embargo, hoy en día es considerada una de las novelas más importantes de la literatura argentina. Según Donald Shaw, “es la única novela explícitamente cristiana, y más aún, católica de categoría que hay dentro de la nueva novela” (Shaw, 1985: pg. 41). La novela relata los tres últimos días del protagonista y su descenso a los infiernos. En este descenso podemos observar la influencia dantesca. Por supuesto, el viaje como leitmotiv lo tenemos también en *Ulises* de James Joyce, la novela-cumbre, publicada unas décadas antes, en 1922, y en *Odisea* de Homero; asimismo, el viaje al Hades lo podemos encontrar en *Las ranas* del griego Aristófanes.

En lo que se refiere a la influencia bíblica podemos observar cómo desde el propio título, *Adán Buenosayres*, el autor evoca el nombre del primer hombre; y todavía más tarde, dentro de la obra, sigue con nombres como Samuel (Marechal, 2000: pg. 16) o Abraham -que lleva la “barba de Moisés”- (ibídem: pg. 35). El título de la obra sintetiza “la leyenda bíblica del primer hombre, inscripto en la vida cotidiana de una ciudad”, o sea, en la ciudad de Buenos Aires (Vidal, 2015; pg. 1). En este punto huelga mencionar que Buenos Aires, desde principios del siglo XX, es la mayor ciudad de América Latina y sigue en aumento.<sup>71</sup> Buenos Aires, “la Gran Capital del Sur”, según el propio Marechal (2000: pg. 14), es una ciudad que vive la Revolución de 1943 y, tres años más tarde, en 1946, llega al poder Juan Domingo Perón (1895-1974) con sus reformas y su populismo.

En toda la novela hay una abundancia de palabras de carga teológico-bíblica, como por ejemplo: Diablo, demonios y ángeles, Apocalipsis, génesis,

---

de las “concomitancias históricas que tanto han irritado o divertido a las *coteries* locales” (Cortázar, 1949: pg. 232).

<sup>71</sup> El censo de 1904 presenta 945.094 habitantes en Buenos Aires, mientras que cinco años más tarde (1909) los habitantes llegan al número de 1.231.698, es decir, un ascenso de más de 250.000 personas en apenas un lustro (s.a., 2008: s.p). Y durante el censo de 1947 la población de Buenos Aires se duplica y llega a los 2.982.580 habitantes (s.a., 2009: s.p).

catástrofes, entre otros. Esta carga teológico-bíblica traslada el relato bíblico del primer hombre a una ciudad contemporánea. Las citas extraídas de la *Biblia* son también numerosas: “Las tremendas palabras del *Apocalipsis* venían resonando en sus oídos desde la noche anterior. *Sicut liber involutus*” (Ibídem: pg. 17). En el mismo fragmento de la obra encontramos, según Cecilia González, una “versión más directa del terror bíblico” (González, 2016: pg. 329). “Bajo el peso de aquel terror, Adán había caído de rodillas”, es decir, Adán trata de rezar sintiendo el “sagrado temor” como él mismo lo clasifica (Marechal, op.cit: pg. 17). Marechal deja a su protagonista, en las últimas páginas de su libro, en la puerta del noveno círculo infernal, como Virgilio, el guía de Dante, deja a este solo en el Monte Purgatorio donde yace el Paraíso Terrenal: Virgilio sabe que no puede ayudar más a Dante y vuelve a Limbo. A partir de este momento, Beatriz será la guía de Dante en su viaje. Virgilio, por otro lado, no puede entrar en Purgatorio porque vivió antes de la llegada de Jesucristo y sus pecados no pueden ser lavados y perdonados.

Pues bien, hemos mencionado ya que Marechal deja a Adán en la puerta del infierno. Sin embargo, casi dos décadas más tarde, en *El banquete de Severo Arcángelo*, el creador retoma el hilo dirigiendo a su protagonista, Lisandro Farías, al paraíso, a un paraíso que es el banquete o el lugar llamado Cuesta del Agua (Saítta, 2001: s. p.). Según Sylvia Saítta, en la novela destacan de nuevo “el universo platónico, el simbolismo del viaje como metáfora de la existencia humana, la noción del hombre como un ser trascendente y los significados proféticos de la *Biblia*” (Ibídem). Desde las más simples referencias a la Última Cena de Cristo hasta la crucifixión de Farías, el texto ofrece, a través de cierto simbolismo, la influencia bíblica que permitiría definirlo como una defensa del catolicismo desde el prisma de la teología.

Simbólicamente hablando, la novela relata las preparaciones realizadas para una fiesta que tiene “características juiciofinalistas, con un sentido figurado propio del género apocalíptico” (Lencinas, 2008: pg. 20). Según Claudia Noemí Lencinas, a causa del cristianismo de Marechal, en su obra destaca lo alegórico y los “personajes duales” que reciben influencias tanto del

cristianismo como de las “otras búsquedas espirituales” del creador (Ibídem: pg. 22). A causa de la búsqueda espiritual-filosófica de Marechal, sus obras tienen tintes ensayístico-filosóficos; por eso resultaría lógico definir sus obras como novelas ensayísticas o filosóficas.

Otro de los grandes literatos argentinos es Eduardo Mallea (1903-1982). En su fecunda producción (más de 30 obras), podemos encontrar mayormente novelas, relatos y algunos ensayos.

Entre sus novelas destaca, por sus referencias bíblicas, la obra *Todo verdor perecerá* (1943), que desde el título remite al libro profético de *Isaías* (15:6). La ciudad de la novela es Bahía Blanca, ciudad de nacimiento del creador y una de las ciudades más importantes del país. La narración es una reescritura que utiliza versículos del libro de *Isaías*, como el ya mencionado título, o citas del libro de *Job* y de *Eclesiastés*. Según González, “la maldición bíblica cubre el conjunto del relato” (González, op. cit.: pg. 333). La larga sequía de cuarenta y cuatro días (en número parecido a los cuarenta días que durara el diluvio recogido en el *Génesis*, a los cuarenta años del peregrinaje de Moisés por el desierto en busca de la Tierra Prometida, a los cuarenta días en que Jesús peregrinó por el desierto y fue tentado por el demonio según *Mateo* 4: 1-2, *Marco* 1: 12-13 y *Lucas* 4: 1-2<sup>72</sup>), la dura vida de la pareja, la incompreensión entre la pareja que dirige a la aridez interior, la muerte del

---

<sup>72</sup> El número aparece en otros casos también. Moisés pasó 40 días de ayuno en el Monte Sinaí, a solas con Dios (*Éxodo*: 24,18); el pueblo de Israel pasó 40 años en éxodo por el desierto rumbo a la Tierra Prometida (*Números*: 14,33); Elías pasó 40 días y 40 noches caminando hasta el Monte Horeb (*1 Reyes*: 19,8); Israel vivió 40 años de paz bajo los jueces (*Jueces*: 3,11); duraron 40 años los reinados de Saúl (*Hechos*: 13,21), David (*2 Samuel* 5,4-5) y Salomón (*1 Reyes*: 11,42), los tres primeros reyes de Israel; Jonás profetizó 40 días de juicio para que Nínive se arrepintiera (*Jonas*: 3,4); Jesús fue llevado por María y José al templo 40 días después de su nacimiento (*Lucas*: 2,22); durante 40 días, Jesús resucitado enseñó a los discípulos antes de subir al cielo y enviar el Espíritu Santo (*Hechos*: 1,1-3).

esposo, el encuentro de Ágata con el amante que la deja sola muy pronto, todos los sucesos de la novela crean esta sensación de “maldición bíblica”. Y cuando el amante se va, viene la desesperación total; Ágata, poco a poco, siente la desesperación de nuevo y llega hasta el punto de la locura. La “maldición bíblica” en la vida del justo y rico Job son las calamidades impuestas por Satán y bajo la aprobación de Dios. La gran diferencia yace en la culminación de la novela: si bien Job supera todas las adversidades de su vida y Dios lo recompensa con larga vida, más riquezas y más hijos, Ágata no logra superar las adversidades de su vida y termina enloquecida deambulando por las calles de su casa paterna. Ágata no puede encontrar la salvación que está a su lado, en la iglesia cerca de su primera casa: “En efecto, Ágata vuelve a Ingeniero White, al umbral de la casa de su padre y las palabras de este lector de un único libro, la *Biblia*, martillan los mismos versículos”, y estas palabras muestran cómo su vida, y cuanto hay en ella, toca a su fin. En estas palabras tan fuertes, según González, destaca el versículo 12 citado directamente del capítulo 9 del *Eclesiastés*: “no sabe el hombre su fin sino que, como los peces, son cazados...” (Ibídem: pg. 334).

En *Los enemigos del alma* (1950), también de Eduardo Mallea, encontramos los tres enemigos del alma que según la Iglesia Católica son el Mundo, el Demonio y la Carne. Para Mallea, los tres enemigos del alma serán los hermanos Guillén: Mario, que representa el Mundo, es un tipo sin conciencia; Débora es el Demonio, que siente intolerancia y rencor hacia sus hermanos y odia la vida; y Cora simboliza la Carne y es una mujer sensual que juega con los hombres.<sup>73</sup> De nuevo hay una ciudad que también desempeña un

---

<sup>73</sup> Hay que prestar atención en las letras iniciales que Mallea emplea para los nombres de los hermanos que son los mismos con los tres enemigos de las Escrituras. El hombre no debe amar al Mundo, no debe satisfacer los deseos de la carne y debe luchar y alejarse del Demonio. Los valores del Mundo son: tener dinero y propiedades, ofrecerle al cuerpo los gustos que quiera y adquirir honor y fama. Eso es algo que el hombre tiene que vencer. El Demonio, por otro lado, es el ángel caído que esfuerza engañar al hombre con las

papel importante en la novela, aunque esta vez es una ciudad aislada del sur de Argentina y no una gran ciudad, como era el caso de la Bahía Blanca; la ciudad de *Los enemigos del alma* es “un microcosmos cuidadosamente ideado, un mundo autónomo” (Polt, 1960: pg. 96). La casa, Villa Rita, es también un símbolo del orgullo del padre Guillén, un chalet lujoso que representa el poder y la fuerza social, es decir, los valores del Mundo (dinero, fama), de los cuales el hombre debe apartarse. El orgullo (soberbia), la sensualidad (lujuria) y el rencor (envidia) son tres de los siete pecados capitales de la Iglesia Católica, y Mallea intenta analizarlos.

Uno de los más universalmente conocidos literatos de la época es Ernesto Sábato (1911-2011), quien escribió más ensayos que novelas. Sin embargo, sus tres novelas (*El túnel* -1948-, *Sobre héroes y tumbas* -1961- y *Abaddón el exterminador* -1974-) resultan las más conocidas de la literatura argentina contemporánea.

Esta última novela suya, *Abaddón el exterminador*, es la que nos interesa para este estudio. Desde el título podemos entender que la obra tiene influencias bíblicas: Abaddón, en el *Apocalipsis* (Nuevo Testamento), es el “ángel del abismo” (*Apocalipsis*, 9-11: pg. 1282). En griego el nombre es Apolyon (Ἀπολλύων del verbo ἀπόλλυμι, que significa exterminar). Dentro de la obra de Sábato podemos ver que el escritor lo define como “EL ÁNGEL DE LAS TINIEBLAS” o “ABADDÓN, EL EXTERMINADOR” (Sábato, 1981: pg. 195). Más tarde será “el Príncipe de las Tinieblas” (Ibídem: pg. 263), donde remite a la derrota de Dios por parte de este. La figura de Satanás está presente en la “Exposición del doctor Alberto J. Gandulfo”, donde aprendemos que cerca del Divino Padre hay una familia, una comunidad de ángeles dirigidos por Satanás. Sin embargo, la ambición del poder “comenzó a perturbar la conciencia de Satanás, que llegó a considerarse omnipotente como el Divino Padre” (Ibídem: pg. 255).

---

tentaciones de la Carne. El hombre lo que tiene que hacer es no consentir en las tentaciones para poder tener una vida cerca de Dios.

En el capítulo mencionado encontramos también referencias a los acontecimientos históricos de la época: los campos de concentración, Vietnam con los niños mutilados y la destrucción que supuso la bomba de Hiroshima (Ibídem: pg. 264). En otro capítulo habla de las bombas Napalm en Corea (Ibídem: pg. 61); cita a Gollancz señalando que “vio dos enormes lagartos, horribles, que se arrastraban lentamente, lanzando gruñidos y quejas”, e inmediatamente después nos explica que “eran seres humanos desollados por el fuego y el calor, con los cuerpos magullados en las partes en que habían chocado con algo duro” (Ibídem: pg. 62). Asimismo, menciona a los ejércitos de liberación que combatían en América Latina por aquellos años (Ibídem: pg. 285).

La obra nos presentará a un Sábato que es al tiempo autor y “héroe” de su obra, al tiempo que ficción y realidad se entremezclan inevitablemente: aunque decimos que la obra es una novela, el tono filosófico, los acontecimientos históricos, las referencias a personas conocidas son solo unos de los ejemplos que hacen que el lector acabe percibiéndola como una novela filosófica.

En este punto, huelga mencionar que las dos novelas escritas antes de *Abaddón, el Exterminador* tienen también influencias bíblicas. Hermosilla Sánchez (2007: s.p) nos habla del pecado original y del sentido de la caída en el tiempo americano dentro de la obra *El túnel*. El pecado de haber probado varias veces la manzana del árbol del conocimiento se conecta con el pecado cometido contra América. En *Sobre héroes y tumbas* el Príncipe de las Tinieblas desempeña de nuevo un papel importante; en el “Informe de los ciegos” encontramos ese poema inicial donde habla de los dioses de las tinieblas (Sábato, s.a.: pg. 241) así la conclusión final, donde se afirma que “sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas” (Ibídem: pg. 251). En esta obra también lo malo, lo demoniaco y lo siniestro tienen gran importancia.

Olga Orozco (1920-1999) es una poeta y periodista que escribe bajo el influjo surrealista y las influencias de San Juan de la Cruz. En la poesía de

Orozco podemos hablar de gnosticismo o de un panteísmo explícito; por sus versos pasean desde un Dios-Creador hasta el azar-destino humano. En su poemario *Los juegos peligrosos* (1962) el poema inicial se titula “La cartomancia” y es evidente el intento de Orozco de relatar un viaje interno, tal vez esotérico en el sentido de enigmático, a través de las cartas de Tarot (el Loco, el Demonio, el Mundo etc.) que ella maneja (Orozco, 2012: pg. 107-111). En el poema titulado “La caída” podemos reconocer influencias bíblicas mezcladas con este panteísmo tan orozquiano: la estatua de sal que hace clara referencia al relato bíblico de la esposa de Lot (Génesis, 19), quien al mirar atrás cuando Lot y ella salen de la ciudad de Sodoma la convierte en estatua de sal; “el paraíso roto”, “la señal del exilio” y “el pecado de la muerte” nos hacen pensar en el primer hombre y la primera mujer del libro del *Génesis* nuevamente (Ibídem: pg. 132, 133).

En su poemario titulado *Museo salvaje* (1974) tenemos otra vez referencias bíblicas desde el primer poema, y esta vez dichas referencias resultan mucho más obvias. “No había ningún signo sobre la piel del tiempo”, nos dice Orozco en su “Génesis”, “la tierra estaba confusa y vacía” leemos en el *Génesis* bíblico (*Génesis* 1:2, S.B., II: pg. 27). “Nada” repite la creadora, “Nada. Ni tierra prometida”, contiene el verso-referencia a la conocida tierra prometida desde el *Éxodo*, la tierra que Dios había prometido a sus fieles israelitas (Orozco, 2012: pg. 159); “Era solo un desierto de cal viva tan blanca como negra”, más o menos como era la primera tierra desértica que encuentran los israelitas bajo el liderazgo de Moisés (Ibídem). La tierra prometida la encontramos de nuevo en el Libro de *Josué*, cuando este, sucesor de Moisés, lucha por ella. Unos versos después tenemos el nacimiento (Génesis) del Yo poético: “Yo estaba allí tendida/ yo, con los ojos abiertos” (Ibídem); y la destrucción de las tablas de la ley, otra historia de la *Biblia* cuando Moisés subió al monte Sinaí y bajó con los Diez Mandamientos para el pueblo israelí. En el libro del *Éxodo* aprendemos que Moisés al bajar del monte ve que hay danzas y fiestas, y enojado arroja las tablas y las rompe. El poema relata la creación de un mundo poético muy orozquiano concluyendo con el



descanso del último día de Dios tras haber acabado con los cielos y la tierra; “entonces se cumplieron la tarde y la mañana / en el último día de los siglos” como nos dice la poeta (Ibídem: pg. 161).

El segundo poema se titula “Lamento de Jonás” y nuevamente contiene reminiscencias bíblicas. El cuerpo roto, fragmentado, “este cuerpo tan denso con que clausuro todas las salidas”, nos da la sensación de encierro, de confinamiento que tenía el profeta Jonás dentro de la ballena a causa de su desobediencia hacia Dios. “Es difícil salir. / Me tapiaban con un muro que solamente corre hacia nunca jamás”, nos dice la poeta, mostrando su dificultad para salir hacia el mundo externo. “Soy mi propio rehén”, sigue unos versos después, y ahí yace el encierro muy personal, el ensimismamiento (Ibídem: pg. 162, 162); Orozco, retomando el hilo de la historia de Jonás, recrea su propia historia de aislamiento personal; el cuerpo-rehén impide el acceso hacia el mundo exterior. El tercer poema también tiene un título bíblico, “Mis bestias”. Las bestias más conocidas de la *Biblia* son Leviatán, Nefilim y las bestias de Daniel (la historia conocida de que mientras Daniel dormía, tuvo una visión con cuatro bestias). En la *Biblia* las bestias son los enemigos de Dios y de los fieles.

En líneas generales, todo el poemario se construye alrededor de referencias bíblicas (Dios, Apocalipsis) y del propio cuerpo de la creadora; el cuerpo como imagen u objeto poético de su obra, es una “lucha constante del escritor entre lo inefable de la idea y la corporeidad de la palabra” como lo define Inmaculada Lergo (en Salto, Battiston, Bertón, 2020: pg. 162).

Juan Gelman (1930- 2014) es un poeta con una producción bastante prolífica quien escribe su último poemario un año antes de su muerte, dicho poemario se titula *Hoy* (2013). Gelman, de descendencia judeo-ucraniana, de militancia izquierdista (organizaciones guerrilleras) y exiliado durante la dictadura, es también un creador con influencia bíblica.

Gelman pierde a sus dos hijos y a su nuera embarazada durante la dictadura;<sup>74</sup> los tres se consideran detenidos-desaparecidos y Gelman escribe poemas sobre esta experiencia suya. Aunque tiene algunos poemarios antes de su exilio, vamos a centrarnos más en los que publica después, puesto que la influencia bíblica es más clara en ellos a causa del dolor que despiertan la ausencia de sus familiares y el exilio. Su poemario *Carta abierta* (1980) va dirigido a su hijo detenido-desaparecido. Según Fabry, en dicho poemario “el tejido intertextual entre el *Cantar de los Cantares*, el *Cántico* sanjuanista y la poesía barroca (especialmente Quevedo), intenta hacer resonar en la lengua, espacio inalienable por antonomasia” (Fabry, 2014: pg. 62). El dolor por la pérdida de su hijo se hace evidente desde el primer poema, donde destaca el uso de los antónimos (hablarte-deshablarte, tenerte-destenerte) y la cita con la aliteración (“besar con besos de la boca / o cielo que abrís hijando tu morida”) extraída del *Cantar de los Cantares* (“¡Béseme con besos de su boca!”) (S.B., IV: pg. 705). Otro ejemplo que nos da Fabry (2014: pg. 63) es del texto XIII, los versos “por arrabales / plazas donde busco / ¿quedo pensando porque no te hallé?” que son del tercer canto del *Cantar de los Cantares* cuando la esposa dice: “Me levanté y recorrí la ciudad, / las calles y las plazas, / buscando al amado de mi alma” (S.B., IV: pg. 707).

En su poemario *Citas y comentarios* (1982) podemos analizar el poema “Comentario XXIII (San Juan de la Cruz)” que es exactamente lo que nos dice el título, es decir, un comentario sobre un poema de San Juan; según Fabry

---

<sup>74</sup> Según el *Amicus Curiae* presentado por el Comité de América Latina y el Caribe para la defensa de los derechos de la mujer (CLADEM), María Claudia García Iruretagoyena de Gelman y su esposo fueron detenidos ilegalmente en agosto de 1976. Al momento de la detención la mujer tenía unos diecinueve años y estaba embarazada; los trasladaron a los dos al centro de detención “Automotores Orletti” en Buenos Aires, aunque más tarde los separaron. La mujer fue trasladada a Uruguay donde dio a luz a su hija en el Hospital Militar. La niña la entregaron a una familia de un funcionario (CLADEM, 2011: pg. 5).

(2016: pg. 306), el poema de San Juan titulado “Otro de el mismo que va por *Super flumina Babilonis*” es una reescritura del salmo 137.

<p>COMENTARIO XXIII (san juan de la cruz)</p> <p>De Juan Gelman esta <u>herida</u> con vos/o <u>llaga</u>/luz como criatura <u>vulnerada</u> o pena de vos que vivemuere hasta que la matás haciéndola,</p> <p>dicha de vos cielando furias/paladar al que mi <u>lengua está pegada</u> como lengua de vos/o tierra donde crecés como dulzura/vos</p> <p>que me empezaste y quiero que me acabes en la mitad de vos/país/amparo por donde toda la vida va/ temblor que me temblás en vos/<u>claro fuego</u> (Gelman, 1994: pg. 211)</p>	<p>OTRO DE EL MISMO QUE VA POR <i>SUPER FLUMINA BABILONIS</i></p> <p>De San Juan de la Cruz Encima de las corrientes que en Babilonia hallaba, allí me senté <u>llorando</u>, allí la tierra regaba, acordándome de ti, (...) sabiendo que me abrasaba, disculpando la avecica que <u>en el fuego se acababa</u>. (...) Echaríala en olvido si en la ajena me gozaba. <u>Con mi paladar se junte</u> <u>la lengua</u> con que hablaba, si de ti yo me olvidare, en la tierra do moraba...</p> <p>Fuente: Centro Cervantes Virtual</p>
---	---

SALMO 137

(Tr. Nácar-Colung)

Junto a los ríos de Babilonia, allí nos sentábamos y llorábamos acordándonos de Sión.  
De los sauces de sus orillas, colgábamos nuestras cítaras.

(...)

¿Cómo en tierra extranjera cantar los cánticos de Yahvé?

Si yo me olvidare de ti, Jerusalén, sea echada en olvido mi diestra.

Péguese mi lengua al paladar si yo no me acordase de ti, si no pusiera a Jerusalén por encima de toda alegría.

(S.B., IV: pg. 667)

Fig. 8. Subrayadas van las palabras o expresiones semejantes en los tres poemas.

Según Fabry (2016: pg. 307), la “herida”, la “llaga”, el adjetivo “vulnerada” y la paradoja mística “vivemuere” son motivos que los podemos encontrar en la reescritura del salmo 137 por San Juan. La lengua pegada al paladar que hay también en los tres poemas es la maldición y la expresión carnal de la “herida”.

Mención aparte merece, por supuesto, Jorge Luis Borges (1899-1986). Según Bellini, Borges “es tal vez el artista más completo de las letras hispanoamericanas” por una multitud de razones; primero de todo, Borges escribe poesía, ensayo y cuentos con el mismo éxito y la misma facilidad; es conocedor de las culturas clásicas, de Dante y de Ariosto y recoge ideas filosóficas y teológicas de diferentes sistemas (Bellini, op. cit.: pg. 310); Borges es un enorme innovador del estilo y las técnicas. Su influencia es reconocida por autores de la altura de Cortázar y García Márquez (Chang-Rodríguez & Filer, op. cit.: pg. 358).

En cuanto a su religiosidad, que es obvia en muchos aspectos de su obra, cabe señalar que el argentino es agnóstico; en nuestra opinión, Borges emplea su conocimiento de las religiones con fines literarios, es decir, en

muchos casos, tanto en sus poemas como en sus cuentos, hay citas de la *Biblia*; asimismo, recoge historias de la *Biblia* y las utiliza como herramientas para su creación literaria.

En su obra *Elogio de la sombra* (1969), que no es exactamente un poemario, puesto que en palabras del autor “conviven, creo que sin discordia, las formas de la prosa y del verso”, hay textos que remiten a la *Biblia* (Borges, 1969: pg. 3). Dentro de esta obra destaca el primer poema que se titula “Juan, I, 14”. Vicente Cervera Salinas (2011: pg. 98) nos explica la importancia que ejerce el versículo I, 14 del Evangelio de San Juan sobre dos poemas de Borges;<sup>75</sup> en nuestro estudio vamos a emplear solamente uno de los dos. El poema relata la vida de Jesucristo a través de la voz del Verbo encarnado, o sea, la voz de Jesús, “transcrita” por un amanuense; en este punto huelga mencionar que como el amanuense copia lo que le dictan, es decir, prepara el terreno para el lector, lo mismo hacía San Juan bautizando la gente y preparando el terreno para la llegada de Cristo. En su Evangelio (1:1) San Juan nos dice: “al principio era el Verbo, / y el Verbo estaba en Dios, / y el Verbo era Dios”, el verbo o “logos”, según el pensamiento filosófico griego, es la personificación de la revelación de Dios (S.B., VI: pg. 1106). Jesucristo, a través del amanuense nos dice: “por obra de una magia / nací curiosamente de un vientre”, clara referencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen Madre; y sigue: “viví hechizado, encarcelado en un cuerpo” que fue empleado como el portavoz del Padre y del Verbo; se refiere también a sus experiencias: “conocí la vigilia, el sueño, los sueños”, “fui amado, comprendido, alabado y pendí de una cruz”, “conocí lo pulido, lo arenoso, lo desperejo, lo áspero”, “el olor de la lluvia en Galilea”, “conocí también la amargura”, es decir, toda la amplia gama de sentimientos y experiencias humanos (Borges, 1969: pg. 5). El poema

---

<sup>75</sup> Ambos poemas tienen el mismo título, es decir, “Juan, I, 14”. Sin embargo, son dos poemas disímiles y complementarios (Cervera Salinas, op. cit.: pg. 98). Los dos poemas pertenecen a los poemarios *El otro, el mismo* (1964) y el ya mencionado *Elogio de la sombra*.

concluye: “A veces pienso con nostalgia / en el olor de esa carpintería”, o sea, el regreso hacia el principio de la vida que siempre nos trae a nosotros los humanos memorias buenas (Ibídem: pg. 6). Los versículos del inicio del Evangelio hablan de este principio de la vida de Jesús: “y el Verbo se hizo carne / y habitó entre nosotros, y hemos visto su gloria, / gloria como de Unigénito del Padre” (S.B., VI: pg. 1107). Según Cervera Salinas, el *Elogio de la sombra* es su obra más religiosa (Cervera Salinas, op. cit.: pg. 101).

En el mismo poemario destaca mencionar también un texto entre prosa y poesía titulado “Fragmentos de un Evangelio apócrifo” en el que, según Iván Almeida, “el poeta rescribe las bienaventuranzas en el estilo del Jesús de los Sinópticos” (Almeida, 2000: pg. 143). Borges recurre a diferentes adjetivos (bienaventurado, dichoso, feliz) para darnos la noción que tiene la palabra “bienaventurado”, o el “Beatus” horaciano, el “makários” griego (μακάριος en griego) y el “baruck” hebreo (Ibídem: pg. 144). Las bienaventuranzas son una “proclamación de la felicidad”, “un acto de felicitación” con el cual Jesús da, podríamos decir, ciertos privilegios a los pobres. De gran importancia es la conjunción causal “porque”, puesto que ofrece “una casualidad instrumental” según Almeida. Borges sigue la forma de las bienaventuranzas bíblicas: “proclamación de la felicidad”, “destinación de la felicidad” e “identificación de la felicidad” (Ibídem: pg. 145). Ofrecemos como ejemplos dos versos que parecen como sacados del Evangelio de Mateo durante el Sermón de la montaña: “Desdichado el pobre en espíritu, porque bajo la tierra será lo que ahora es en la tierra” y “Bienaventurados los de limpio corazón, porque ven a Dios” (Borges, 1969: pg. 24).

Borges emplea esta influencia bíblica en toda su obra. Su cuento “Tres versiones de Judas” (*Ficciones*, 1944) destaca por sus referencias bíblicas. El cuento, en forma de artículo académico, nos informa de las tres diferentes versiones que el ficticio miembro de la Unión Evangélica Nacional, Nils Runeberg, publica sobre el personaje bíblico de Judas. Según Jaime Alazraki, dicho cuento podría ser un ensayo si no fuera por la imaginación de Borges, por su “fantasía cristológica” (Alazraki, 1974: pg. 82).

Basándose en la idea de que “cualquier hombre es todos los hombres”, podemos empezar con la consideración de que “Judas puede ser Jesús” (Ibídem). La primera de las tres versiones postula que Judas entrega a Jesucristo con el motivo de que este acto desencadene una rebelión contra los romanos. Jesucristo se ve forzado de negar su lado divino según esa primera versión de Runeberg que se considera como blasfemia, puesto que “Judas refleja a Jesús” (Ibídem: pg. 83). En la segunda versión, el asceta “envilece y mortifica la carne” y Judas hace “lo propio con el espíritu” (Ibídem); esta versión empieza con la afirmación que cuando el Verbo se hace carne, se rebaja a un estado mortal y que eso significa un enorme sacrificio divino; dicho sacrificio divino necesita otro sacrificio humano de valor semejante y por eso Judas se sacrifica rebajándose al estado de delator. Y la última versión, “una exageración de las dos primeras”, es que Dios se rebaja al estado mortal, o sea, se hace hombre, para salvar el género humano; sin embargo, como hombre puede pecar (Ibídem). Así que el Verbo se hace carne en Judas y peca.

Las tres versiones son verosímiles y se basan en afirmaciones de la *Biblia* como, por ejemplo, la tesis que el Verbo se hace carne y que se rebaja a un estado mortal o, aún más, que el Verbo viene a este mundo para salvar al género humano. Todo eso y la forma de artículo (con notas a pie de página) dan una tinta de veracidad al cuento. Por supuesto, las conclusiones de Runeberg carecen de verdadera justificación académica. Borges siempre nos ofrece una filosofía muy personal; ya sea poesía filosófico-religiosa o cuento-ensayo según la definición de Alazraki (Ibídem).

El creador argentino mezcla en su obra citas con conceptos verdaderos o imaginarios para crear una literatura muy particular. En ocasiones, el lector se hace cómplice activo porque necesita buscar todas estas citas y comprobar su veracidad. Borges es un artista muy completo, como ya hemos mencionado, pero por una razón más; Borges es el creador que sabe fundir diferentes filosofías, religiones, ideas personales y experiencias y ofrecérnoslas con una osadía creativa, según palabras de Cervera Salinas (op. cit: pg. 98).

De igual importancia son obras de teatro que se estrenan durante el período estudiado. Destacan dos grandes dramaturgos Conrado Nalé Roxlo (1898-1971) y Juan Carlos Gené (1292-2012). Según Federico Zurita Hecht, en *El pacto de Cristina* (1945) de Nalé Roxlo y en *El herrero y el Diablo* (1955) de Gené podemos apreciar el pacto con el Diablo que alude claramente al libro de Job de la *Biblia* (Zurita Hecht, en Attala & Fabry, 2016: pg. 406). El pacto con el Diablo es más conocido por el escritor alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y su obra *Fausto*, publicada en dos partes en 1808 y 1832.

La obra se ambienta en la época de las cruzadas de Jerusalén, en plena Edad Media. En la obra de Nalé Roxlo, el pacto se produce entre una mujer joven y el diablo, y no un hombre viejo. Cristina, la heroína, no entrega su alma, sino su hijo que, más tarde, será el Anticristo. Cristina, la muchacha de una posada, se enamora de Gerardo, un hombre que tiene una misión importante para la época: el cruzado de Jerusalén, Gerardo llega a la posada para alojarse unos días, pero con la ayuda de Maese Jaime -o sea, el propio Diablo- se enamora de Cristina. El pacto que firma la muchacha es diferente de lo que Maese Jaime propone, porque el alma de la joven es muy pura; por eso, le pide que le entregue algo del futuro, pero no le dice qué tiene que entregarle.

En la obra de Carlos Gené, el gaucho Miseria hace un pacto con el mismo Jesús. San Pedro y Jesucristo llegan a la herrería de Miseria para arreglar un problema con la mula de Jesús. Como Miseria no les pide dinero, Jesucristo le ofrece un pacto. Miseria no cree en la fuerza del pacto por lo que pide tres cosas insignificantes. San Pedro le dice que pida el Paraíso, pero Miseria no le presta ninguna atención. Así que niega el Paraíso tres veces como hizo Pedro durante la conocida escena bíblica antes de la Crucifixión. Luego llega Lili, el demonio, que ofrece un contrato a Miseria; el contrato es la entrega del alma a cambio de veinte años de juventud.

En este punto es imprescindible abrir un paréntesis: Miseria es un personaje que podemos encontrar en el capítulo XXI de *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes (1886-1927). Miseria es un herrero harapiento y



astuto. A Jesucristo, en un viaje, se le perdió la herradura de su mula y tuvo que parar para que se lo arreglara. Miseria no quiso cobrarle y Jesús le concedió tres gracias. Con estas tres gracias burló al diablo, quien le dio sesenta años más de vida (veinte años para cada gracia). Lili, por otro lado, es uno de los demonios que visitó al Miseria de Güiraldes. Lili o Lilith es la primera mujer de Adán según la tradición judía, creada como Adán por Dios -y no de su costilla-, que tras negarse a adoptar la postura del misionero con su esposo abandona a Adán y el Edén. Lili acaba convirtiéndose en una figura demoníaca por mostrarse en rebeldía a Dios y a su obra (Adán). La figura existe en distintas mitologías como en las de Sumeria, Babilonia y otras (Mc Donald, 2009: pg. 175, 176).

De vuelta a las obras de Nalé Roxlo y Carlos Gené, ambas emplean como sustrato bíblico el libro de Job y la conocida historia de este hombre justo y creyente que pasa por muchas calamidades, pero no pierde su fe en Dios. Job, a pesar de las pruebas a que se ve sometido, no pierde su fe y tampoco su paciencia, por lo que Dios lo recompensa. Después de haber perdido su fortuna, sus hijos y su salud, Job sigue creyendo en Dios. El pacto esta vez es entre Dios y Satanás, un pacto que tiene como trofeo el alma de Job.

Resumiendo, en la Argentina contemporánea hay una producción fructífera de obras que muestran una indeleble huella de lo bíblico. La *Biblia* adquiere cierta importancia con diversos autores y diferentes tipos de escritura. Desde las novelas de Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea y Ernesto Sábato hasta los poemarios de Olga Orozco y Juan Gelman, los cuentos y poemas de Jorge Luis Borges y las obras teatrales de Conrado Nalé Roxlo y Carlos Gené, las influencias bíblicas están vigentes en la Argentina del siglo XX. En algunos casos, como en el de Gelman, por ejemplo, las circunstancias político-históricas desempeñan un papel más importante que en otros. No obstante, lo más importante, a nuestro parecer, es que los creadores siguen empleando las historias de la *Biblia* como fuente de inspiración, una inspiración que no se elimina con el paso del tiempo ni va perdiendo su fuerza principal.

### 2.2.2 Uruguay

*El poema es siempre un pájaro desplumándose de palabras.*

Jorge Meretta

En líneas generales, podemos afirmar que Uruguay es un país de “ancestro mayormente europeo”, ya que hasta principios del siglo XX recibe un gran número de inmigrantes europeos; su nivel de vida es uno de los más altos de América Latina (Fox, op. cit.: pg. 299). Todo eso es el resultado de un proceso político largo e interesante.

Desde la época de José Batlle y Ordóñez (1856-1929), quien actúa como presidente dos veces (1903-1907 y 1911-1915), Uruguay se convierte en una nación democrática conocida como “la Suiza de América Latina”. El desplome de Wall Street de 1929 funciona como una pausa económica para el país, igual que para todos los países del subcontinente, y unos años más tarde hay un golpe de Estado y una dictadura (1933-1938). Asimismo, a partir de 1938 hay un regreso hacia el modelo anterior de Batlle y entre 1947 y 1951 tenemos el gobierno de Luis Batlle Berres durante el cual empieza un período de cierta prosperidad económica y un consecuente florecimiento cultural. Sin embargo, durante la década de 1960 el déficit del país se aumenta a causa del costoso bienestar social. Por lo tanto, se forma el movimiento guerrillero de corte comunista, los tupamaros, por el nombre del último jefe inca Túpac Amaru (Ibídem: pg. 300). El Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T), creado durante el primer lustro de 1960, es un movimiento que,

aunque comienza por Montevideo, llega a ganar fama fuera de Uruguay como un grupo de románticos que quieren cambiar el país.<sup>76</sup>

En los años más recientes, podemos mencionar a Juan María Bordaberry (1928-2011) quien es el presidente constitucional desde el 1971 hasta el 1973 y el dictador entre los años 1973 y 1976; un dictador conocido por los abusos y las violaciones de los DD. HH., un dictador cruel que se engloba en las dictaduras crueles del Cono Sur del período que abarca de 1954 (dictadura de Paraguay con Stroessner) a 1990 (Chile pinochetista) (Véase fig. 1, pg. 23).

Por lo tanto, hay un movimiento de exiliados hacia España y otros países; entre ellos, los literatos críticos con el régimen tienen que salir del país por la censura ejercida, se declaran enemigos del régimen y muchos de ellos no regresan nunca (por ejemplo, Juan Carlos Onetti que muere en España y Cristina Peri Rossi que sigue viviendo en España). Se prohíben desde canciones hasta obras literarias. Evidentemente, todo eso tiene repercusiones en la vida artístico-literaria del país, como es el caso en todos los países del Cono Sur del mismo período.

Entre los autores que podemos mencionar en que observamos las huellas de ese sustrato bíblico se encuentra Fernán Silva Valdés (1887-1975), poeta que cultiva el nativismo, movimiento que favorece a los nativos y rechaza a los inmigrantes. Aunque es más conocido por su poesía, escribió también versos de canciones muy conocidas del tango y leyendas rioplatenses.

En su libro titulado *Leyendas (tradiciones y costumbres uruguayas)*, de 1936, podemos ver el nativismo en todo su esplendor, un nativismo que, por un lado, se conecta con las maravillas del mundo indígena y, por el otro, con las creencias cristianas del período de la post-conquista. La temática principal de

---

<sup>76</sup> Uno de los más conocidos integrantes del movimiento es José Mujica (1935), más conocido como Pepe, quien entre los años 2010 y 2015 fue presidente de Uruguay.

la obra es la vida en el campo rioplatense con las tradiciones guaraní y la figura del gaucho que va perdiendo su vigor durante el siglo XX.

En la historia titulada “Leyenda del Paso de la Cruz”, el autor relata los hechos que suceden en un lugar donde se comete un crimen brutal. Un anciano, que en su juventud “había sido un gran pecador”, intenta cambiar su postura y llega a ser un santo: “empezó a andar el camino de la perfección”, “mas tanto dio en el clavo, tanto bien hizo que las nuevas generaciones lo tuvieron por santo”, dirá Silva Valdés (1936: pg. 26, 27). Sin embargo, unos forasteros asesinan al anciano golpeándolo porque quieren encontrar su oro inexistente. Silva Valdés nos dice que hasta ahí está la historia. La leyenda dice que no enterraron el cuerpo del anciano y por eso él salía por las noches vagando por la tierra; y, con el paso de los tiempos, “milagrosamente, en el sitio del crimen, nació un árbol” y “este árbol tomó la forma de una cruz” (Ibídem: pg. 29). De hecho, en este punto exacto es donde tenemos la fusión de la leyenda indígena con las creencias cristianas; el alma que no puede descansar sin el entierro y la cruz como símbolo supremo de la religión cristiana se mezclan con gran maestría en este punto. Y la leyenda sigue con otra maravilla: un hombre, que pasa por el lugar, corta el brazo del árbol-cruz, pero el brazo crece de nuevo, milagrosamente, y el leñador acaba convirtiéndose así “en un buen hombre” (Ibídem: 31).

Otra leyenda de gran interés es la “Leyenda del Paso de los Toros”, que relata la historia de un tropero que no respeta la piedra milagrosa en forma de cruz que está cerca del río Negro. Lo interesante en esta leyenda es el ritual que hacen los troperos al pasar por el río y ver la piedra; los troperos, que son creyentes, “descabalgaban, e hincando una rodilla se santiguaban, humedeciendo los dedos en el agua como bendita del manantial” (Ibídem: pg. 36). El simbolismo de la genuflexión es conocido por todos los católicos; la genuflexión es el signo de respeto y adoración hacia Dios. La cruz, por otro lado, es recordatorio de la Cruz de Dios y el acto de mojarse los dedos es para recordar el valor del Bautismo, es decir, es la renovación del compromiso entre

el hombre y Dios; y el agua es, evidentemente, el símbolo de la purificación del alma y del cuerpo.

Silva Valdés se considera una de las figuras clave del período porque, a pesar de su trabajo claramente literario, tiene también una producción que está estrechamente ligada a la cultura del tango; Silva Valdés escribe también versos para muchas canciones conocidas y aunque es un escritor de los más tempranos del período, nos da frutos que han perdurado durante el paso del tiempo. Tal vez la canción más conocida de Silva Valdés es “Clave del aire” (1929), cantada por Carlos Gardel entre otros.

Carlos Sabat Ercasty (1887-1982), conocido por su abundancia lírica y su búsqueda filosófico-religiosa, es uno de los poetas más prolíficos de su país. De hecho, entre la publicación de su primer libro titulado *Pantheos* (1917) y su última *Antología* del año de su muerte, hay unos 50 libros publicados y muchos otros inéditos.

Según Isabel Sesto Gilardoni (1983: pg.11), la Naturaleza desempeña un papel primordial en la obra de Sabat Ercasty y el panteísmo viene por esta exaltación de la Naturaleza que para él es el medio para llegar a Dios. En toda su poesía el tema dominante es el de Dios y de la esperanza de inmortalidad, el destino del ser humano y el misterio del más allá (Ibídem: pg. 14). Dentro de su obra fértil destacan los poemarios titulados *Poemas del hombre* (9 en total), uno de los más interesantes es el poemario que tiene como segundo título *El libro de Eva inmortal*. Según Sesto Gilardoni (Ibídem: pg. 77), el poemario *Poemas del hombre. El libro de Eva inmortal* (1948)<sup>77</sup> tiene una forma semejante a la de un texto bíblico, a nuestro parecer, tal vez por el uso del

---

<sup>77</sup> Según la publicación de la obra *Antología* que aparece en la Biblioteca Nacional de Uruguay, el libro se publica en 1948 (Sabat Ercasty, 1982: pg. XX). Por otro lado, según Sesto Gilardoni, el libro se publica en 1940 (Sesto Gilardoni, 1983: pg. 77). Sin embargo, hemos comprobado que el libro es del 1948, por lo que consideramos que el año de la publicación que da Sesto Gilardoni es una errata.

verbo al principio de cada verso y los pequeños diálogos en los poemas a modo de antifonario, podríamos decir. La Naturaleza en este poemario es también la gran protagonista, en el primer poema que parece al poema de la Creación, la Naturaleza es algo agresiva: “Y las estrellas no quebraron el silencio, / y las sombras, mudas. / Y quemó mi pecho un grito en la muerte, / y resplandeció la garganta un alarido en la ceniza” (Ibídem: pg. 275). La repetición del verso “y cuarenta días y cuarenta noches gemí junto al mar” es de gran importancia, puesto que los números tanto en la obra del uruguayo como en la *Biblia* son frecuentes (Sabat Ercasty, 1982: pg 276, 277). Podemos mencionar algunas de las historias bíblicas con este número en particular: algunos de esos referentes son, como veremos más adelante, los cuarenta días que duró el diluvio del *Génesis* (7:17), los cuarenta días de oración de Moisés en el Monte para llevar las tablas a los israelitas del *Deuteronomio* (9:9-11), Goliat que desafió a los israelitas saliendo del campo mañana y tarde durante cuarenta días (1 *Samuel*, 17:16), el profeta Elías que ayunó en el desierto durante cuarenta días antes de su encuentro con Dios (1 *Reyes*, 19:8), Jonás que anunció la destrucción de Nínive en 40 días (*Jonás*, 3:4), la Virgen y José que presentaron a Jesús en el Templo a los cuarenta días de su nacimiento (*Lucas*, 2: 22), Jesús que vivió cuarenta días en el desierto (*Mateo*, 4: 2) y Jesús que se presentó a sus discípulos cuarenta días antes de la Transfiguración (*Hechos*, 1: 3). Como podemos observar, el número cuarenta implica un cambio: un nuevo mundo por el diluvio, una nueva organización por los Diez Mandamientos, tras la victoria de Jesús sobre las tentaciones de Satán empieza el período de la luz divina que Jesucristo trae para el hombre... Implica, pues, un tramo de tiempo que supone una transición y una prueba para la consecución de algo superior y más beneficioso para el hombre, una vez superadas las dificultades y tropiezos.

En el segundo poema nos habla de la soledad que es “la herida más trágica” y del esfuerzo del hombre de acercarse al conocimiento; la inteligencia es el elemento que caracteriza el hombre, ya que los animales no han sido dotados con este rasgo. Así el hombre puede preguntar e indagar las causas

de su soledad, su existencia, su vida: “¡Ay, de la sangre que va desde la vida el pensamiento, / sube roja, tenebrosa cae!” (Sabat Ercasty, op.cit.: pg. 278). El poema concluye con el verso más profundo e importante: “¡La herida más trágica es la soledad!” (Ibídem: pg. 281).

En todas las obras de Sabat Ercasty se nota la influencia bíblica; dicha influencia es tan obvia que Sesto Gilardoni lo clasifica de una manera muy interesante diciendo que es un poeta “cósmico del Cielo y de la Tierra que cantó como nadie la tragedia del devenir y el angustiante desconocimiento del hombre respecto a su destino después de la muerte” (Sesto Gilardoni, op. cit.: pg. 14). Para subrayar la importancia de Sabat Ercasty y de su obra, huelga decir que el chileno Pablo Neruda recibe influencias del uruguayo durante sus primeros pasos (Ciancio, 2017: pg. 216). Sin embargo, en la introducción a la obra de Neruda titulada *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) que Gabriele Morelli edita en 2020, este nos remite a las memorias de Neruda donde un amigo del joven escritor chileno le pregunta: “ — ¿Estás seguro de que esos versos no tienen influencia de Sabat Ercasty?” y el vate responde: “—Creo que estoy seguro. Los escribí en un arrebató.” (Neruda, 2020: pg. 12). El chileno confesará enviar sus poemas a Sabat Ercasty y cómo el uruguayo encantado de los versos de Neruda le contestaba que notaba algo suyo en los versos del chileno (Ibídem: pg. 16).

Otro poeta de pensamiento filosófico-religioso es Enrique Casaravilla Lemos (1889-1967). El poeta había sido educado por los jesuitas y había vivido en el seno de una familia católica, lo que tal vez explique las referencias religiosas en su obra. La obra de Casaravilla Lemos no es muy extensa, solamente unos cuatro poemarios, de los cuales el último, titulado *Partituras secretas* (1967), con selección y nota introductoria de la poeta uruguaya Ida Vitale (1923), es quizás el más interesante y también es el poemario que cae dentro de nuestro límite cronológico de estudio.

En el poema “Carne que es pecado, engaño, torbellino...” podemos ver la influencia bíblico-religiosa en la noción del pecado; “Entrar en la existencia

es el pecado / primero y repetido” según el poeta (Casaravilla Lemos, 2011: pg. 13). El concepto del pecado original en la *Biblia* podemos verlo en el libro de *Génesis* cuando Adán y Eva, los primeros humanos, comen el fruto del árbol prohibido, el árbol de la ciencia del bien y del mal con las consecuencias ya conocidas. En este poema podemos observar el uso de palabras con gran carga religiosa, palabras como “arcano” y “torbellino”. En *Daniel* 2:19 según la versión de Reina-Valera tenemos: “Entonces el arcano fue revelado á Daniel en visión de noche; por lo cual bendijo Daniel al Dios del cielo” (sic) (Reina-Valera: s.p). En cuanto al torbellino podemos mencionar que la voz de Dios se oye con frecuencia desde algún torbellino o personas aparecen o desaparecen en un torbellino como es el caso de Elías en *Eclesiástico* 48:12 para citar solamente uno de esos casos: “cuando Elías desapareció de la vista en el torbellino” (S.B., IV: pg. 764).

En otro poema que se titula “Nocturno del trueno” el poeta nos dice: “El trueno habla, / espacios tiemblan; tono del Señor / tremendo que el león / desde el desierto imita...!” (Casaravilla Lemos, 2011: pg. 14). En el libro del *Éxodo* hay truenos el tercer día por la mañana, es el momento en que Moisés habla con Dios y Él le da los Diez Mandamientos (S.B., II: pg. 105, 106). Truenos y relámpagos tenemos también en otros libros como en *Apocalipsis*, por ejemplo. En la nota a pie de página de la versión de Nácar-Colunga que utilizamos para nuestro estudio, los traductores nos explican que “los relámpagos y los truenos son las salvas con que la naturaleza saluda la aparición de Dios en la tierra” (S.B., VI: pg. 1284). En el mismo poema tenemos las referencias a los Cielos, la Cólera y los reinos bíblicos: “los cielos cantan la gloria del Señor”, “los cielos pregonan la gloria de Dios” (S.B., IV: pg. 611). El poema termina con la referencia a la torre de Babel, la conocida historia del primer libro del *Pentateuco*, del *Génesis*.

Casaravilla Lemos es una voz profundamente religiosa a causa de su entorno familiar y la educación recibida; en su poesía hay una mezcla de ascetismo, cierta preocupación metafísica y una eterna inquietud por el pecado.



Juana de Ibarbourou es una poeta conocida por el uso de las imágenes modernistas y por su lenguaje sencillo. Los temas centrales de su poesía son el amor, la juventud, la vida y la muerte, la naturaleza y la belleza. Aunque en los tres primeros libros (*Las lenguas del diamante* del 1919, *El cántaro fresco* del 1920 y *Raíz salvaje* del 1922) que publica la poeta encontramos amplias alusiones bíblicas, esto no significa que falten en el resto de sus obras. Así, *Estampas de la Biblia* (1934) destaca por los títulos, casi todos ellos nombres extraídos de la *Biblia*.

En 1942, Juana de Ibarbourou publica el relato “Chico Carlo y su rifle”, texto que dos años más tarde incluye en un libro de literatura infantil titulado *Chico Carlo*. El cuento relata la amistad de Susana, que es la poeta, y de su amigo imaginario, o tal vez verdadero, Chico Carlo;<sup>78</sup> el amigo de la creadora tiene su santo y Susana le regala un rifle que a Chico Carlo le gusta mucho pero que no puede comprar por falta de dinero. Un relato totalmente infantil pero que, dentro de su inocencia e ingenuidad, pasa el mensaje del amor y de la amistad intercalando pinceladas religiosas. Dios aparece en el cuento como invisible, pero que siempre intenta ayudar a sus criaturas; asimismo, Dios es poderoso y el diablo es piadoso. Teniendo en cuenta que se trata de un cuento de niños, podemos entender porqué la creadora interpone de una manera muy ligera y delicada sus creencias religiosas. La “límpida cisterna del agua de Dios” y la figura del ángel que lo guarda o se lo paga el acto bueno que comete señalan la religiosidad del cuento (Ibarbourou, 1944: pg. 2, 4).

Entre su cuarto poemario titulado *La rosa de los vientos* (1930) y su quinto, *Perdida* (1950) hay un hueco creacional de 20 años. Durante este periodo temporal sufre una crisis en la cual pide la ayuda de Dios ante sus problemas: ha muerto su madre, ha perdido su dinero y empieza una época de “vacas flacas” para la creadora uruguaya. Sin embargo, con *Perdida* retoma el hilo creativo. En este poemario Juana de Ibarbourou crea un ambiente onírico

---

<sup>78</sup> Leemos en el prólogo de Sylvia Puentes de Oyenard (1998: pg. 38) que, según Ethel Dutra, el Chico Carlo es Tabaré Robledo, el hijo de un vecino de la poeta.

donde destaca la angustia, la búsqueda de la identidad y el tema del sueño y de la muerte, los dos hermanos. En 1953 se publica el poemario *Azor* siguiendo con la búsqueda de la identidad y con “los elementos recurrentes del saber-poder hegemónico” aunque, sin embargo, en este poemario hay un elemento nuevo: “Dios, concebido patriarcalmente como Padre y como Ser Absoluto fuente de todo ser, Amor espiritual e infinito” (Aedo, 1996: pg. 58). Después de los problemas y del lado oscuro de la *Perdida*, viene el *Azor* y con la ayuda de Dios la creadora se rescata. Según María Teresa Aedo, “*Azor* culmina con una serie de cantos que siguen el modelo de la épica cristiana para cantar las hazañas del azor y otros que reproducen los modelos de la poesía religiosa y hagiográfica” (Ibídem: pg. 59).

La poeta uruguaya explica en sus propias palabras su interés por las Sagradas Escrituras: “La *Biblia* es siempre para mí el enorme poema histórico y divino, el que todas las noches necesito leer un rato antes de dormir para que se enriquezca de belleza y poesía mi vida” (Rojas, 2005: pg. 49).

Otra figura interesante de la producción literaria de Uruguay es Esther de Cáceres, la cual es escritora de poesía y ensayos entre sus otras profesiones (médica y profesora de literatura). Un personaje multifacético con influencias de diferentes especialidades que escribe versos de “tema religioso, nutrido en los matices de la antigua tradición cristiana, del misticismo español que hay en San Juan de la Cruz, de la elegancia y sugestión del teólogo Maritain” (Rela, 1994: pg. 107).<sup>79</sup>

Los ángeles parecen ser entre las creaturas más favoritas de la uruguaya, puesto que en su poemario *Los cantos del destierro* (1963) de los casi 90 poemas que hay en el libro los 21 tienen en el título la palabra ángel

---

<sup>79</sup> Jacques Maritain (1882- 1973) es un filósofo francés crecido en el seno de una familia protestante. Se convierte al catolicismo y se interesa en la escolástica y, como consecuencia, en la obra de Santo Tomás de Aquino. Conocido por su humanismo católico, su pensamiento filosófico-político-religioso se divulga mucho por América Latina.

(Piaggio, s.a.: pg. 21). Según Edda Piaggio, el poema “Ángel de la noche” parece “inspirarse en el ángel que consoló a Jesús en Getsemaní, en el Huerto de los Olivos” (Ibídem). Los ángeles desempeñan un papel primordial en la *Biblia*, son criaturas que dominan fuerzas sobrehumanas y cada uno tiene su nombre propio y su personalidad; Dios envía a los ángeles para que ayuden a los humanos en los momentos difíciles de su vida o para mantenerlos lejos de tentaciones e influencias de personas maliciosas. En otras palabras, el papel de los ángeles es muy importante para la vida de los humanos. Por consiguiente, la creadora uruguaya utiliza la figura del ángel porque quiere proyectar dicha importancia.

En otro caso, Esther de Cáceres usa la intertextualidad, y más concretamente la cita exacta, para darnos su influencia directa. La parte II de su obra empieza con dos citas literales: “Junto a los ríos de Babilonia nos sentábamos y llorábamos al recuerdo de Sión. De los sauces de aquella tierra colgábamos nuestras cítaras...”. La primera es del salmo 136 del rey David, como señala la propia autora; la segunda está tomada de la oración *Salve Regina*, y habla de un “valle de lágrimas”: “A Ti clamamos los desterrados... A Ti suspiramos gimiendo y llorando en este valle de lágrimas” (Cáceres, 1963: pg. 11). En ella, la poeta recrea un ambiente onírico, algo entre el mundo terrenal y el celestial; destacan “los pájaros del valle”, “los jardines” y “las flores” (Ibídem: pg. 16, 17). Los jardines o huertos en la *Biblia* son también una referencia muy frecuente. A nuestro modo de ver, los jardines bíblicos crean también un ambiente onírico donde destaca la abundancia natural (árboles, aguas cristalinas), el sonido de los arroyos y las fragancias de las plantas; destacan el ya mencionado Huerto de los Olivos y el Jardín del Edén para mencionar solo dos de los muchos jardines que podemos encontrar en la *Biblia*.

La religiosidad y la devoción católica de Esther de Cáceres son indiscutibles en el conjunto de su obra. Su búsqueda espiritual y su inclinación por temas cercanos a la religión y la *Biblia* se notan en todos sus versos y sus obras.

Cristina Peri Rossi (1941) es una de las escritoras uruguayas actuales más reconocidas que vive exiliada en Barcelona desde el año 1972. En su obra, en general, no hay una influencia directa y constante de la *Biblia* como en otros escritores presentados en este estudio. Sin embargo, en su obra, *La nave de los locos* (1984) hay cierta influencia indirecta de las *Sagradas Escrituras* y del *Catecismo de la Iglesia Católica*.

*La nave de los locos* es una novela de las que definiríamos como novelas del exilio; la alegoría del exilio destaca en toda la novela. Entre metáforas y simbolismo la escritora aborda también el motivo del viaje. Desde la época de la *Odisea* de Homero, el *Éxodo* bíblico, la *Divina Comedia* de Dante Alighieri hasta la época contemporánea y la obra *Ulises* de James Joyce, el viaje como leitmotiv es muy empleado por muchos creadores. En el caso de Peri Rossi lo tenemos estrechamente vinculado con el exilio a causa de la dictadura en Uruguay y con las peripecias de su héroe Equis a través de los capítulos del libro.

La novela empieza con un capítulo introductorio muy breve durante el cual, Equis, el personaje principal de la novela, describe un sueño suyo conectado con la nueva ciudad que visita. En el segundo capítulo, titulado “Equis: el viaje II”, hay la primera referencia intertextual de una cita exacta extraída del *Éxodo* 23, 9: “Y no angustiarás al extranjero: pues vosotros sabéis cómo se halla el alma del extranjero, ya que extranjeros fuisteis en la tierra de Egipto” (Peri Rossi, 1989: pg. 10). En este capítulo podemos apreciar la fragmentariedad del discurso de la autora en su intento de enseñar la angustia y la dificultad que afrontan los extranjeros y eventualmente los exiliados.

En otro capítulo que se titula “El tapiz de la creación, I”, la autora nos explica que “en alguno de sus viajes, Equis vio este tapiz. Y se conmovió” (Ibidem: pg. 20). El capítulo va escrito en una tipografía diferente y parece fuera de toda la obra por lo que, a nuestro parecer, añade al estilo fragmentario del libro. Dicho tapiz se encuentra en el museo de la Catedral de Girona y es un bordado que representa escenas de la Creación; en la parte central del

bordado podemos apreciar la figura de Cristo como Pantocrátor y alrededor hay escenas de la creación de Adán, Eva, las aves y los peces como también escenas de la separación de las aguas y otras. Las escenas representadas en esta pieza singular van sacadas del *Génesis*. Peri Rossi nos relata unas informaciones sobre el tapiz y también nos cuenta la importancia de dicho tapiz, puesto que resulta tener “una religiosidad medieval” y algo más austera como obra del siglo XI o XII. El tapiz nos remite indirectamente a la *Biblia*, ya que en el libro no se menciona directamente el libro del *Génesis*, sino solamente a través del tapiz. Asimismo, el tapiz representa la armonía del mundo con la representación de la creación de este y también manifiesta lo divino, lo sereno y lo celestial que choca contra todo lo vivido en la tierra durante una dictadura cruel.



Fig. 9. El tapiz de la Creación en Girona.

La Creación la podemos observar más tarde en la obra mientras Graciela les pide a unos escolares que describan a Adán y Eva y ellos contestan con citas o ideas sacadas de la *Biblia*: “Dios sacó a Eva de una costilla de Adán”, “Él estaba solo y no lo pasaba muy bien porque no tenía con quien hablar” y “Dios había creado a Adán y lo había rodeado de plantas, de aves y de peces, pero necesitaba un semejante” (sic) (Ibídem; pg. 157).

En esta obra Peri Rossi habla del golpe de estado, de los campos de desaparecidos, del exilio, de la violencia y de la represión. A través del leitmotiv del viaje los héroes de la obra relatan historias de la época de la dictadura. Aunque Peri Rossi nunca se ha declarado cristiana, usa la Biblia como sustrato para crear su ambiente literario que se conecta con el golpe de estado de su país y los problemas contemporáneos.

En resumen, en Uruguay también, que es un país mucho más pequeño que la Argentina, son muchos los creadores que usan la *Biblia* como fuente o inspiración primaria; algunas veces son creyentes y religiosos, otras son panteístas y en muchos casos son agnósticos o ateos. El germen religioso está latente en muchos autores porque han nacido dentro de una sociedad y una época con cierta religiosidad; la *Biblia* para muchos de ellos es el primer libro que leen o escuchan de la boca de abuelos o padres. En los colegios también les enseñan las historias del Antiguo Testamento o del Nuevo Testamento y todos esos registros quedan grabados en la memoria. Este hecho ayuda a los creadores a trazar un sendero literario utilizando dichas historias y recuerdos. En ocasiones, (Peri Rossi, por ejemplo) las obras se conectan con la situación política del país, pero no siempre es así.

### 2.2.3 Paraguay

*Nada más que la luna sobre los grandes ríos...*

Augusto Roa Bastos

Paraguay, hasta el año 1923, tiene una inestabilidad política que cambia cuando el presidente Eligio Ayala (1879-1930) restaura el orden constitucional y hace unas reformas de tipo socioeconómico. Sin embargo, este esfuerzo queda incompleto por la Guerra de Chaco (1932-1935) entre Paraguay y Bolivia por el Chaco Boreal. Entre 1935 y 1954, cuando toma el poder el general Stroessner, Paraguay vive de nuevo un período de inestabilidad política. Durante esas casi dos décadas el país cambia unos diez presidentes, pasa por una guerra civil con un número de víctimas muy elevado y, por supuesto, cuenta con muchos exiliados. En 1954 empieza la dictadura de Stroessner que es una de las más largas de América Latina y también una de las más sangrientas. Tras la caída de Stroessner empieza el retorno a la democracia con muchos problemas económicos y de corrupción. En 2003 durante la presidencia de Nicanor Duarte Frutos (1956) hay un intento de combatir la corrupción. En 2008 tenemos la elección en la presidencia del ex obispo Fernando Lugo (1951) quien era también partidario de la Teología de la Liberación (Fox, op.cit.: pg. 298).

Paraguay es un país con una población muy baja, para ser exactos, la población del país no supera la de la ciudad norteamericana de Nueva York.<sup>80</sup> El territorio también no es muy extenso; el país tiene, más o menos, el tamaño

---

<sup>80</sup> Aunque queda muy lejos de nuestro marco cronológico, la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) entre Paraguay y las fuerzas combinadas de Brasil, Argentina y Uruguay, deja a un país con unos 29.000 hombres vivos. Esto explica tanto la escasa población como el aislamiento mencionados (Fox, op. cit.: pg. 230).

de California. Asimismo, la región de Chaco es menos fértil que el resto del país no tiene costas porque está en medio de otros países del Cono Sur y queda muy aislada (Ibídem: pg. 296). La religión en Paraguay desempeña un papel esencial, puesto que desde los siglos XVI y XVII llegan muchos jesuitas y fundan misiones o “reducciones” para adoctrinar los indígenas. En el caso de Paraguay podemos también agregar que los jesuitas aprenden guaraní, la lengua indígena del territorio, para poder comunicar mejor con los paraguayos.<sup>81</sup> El susodicho adoctrinamiento desemboca en la literatura y en las artes en general; la arquitectura colonial ha dejado huellas imborrables en la ciudad capital de Asunción. Entre los más conocidos sitios históricos es la Catedral Metropolitana construida durante la primera mitad del siglo XIX (1845) y es la primera diócesis rioplatense. A causa de la dictadura, del aislamiento “natural” del país y de su tamaño no tiene la producción literaria de los otros países; sin embargo, hay literatos que destacan en todos los sectores de la creación.

Pasando a la literatura el cambio empieza con la innovación del grupo literario Vy'aRaity (nido de alegría o lugar de alegría en guaraní) y sus famosas tertulias durante las cuales aparecen literatos de la Generación del 1940 y se leen poemas de españoles y latinoamericanos. Lo que intenta dicha generación es “romper con la orfandad” y acercarse a literatos como Louis Aragón, André Bretón, Walt Whitman y César Vallejo (Suarez, 2011: pg. 76). La Generación del 40 desea aunar los elementos modernistas con los vanguardistas. La generación siguiente es la del 1950, la cual empieza su producción con el gran empujón del sacerdote español César Alonso de las Heras (1909-2004); la Generación del 50 tiene como sede la Academia Literaria del Colegio de San

---

<sup>81</sup> La importancia del guaraní es enorme en este país. Desde el año 1992 es lengua cooficial según la Constitución de Paraguay. La mayoría de la población habla o entiende guaraní. En la literatura también se emplea con gran frecuencia por muchos creadores de todos los tiempos. Hasta hoy en día los literatos incorporan frases en guaraní en sus obras.



José y ahí es donde nace la revista *Estrella* (1941-1942) (Ibídem: pg. 83). Es interesante recalcar la pluralidad del grupo que, a través de la cultura grecolatina, del librepensamiento y de las obras clásicas del campo filosófico-literario, crea durante este período (Ibídem: pg. 84).

Uno de los más conocidos creadores de la Generación del 1940 es Gabriel Casaccia (1907-1980) que se considera como el “padre” de la narrativa contemporánea paraguaya. Casaccia vive los acontecimientos históricos de su país alejado de Paraguay, vive en Argentina, lugar donde se hospeda hasta los días de su muerte.

Casaccia cultiva tanto la novela como el cuento con gran éxito. Sus novelas tienen como lugar concurrente el pueblo de Areguá que en realidad es una ciudad a unos kilómetros de la capital Asunción. Areguá es un sitio real como lo es la Comala mexicana de Juan Rulfo ((1917-1986). Es un sitio idílico que forma parte de cuentos y novelas del creador como el Macondo del colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) y de tantos otros escritores que crean o emplean un sitio real o no para sus obras literarias.

Según Sara Karlik (2002: pg. 42), en la única pieza de teatro de Casaccia titulada *El bandolero* (1931) podemos apreciar “la lucha entre el bien y el mal en una atmósfera de tintes bíblicos”, una atmosfera que nos hace recordar a las figuras bíblicas de los dos hermanos Caín y Abel del libro del *Génesis* 4: 1-24. La historia es conocida; Caín, el primogénito de Adán y Eva es un agricultor y Abel es el segundo hijo que cría ovejas. Caín envidia siempre a su hermano y llega hasta el punto de matarlo. Según Karlik (ibídem), “la cuestión religiosa y los símbolos adquieren ribetes de necesidad imprescindible en los ocho retablos de que compone la obra. La atmósfera bíblica contrapone las figuras míticas de Caín y Abel”.

Las figuras de los dos hermanos bíblicos son personajes recurrentes en los cuentos de Casaccia también. En uno de los libros de cuentos que Casaccia publica, *El gaujhú* (1938), aparece de nuevo la historia bíblica. El cuento que se titula “El guajhú” (el aullido en idioma guaraní) es la historia de

Tomás, el Caín casacciano, y de su hermano Ceferino, el Abel del creador paraguayo. El título procede del aulido de Barcino, el perro de la familia, tras la muerte de Ceferino.

Karlik afirma que otros cuentos de Casaccia como “El Mayor”, “Ciriaco” y “La sortija” tienen también como temática principal la “indefensión del débil frente a la potencia del más fuerte” (ibídem: pg. 45). A nuestro modo de ver y para dar un paso adelante, podemos además pensar en la historia del libro de *Samuel I*, donde en la tercera parte David, el músico de Saúl, vence al gigante filisteo Goliat. En Casaccia podemos apreciar el uso del guaraní junto con la denuncia por la situación de su país.

Ramiro Domínguez Codas (1930-2018) es un escritor muy conocido, su producción se encuadra dentro de la Generación de 1950; es también abogado, docente y antropólogo entre sus otras facetas creativas.

En su poemario *Salmos a deshora* (1963) podemos apreciar la influencia bíblica desde el título que obviamente nos hace recurrir a los salmos bíblicos de los libros sapienciales. No obstante, las alusiones bíblicas no dejan de existir dentro del corpus del poemario. En el canto V los versos de la primera estrofa nos remiten a la historia de Jonás del libro homónimo 2:1 de la *Biblia*. Los versos de Domínguez son: “El cielo, / como la ballena de Jonás, / trasportándonos / en su vientre de aguamarina...”; aún más, todo el poema habla del cielo como un recipiente, un instrumento recibidor, un “embudo de cristal / que vuelca en el oído de Dios / nuestra vocinglería” que es una clara alusión a la historia de la Torre de Babel del libro de *Génesis* 11:1 cuando los hombres hablaban una sola lengua y quisieron construir una torre que tocara el cielo. El resultado es conocido: Dios les confundió la lengua y no podían comunicarse entre sí.<sup>82</sup>

La inspiración bíblica del poemario ya mencionado y del *Ditirambos para flauta y coro* (1964) se entreteje con la tierra guaraní y los indígenas para dar

---

<sup>82</sup> Citamos el poema completo en el Anexo 1 (pp. 336-337).

inicio a un lenguaje distinto, simple y rítmico. Las tintas bíblicas, la profunda temática, los elementos socio-antropológicos y el interés por su tierra son entre los rasgos más característicos de este “genio olvidado” que se considera como discípulo del padre César Alonso de las Heras y del padre Secundino Noutz y de los sacerdotes Poucheau y Oxiba. La influencia de los mencionados sacerdotes es indiscutible en la Generación del 1950 (Suárez, op. cit.: pg. 298, 299).

Otra gran figura del país es Guido Rodríguez Alcalá (1946) que es historiador, poeta y narrador-cuentista. Sigue siendo una figura importante de la realidad literaria de su país. Entre sus poemarios destaca el último que se titula *Leviatán* (1980).<sup>83</sup> El título es una alusión directa y obvia a la bestia bíblica que, en el caso de Rodríguez Alcalá, es sinónimo del totalitarismo. Leviatán es un monstruo marino que provoca el caos antes de la creación del mundo por Dios; podemos encontrar la narración sobre Leviatán en el libro de *Job* y en otros libros bíblicos o no.<sup>84</sup> En el libro de *Job* 3:8 (S.B., IV: pg. 580) el autor nombra el monstruo y en 41:1-26 se nos ofrece la descripción de esta criatura malvada.

El poema homónimo tiene alusiones bíblicas reconocidas con gran facilidad. Desde las dos bestias (Leviatán y Behemoth) hasta el uso del futuro

---

<sup>83</sup> Citamos el poema completo en el Anexo 1 (pp. 337-341).

<sup>84</sup> Entre los libros no bíblicos destaca la gran obra de Thomas Hobbes (1588-1679) titulada *Leviatán* (1651). La obra recoge el tema del mito del monstruo bíblico en el sector de la política. En los cuatro libros de los cuales se compone la obra, el filósofo inglés nos habla del hombre, del Estado, del Estado cristiano y del reino de la oscuridad. Leviatán simboliza al Estado y, consecuentemente, el Estado es un monstruo; Behemoth, por otro lado, simboliza la revolución (Schmitt, 1997: pg. 61). Según Hobbes, el hombre no es gregario por naturaleza y necesita tener a un soberano al que obedecer. Y este soberano debe tener derechos absolutistas; la libertad del individuo y de la expresión deben ser reducidas y la censura debe ser una práctica ejercida por el soberano para mantener el poder. Resumiendo, el totalitarismo es una necesidad para que el Estado mantenga su poder.

(tiempo principal dentro de los versos) tan frecuente en la *Biblia*, el poema va sobrecargado con las referencias bíblicas. El poema, a través de un vaivén incesante entre el pasado bíblico y la realidad actual, nos ofrece la crítica social de su creador. Behemoth, el otro monstruo de la *Biblia* también sacado del libro de *Job*, pasa por los versos del paraguayo. Behemoth, por su descripción en *Job* 40:10-19, parece un monstruo del caos, una bestia enorme y poderosa (S.B., IV: pg. 600). La alusión a Babilonia es de enorme importancia, ya que la grandiosa ciudad de los comerciantes supone también una ciudad de enorme codicia por lo que Dios quiere destruirla. Tiro, por otro lado, es el puerto fenicio y gran centro económico y cultural que menciona *Isaías* 23:1-17 (S.B., V: pg. 788). En el poema hay también frases sacadas de la *Biblia*; “Suya es la gloria” de la oración en *Mateo* 6:13,<sup>85</sup> “somos a su imagen” del *Génesis* 1:27, “señal sobre la frente” de *Ezequiel* 9:4;<sup>86</sup> asimismo el futuro ya mencionado del verbo “secar” también alude a diferentes libros de las *Sagradas Escrituras* (*Isaías* 19:5, *Oseas* 4:3-5).<sup>87</sup> Estas son solo algunas de las referencias de este larguísimo poema que se puede considerar como un arma político-social. El poeta conecta dichas referencias con “los burdeles de Babilonia o de Manhattan”, con “Nuestro señor banquero” quien “fifty-fifty, reparte las ganancias con nosotros”, es decir, con el hoy de un mundo sucio y capitalista.

A nuestro modo de ver, las alusiones bíblicas en este poema, que parece más al género de la épica por su extensión, son tantas que se necesita

---

<sup>85</sup> En la *Biblia* leemos “tuya” es la gloria, en vez de “suya”.

<sup>86</sup> Las marcas en distintas partes de las personas las encontramos con gran frecuencia en diferentes libros del Antiguo y del Nuevo Testamento, damos solamente una referencia en este caso.

<sup>87</sup> Insistimos en que aunque nosotros manejamos la *Biblia* de Nácar-Colunga, muchos de los escritores manejan otra versión así que a veces hay algunos cambios. En los casos que no utilizamos las páginas de Nácar-Colunga es porque no coinciden con los versos de los poemas.

un estudio verso a verso para entender la gran influencia que la *Biblia* ejerce en Rodríguez Alcalá.

Una de las más importantes figuras universalmente es, sin lugar a dudas, Augusto Roa Bastos (1917-2005). La obra roabastiana, a través de las traducciones, es conocida en casi todo el mundo; cabe destacar la traducción al árabe de la obra *Yo el Supremo* (1974) a cargo del traductor libanés Tarek Abdel Hamiden en el año 2018. Roa Bastos tiene una obra muy extensa que cuenta con novelas, poemas, cuentos, obras de teatro y guiones. Podemos decir que es un creador muy completo en el sentido que escribe casi de todo y lo hace de una manera reconocible e identificable.

La *Biblia* está presente en el conjunto de su obra desde el primer cuento titulado “Lucha hasta el alba” que escribe el paraguayo durante su adolescencia hasta los libros más conocidos como *Hijo de Hombre* (1960) y el último relato de 2000: “El país donde los niños no querían nacer” (Fernandes, op.c.: pg. 533).

En este primer cuento se nota la maestría de Roa Bastos en toda la narración. Antes del cuento hay una nota introductoria del creador en la cual nos explica que el cuento había quedado perdido durante muchos años; igualmente, nos relata que el relato es una paráfrasis de la lucha nocturna que tuvo Jacob en el libro del *Génesis* 32:24-32; en la introducción también nos dice que su madre leía la *Biblia* por las noches y comentaba fragmentos en guaraní (Roa Bastos, 1979: pg. 1).

En la *Biblia*, Jacob es hermano mellizo de Esaú; ambos son hijos de Isaac y Rebeca. Jacob, mientras se dirige a Canaán, se encuentra con un hombre, entendemos que es un ángel, con el cual lucha durante toda la noche y hasta el alba. Jacob vence y el ángel cambia el nombre de Jacob por Israel porque ha luchado “con Dios y con hombres y ha vencido” (S.B., II.: pg. 63).

El cuento empieza con una cita exacta sacada del *Génesis*, 32: 24: “Y quedóse Jacob solo, y luchó con él una Persona hasta que rayaba el alba” (Ibídem: pg. 4). El relato habla de un muchacho sin nombre que tiene

problemas con su padre: "...Papá no es hombre malo, pero me cree malo a mí... Capaz que por eso me pega con esa correa doble... Pero no pega a Esaú" (Ibídem: pg. 5). Aquí el lector puede ver más la semejanza con la historia de los dos hermanos y entender que el relato es, en realidad, una reescritura o versión personal del paraguayo. Por otra parte, el lugar se entiende que es el Paraguay actual con los desiertos del Chaco donde las mujeres-póra, según la leyenda, danzan desnudas para que empiece el período de las lluvias. En otro momento del relato, el muchacho, hablando de su papá, cuenta cuando los revolucionarios "estuvieron por matarlo" y durante toda la noche y hasta el alba discutían sobre esto. El muchacho encuentra aquí semejanzas con la *Biblia* y lo que su madre les cuenta (Ibídem: pg. 7). Un poco más tarde habla de su hermano Esaú del que no puede separarse como si sigue teniendo su mano a su calcañar (Ibídem: pg. 7). En *Génesis* 25:19-34 tenemos el nacimiento de los mellizos Esaú y Jacob; Esaú sale primero y Jacob sale "agarrando con la mano el talón de Esaú" (S.B., II: pg. 54). En la narración hay otra cita exacta del *Génesis* "...Yo también, como Jacob, vi a Dios cara a cara y fue liberada mi alma..." (Roa Bastos, op.cit.: pg. 8).<sup>88</sup> A partir de esta frase el escritor pasa a otro nivel, habla de Nazaret, intercala al rabino Zacarías e intenta dar la impresión que estamos dentro de la narración bíblica. El lector no entiende este cambio porque parece algo muy natural dentro del cuento. Por eso, decimos que el cuento parece ser una reescritura. Sin embargo, decimos también que se trata de una versión muy personal porque el joven Roa Bastos hace dentro de su historia comentarios sobre la historia de su país hablando de los indígenas y del desierto de Chaco. En palabras de Carla Fernandes "el episodio bíblico sufre en la prosa roabastiana algunas variaciones que permiten al cuento alcanzar una dimensión sagrada y otra profana y prosaica, más relacionada con la historia del pueblo paraguayo" (Fernandes en Atalla & Fabry, op.c: pg. 533, 534).

---

<sup>88</sup> Según Fernandes, la cita es del *Génesis* 32: 30 (op.cit.: pg. 534). Sin embargo, en la versión que manejamos hay una pequeña discrepancia y es de 32:31 (S.B., II: pg. 63).

Aunque la novela *Hijo de hombre*, con su título tan bíblico, es también entre las obras con enorme influencia bíblica, nosotros optamos por estudiar brevemente el último cuento de niños del paraguayo. “El país donde los niños no querían nacer” es un cuento infantil que tiene como sustrato principal la historia de Adán y Eva del *Génesis* 2: 7-23. Dentro del cuento el niño que se llama Nada se encuentra con una mujer vieja que le relata acontecimientos que están estrechamente ligados con otros episodios de la *Biblia*. La vieja recoge un papel de guía en la narración, algo que parece a Virgilio de la *Divina Comedia*. La mujer anda con Nada y le dice que este país era muy rico, era el Cuerno de la Abundancia, clara referencia al conocido mito griego de la cabra Amaltea que amamantó al pequeño Zeus. La vieja habla también de un emperador de enorme crueldad que degolló a todos los niños hasta la edad de los diez años porque le dijeron que el principito de un país lejano se había rebelado contra su tío y el emperador temía por su reino también. Una vez más la referencia bíblica es clara: ahí tenemos la historia de Herodes que mandó asesinar a los infantes de Belén menores de dos años, extraída del Nuevo Testamento, del Evangelio de *San Mateo* 2: 12. La vieja antes de morir relata a Nada que va a encontrarse a una niña que se llama Ave en el Primer Jardín y que junto con ella van a crear un nuevo mundo. Empero, la vieja le aconseja que mate la serpiente. Ave lo espera bajo el Árbol del Bien y del Mal. Otra vez la referencia del libro del *Génesis* 2: 9 con el árbol de la ciencia del bien y del mal y de la serpiente del *Génesis* 3:1. El cuento termina con los dos niños comiendo una manzana del árbol prohibido mientras entienden que sus verdaderos nombres son a la inversa de los que creían hasta el momento, o sea, los dos niños se llaman Adán y Eva como los primeros hombres de la creación del mundo.

Roa Bastos parece tener un conocimiento bastante profundo de la *Biblia*. En toda su obra la cultura guaraní y sus mitos se entrelazan con las referencias bíblicas en un intento de proyectar su país y sus problemas político-sociales.

Los paraguayos definen su país como tierra guaraní; en muchos poemas y canciones, los paraguayos exaltan su cultura guaraní. Literatos como

Casaccia y Roa Bastos usan el dulce idioma guaraní, en palabras de los propios paraguayos, para luchar y denunciar la realidad de su país. Ambos literatos junto con Domínguez Cudas y Rodríguez Alcalá crean un sustrato bíblico muy interesante dentro de este país pequeño. Algunos, como Roa Bastos, se consideran universales, otros, como Casaccia, son menos conocidos fuera de Paraguay, pero de enorme envergadura dentro de su país. No obstante, todos los autores mencionados, y otros que hemos dejado fuera por razones de espacio, contribuyen a crear un sustrato interesante de la literatura contemporánea de Paraguay.

#### 2.2.4 Chile

*Oh Chile, largo pétalo/ de mar y vino y nieve.*

Pablo Neruda

Chile es un país católico como todos los países hispanoamericanos. La Compañía de Jesús arriba a Chile en 1593 durante el reinado de Felipe II con la difícil labor de adoctrinar a los indígenas y transmitir la palabra de Dios, para lo que recurren tanto al lenguaje como a las tradiciones indígenas en un ejercicio de sincretismo cultural; el resultado de eso es una combinación de lo nuevo con lo viejo como es el ejemplo de la ya mencionada celebración de la Tirana.

Los jesuitas desempeñaron un papel esencial no solamente en el adoctrinamiento de los indígenas, sino en la difusión de las letras en general. Sin embargo, la Compañía de Jesús bajo el pretexto del motín de Esquilache (1766) empieza a tener problemas, puesto que los jesuitas fueron acusados de instigar dicho motín. Los jesuitas se consideraban a sí mismos como vasallos del Papa y no del rey de España y por eso Carlos III, rey de España desde 1759 hasta 1788, los consideró como enemigos del Estado y dictó un decreto según el cual recordó “en términos vagos las ‘gravísimas causas’ que lo habían



inducido a decidir la expulsión, así como ‘el respeto a la corona’ y ‘razones urgentes, justas y necesarias’ que el rey quería mantener secretas” (Pérez, 2006: pg. 344).<sup>89</sup> Según la Pragmática Sanción de 1767, los jesuitas perturbaron el orden público y por eso debían ser expulsados de España y de sus colonias. Según Joseph Pérez, la expulsión de los jesuitas fue un acto que tuvo como “inspirador” al conde de Campomanes (1723-1802); Campomanes ordenó una investigación secreta y “el gobierno se convenció de que los jesuitas tuvieron una gran responsabilidad en todas las manifestaciones organizadas de 1766” (Ibídem). En realidad, los problemas eran muy diferentes de lo que se presumía: los jesuitas tenían la mayoría de las cátedras universitarias, se les acusó de oponerse a algunas reformas, se les atribuían “ambiciosos planes de dominio” y “se criticaban sus métodos docentes” (Tuñón de Lara et al., 1991: pg. 320). En otras palabras, la culpa de los jesuitas consistió en el control de una actividad universitaria-intelectual y un poder político y económico que se quiso frenar. Según Rosa Martínez Segarra, “lo que de verdad preocupaba a los políticos de la época era la actitud antirregalista” de los jesuitas (Martínez Segarra en Malamud et al., 2003: pg. 254). De todos modos, el año 1767 es el año clave para la Compañía fundada por Ignacio de Loyola; es el año en que “los 2.641 jesuitas de España y los 2630 que residían en América fueron expulsados; se les otorgó una renta vitalicia de cien pesos anuales y sus bienes fueron confiscados en beneficio del estado” (Pérez, 2006: pg. 345). Seis años más tarde, en 1773, el Papa Clemente XIV con el Breve de Supresión *Dominus ac Redemptor* suprimió la Compañía de Jesús. En 1814, el Papa Pío VII restauró la Compañía y con la real cédula de Fernando VII en 1815 se les devolvieron sus bienes. Evidentemente, casi medio siglo después los jesuitas pueden regresar a sus tierras para seguir su labor. Por lo que se refiere a los 181 jesuitas de Chile,

---

<sup>89</sup> No obstante, la expulsión de los jesuitas era un fenómeno más general, ya que se los habían expulsado de la Francia de Luis XI en 1764 y de Portugal en 1759. Huelga mencionar que los jesuitas de Francia pudieron “quedarse en el reino a título privado” (Pérez, 2006: pg. 344).

conocemos que fueron a Italia donde siguieron su labor; en 1816 regresaron a Chile donde continuar su labor de educación y enseñanza.

El catolicismo es, en Chile, la religión principal. En 1930 el porcentaje de católicos respondía a un 97,7%, mientras que en 1998 la cifra disminuyó hasta representar a un 72 % de la población (Lehmann, 2001: pg. 2).<sup>90</sup> Un año después, en 2009, el porcentaje de católicos en Chile había descendido al 45 %. El porcentaje de personas que se declaraban ateas era del 12% en 2006, en tanto que en 2019 esta cifra pasó al 32 %, según la Encuesta Nacional Bicentenario 2019 (pg. 5). Aun así, la *Biblia* representa una fuente de inspiración aún vigente, puesto que sus historias son conocidas por creyentes y no creyentes.

Gabriela Mistral (1889-1957), a caballo entre el Modernismo y la poesía nueva, será, según Guiseppe Bellini, “la más significativa poetisa hispanoamericana” (op. cit.: pg. 304). Mistral es conocida por sus poemas infantiles, su ternura, su musicalidad y el amor por su tierra, elementos todos muy presentes en el conjunto de su obra.

Para Bellini, en *Tala* (1938) hay un “redescubrimiento de Dios”, dejando atrás los pasados en que reprochaba Dios su indiferencia ante el sufrimiento humano. Luis Vargas Saavedra, a propósito de los borradores del poema “Cordillera” del libro *Tala*, nos explica la importancia del verbo “aupar” que la poeta emplea con gran frecuencia; “aupar” como sinónimo de “levantar” y “ensalzar” nos hace pensar en “sursumcorda” de la liturgia católica (Vargas Saavedra, 2006: pg. 201)<sup>91</sup>. “Sursum corda” es una frase usada en los *Salmos* de los Libros *Sapienciales* con gran frecuencia; podemos mencionar *Salmos* 25, donde David comienza su oración con ese sintagma, y también *Salmo* 86: 4, que recoge otra oración de David. Siguiendo la línea de Vargas Saavedra,

---

<sup>90</sup> Los evangélicos eran 1,5 y 16 % respectivamente.

<sup>91</sup> “Sursum corda” equivale a “levantemos el corazón” que existe también en la liturgia ortodoxa («ἀνω σχῶμεν τὰς καρδίας»).

podemos observar que en la primera versión de la quinta estrofa hay una referencia bíblica a Sulamita, esposa de Salomón del *Cantar de los Cantares*. Lo que destaca en esta versión es el sincretismo erótico que vincula “a la máxima Amada de la tradición judeocristiana, con la Cordillera” (Idídem: pg. 208).

En su poemario póstumo *Lagar II* (1991) también podemos ver la huella judeocristiana. Parece que el término “lagar” es de gran importancia en su obra, puesto que en 1945 ya había publicado otro libro con el mismo título, al tiempo que los manuscritos de este *Lagar II* ya los había preparado la creadora marcando el título que debía llevar (Mistral, 1992: pg. 15). La vid, la viña, el viñedo, el vino y el lagar son palabras empleadas con gran frecuencia en la *Biblia*. Las uvas abundan en el territorio de Palestina y, consecuentemente, la vid aparece pronto en la *Biblia*: de la mano de Noé, agricultor, plantando una viña en el *Génesis* 9:20. Las voces señaladas aparecen tanto en parábolas como en otras historias de los distintos libros.

En el poema titulado “La paloma blanca” podemos disfrutar de la Mistral telúrica y bíblica a la vez. La paloma blanca no es solamente el símbolo de la paz, sino también una de las aves que Noé envía cuando cesa el diluvio para comprobar el estado de la tierra, como podemos leer en *Génesis* 8:8. En el poema señalado hay también referencia al Señor, quien “con su divina / voluntad hizo las otras...” (Mistral, op. cit.: pg. 31). La referencia al Valle de Elqui de la tierra chilena del Norte Chico es también de gran importancia porque es un territorio marcado por sus viñedos; como Chile, que destaca por su producción excelente de caldos, la *Biblia* también destaca por la presencia de estos.

Gabriela Mistral escuchó de niña leer los Salmos domingo a domingo en su propia casa”; asimismo, “se habla también del probable origen sefardí de una de sus abuelas, apellidada Villanueva” (Espinosa, 1957: pg. 100). En palabras de Espinosa, “desde Sor Juana Inés de la Cruz no se había dado en

las letras hispanoamericanas otra poetisa de un misticismo tan manifiesto en el sentido clásico de la palabra”<sup>92</sup> (Ibídem: pg. 99).

Otro caso de creador que recibe las influencias bíblicas es Pablo Neruda (1904-1973); el caso de Neruda difiere mucho del de Mistral, puesto que, según Millares, el interés del poeta chileno por la *Biblia* no responde a motivos religiosos, sino al valor literario de la obra (Millares, op. cit.: pg. 501).

La influencia bíblica se nota en el conjunto de su obra; en *Canto general* (1950), y más específicamente en la sección titulada “La lámpara de la tierra”, podemos observar una “cosmogonía americana” del estilo muy personal de Neruda (Ibídem: pg. 506). En dicha sección vemos el nacimiento de los ríos, las cordilleras, la humedad y la espesura; “el hombre tierra fue, vasija, párpado / del barro trémulo” nos dice el poeta y, obviamente, la referencia viene del libro del *Génesis* y de la creación del universo que empieza en 1:1 y del hombre de los versículos 1: 26, 27 (Neruda, 1950: s.p.). Otro episodio bíblico se vislumbra en la sección VI titulada “América, no invoco tu nombre en vano”; otra vez el Antiguo Testamento y el libro del *Éxodo* con los Diez Mandamientos de los cuales el segundo es: “no tomarás en falso el nombre de Yavé, tu dios, porque no dejará Yavé sin castigo al que tome en falso su nombre” (S.B. II: pg.106).

Asimismo, ya en el mismo título del poemario *La espada encendida* (1970) advertimos la influencia directa del *Génesis* 3: 1-24, donde se narra el episodio con el árbol prohibido: Adán y Eva, bajo el impulso de la serpiente, comen del árbol prohibido y Dios los expulsa del jardín del Edén colocando a un querubín con una espada encendida para que guarde el camino hacia dicho

---

<sup>92</sup> Sobre el presunto misticismo de la poeta novohispana hay opiniones encontradas.

Marta Galván, formulando una lectura queer de la obra de Sor Juana, señala que “la experiencia erótica de la poeta es una experiencia mística” (Galván, 2016: pg. 121), parafraseando a Martha Lilia Tenorio cuando afirma que “Octavio paz y Ana Navarro ya observan una lectura profana o erótica en la poética de Sor Juana” y las observaciones de G. C. Flyn sobre sus posibilidades místicas (Galván, 2016: pg. 128).

árbol (Millares en op. cit.: pg. 502). En el mismo poemario, en el poema titulado “Las estatuas”, podemos advertir de nuevo la influencia de la *Biblia* en el primer verso: “Sus setenta mujeres se habían convertido en sal”.<sup>93</sup> Aquí también tenemos la historia de la destrucción de Sodoma y Gomorra con la huida de Lot y su esposa. La historia empieza en *Génesis* 19, y en el versículo 26 encontramos a la mujer de Lot convertida en un bloque de sal. Como bien señala Miralles la historia de Lot será una de las favoritas del poeta chileno, cuya huella podremos apreciarla tanto en *Cien sonetos de amor* (1959) como en *La rosa separada* (1972) (Ibídem: pg. 506).

Por otra parte, la vertiente política de Neruda y su rol como diplomático le permitirá recibir influencias marxistas y del realismo socialista de la entonces Unión Soviética, que desempeñarán un papel esencial en su obra. Profundamente anticlerical, en *Confieso que he vivido* (1974) declara su agnosticismo mientras relata la muerte de su amigo, el poeta Alberto Rojas Giménez (1900-1934); Neruda, que estaba en Barcelona en aquel entonces, fue con un amigo suyo a la basílica de Santa María del Mar para despedir a su amigo con un ritual; los dos amigos compraron dos enormes velas y las encendieron en el centro de la basílica. Neruda confiesa: “aquella ceremonia silenciosa, pese a nuestro agnosticismo, nos acercaba de alguna manera misteriosa a nuestro amigo muerto” (Neruda, 1978: pg. 46). Según Marcos Fernández Labbé, durante las elecciones de 1964 había disputas en torno a “la intervención política de la Iglesia Católica” y “los medios de opinión católicos dieron publicidad a unos versos del poeta comunista Pablo Neruda”; los versos “daban cuenta de un florid anticlericalismo”:

Con Allende la Patria que yo espero  
 ¡Contigo compañero!  
 Con Frei los sacristanes amarillos  
 ¡Cuántos confesionarios!

---

<sup>93</sup> Citamos el poema completo en el Anexo 1 (pp. 341-342).

¡Cuántas casullas!  
¡Sobrepellices!  
El revolucionario Frei cubre con sus narices.  
Sin contar con tantos hacendados  
Que ahora han confesado  
Sus siniestros deslices.  
Ellos siempre buscaron la verdad:  
La mitad de un Obispo  
Y la mitad de un banquero glotón...  
Pagan todas las hojas del Decano  
Tienen todas las radios en sus manos.  
Se pregunta el obrero  
¿De dónde saca Frei tanto dinero?  
Se lo da Dios, hermano  
A su bebé democratacristiano.  
Pero yo no me fío;  
Me parece que tienen algún tío.  
Señores: no diviso  
Qué relación tiene el paraíso  
Con los yanquis y los politiqueros  
Democratacristianos.  
Se trata, según creo,  
Y por eso me llamarán ateo  
De que tiene estrechas relaciones  
Con Dios y sus legiones...  
Dios me libre del revolucionario

Que se bate con sus escapularios.

Oigan, politizantes imprevistos:

¡Dejen tranquilo a Cristo!

(Fernández Labbé, 2017: s.p).

El amor por su país es otro elemento que destaca en toda su obra. Neruda es todo eso, es un creador que logra fundir lo bíblico con la tierra chilena y el marxismo y lo hace de una manera destacablemente personal.

El novelista y cuentista Carlos Droguett (1912-1996) es un hombre profundamente religioso, podríamos decir un místico contemporáneo. En una entrevista se le dijeron que en su obra había una angustia cristiana y él contestó: “No debe sorprenderle, si piensa que me educó en un colegio religioso católico y mi libro de cabecera ha sido, entre otros, la *Biblia*” (Droguett, 1998: pg. 10).

Una de las obras más cercanas al espíritu religioso-bíblico de Droguett es *El compadre* (1967). Para Antonio Avaria, el libro tiene “un aire de parábola evangélica” (Ibídem: pg.21); para nosotros, la obra es una suerte de alegoría, una mezcla de sucesos político-históricos de Chile, con tintes autobiográficos y matices sacados del sustrato bíblico y la vida de Jesús que tanto admiraba el chileno.

Droguett nos narra la historia de Ramón Neira, un carpintero -aquí encontramos la primera analogía con Jesucristo, cuyo padre putativo era también carpintero-. Ramón trabaja en su andamio (otra analogía con Jesús, su trabajo lo desarrolla subido a un tronco de madera, en tanto que Jesús murió clavado a otra con forma de cruz) y está buscando un padrino para su hijo, Pedro. Ramón se refugia en el alcohol para huir de la realidad y de los problemas que lo asolan (pobreza, soledad etc.). El simbolismo carga la obra desde las primeras páginas hasta las últimas, tanto en esa madera (que para uno es su forma de vida, para el otro supone su paso a otra en el Más Allá)

como en las calamidades que padece el protagonista, su particular calvario. Como bien señala Avaria (1967, pág. 21):

Arriba de un andamio –un madero, como la Cruz– se desarrolla el drama, o más bien el calvario, de Ramón Neira. Sobre la base político-social, la condición humana hecha universal por el sufrimiento y, por añadidura, una proyección metafórica de signo cristiano.

Para el autor, el “personaje clave de la historia es Jesucristo”, cuyo martirio y muerte confesará que le despiertan rabia de pura envidia por la importancia que esta supone para la Humanidad (Ibídem: pg. 21). El libro consiste en ocho capítulos y cada uno comienza con una cita extraída de algún libro de la *Biblia*; el primer capítulo abre con una cita del Evangelio de *San Lucas* 21-17: “y matarán a algunos de vosotros” (Ibídem: pg. 35). Como señala Avaria, en la obra encontramos un intento de humanizar a Cristo, al tiempo Droguett afirmará en algún momento que “a las claras, se puede hablar en esta obra de un Evangelio, obviamente apócrifo” (Ibídem: pg. 22):

Las referencias son múltiples y entrañables; son el reverso del tejido novelesco. Humanizan a Cristo con rasgos semejantes a los de Pasolini en su filme basado en la novela de Nikos Kazantzakis. (Droguett, 1998: pg. 22)

Este intento de humanizar al personaje de Cristo está presente en las obras del cretense Nikos Kazantzakis (1883-1957), quien en *Cristo de nuevo crucificado* (1954) y *La última tentación* (1955) replantea la historia de Cristo desde otra perspectiva. En *Cristo de nuevo crucificado*, Kazantzakis nos presenta un pueblo donde cada siete años hay una representación de la crucifixión de Cristo; Manoliós (el Cristo de nuestra era) intenta llegar a un alto nivel de santificación. Al término de la obra, el lector entenderá que si Cristo regresa de nuevo a la tierra, lo crucificarán de nuevo y sus martirios serán peores. En *La última tentación* encontraremos a un Cristo humilde y más



humano. En ambas obras, Kazantzakis se esfuerza por proyectar el lado humano de Cristo, lo que le costó diversos enfrentamientos con la Iglesia. Droguett trata de hacer lo mismo en su propia obra: para el carpintero de Droguett, acaso Cristo

debiera hacerse crucificar cada cien años para que el mundo sepa que todo eso era verdadero y no piense en él como en un artista que murió martirizado en el tercer acto, pero que después bajó a la calle por la puerta del foro y desde entonces está sentado a la diestra de su empresario. (Ibídem: pg. 22)

Droguett, un místico contemporáneo, refleja en sus obras -y no exclusivamente en *El compadre*- una influencia obvia e intensa de los textos bíblicos. El interés por la figura de Jesucristo y su aspecto humano es de gran importancia para el chileno, así como su compromiso:

el escritor debía necesariamente asumir una labor de imprecación social y una función ética ejemplar, de la misma manera como Jesús ejerció como defensor de los afligidos e indefensos. Este fue el primer revolucionario en el mundo según Droguett; el único y genuino revolucionario que ha pisado la tierra. (Aránquiz, 2007: s.p.).

En tanto que Droguett considera a Jesús como el “primer revolucionario”, el escritor chileno Guillermo Blanco (1926-2010) señalará que es falso afirmar que “Jesús de Nazareth fue el primer guerrillero o cualquier guerrillero” (Araneda Bravo, 1973: s.p.). Blanco intenta explicar que Cristo no es un líder político y, consecuentemente, no se puede considerar un revolucionario.

Dentro de la prolífica obra del escritor y académico Guillermo Blanco destaca el ensayo *El Evangelio de Judas* (1972), que es una suerte de reescritura del Evangelio para adaptarla al compromiso del cristiano: como señala Fidel Araneda Bravo, es una “sátira punzante”(Ibídem). En *El Evangelio*

de *Judas*, Blanco intenta golpear el comercio tanto de la Iglesia oficial como de las ideologías político-económicas que usan y abusan de las doctrinas de la religión y profanan el nombre de Cristo. El libro es una sátira de lo que está pasando en todos los sectores político-sociales donde se hace un uso partidista y conveniente para cada cual en nombre de Cristo y de una única religión verdadera. Blanco dice: “venderemos la primogenitura del hombre por el plato de lentejas del esquema” (Blanco en Araneda Bravo, 1973: s.p.). La cita nos remite al *Génesis* 25: 19-34, donde se relata la historia de Isaac y sus hijos; Esaú vende a Jacob su primogenitura a cambio de un plato de lentejas tras haber regresado cansado y hambriento del campo (S. B., II: pg. 54).

El libro, publicado en 1972, es una crítica feroz hacia las costumbres y las ideologías de la época; la crítica del chileno se vuelca en “los sacerdotes que tergiversan el Evangelio y predicán la violencia y el odio, como presagios de una futura paz”; al mismo tiempo, elogia la actitud del dirigente indio Mahatma Gandhi (1869-1948), quien había consagrado su vida entera a la liberación pacífica de su país (Araneda Bravo, 1973: s.p.).

El libro supone una reescritura del Evangelio a través de un viaje geográfico y temporal. Ahora bien, no hace falta decir que la situación que describe Blanco continúa vigente en diversos países en la actualidad.

Otro poeta interesante es Jaime Quezada (1942), conocido no solo por sus poemarios, sino también por la difusión que realiza de la obra de otros poetas chilenos e hispanoamericanos, en general.

En 1985 publica su poemario titulado *Huerfanías*, donde recoge poemas compuestos a lo largo de ocho años. Según Ana María Cuneo, en este poemario hay una intertextualidad dominante proveniente de la *Biblia*:

"Subo al techo de una casa antigua / y sólo quiebro tejas", es una alteración de la cita de Job que da inicio al libro, alusión sólo perceptible en el corpus contextual. Estos versos permiten postular que el sujeto de la enunciación es un personaje-protagonista que reitera en el hoy la figura bíblica de Job. Ambos protagonistas comparten el temple

doloroso, pero el sujeto actual une al dolor, angustia y desesperanza. También el espacio en que las figuras se establecen es diverso: el ámbito de Job no es una "ciudad muerta", como lo es la del emisor del poema "Verano" al cual me referí con anterioridad. Sube y quiebra tejas. El sujeto en sus acciones resulta defraudado, cada uno de sus intentos se resuelve en un fracaso (Cuneo, 1989: pg. 58).

En el poema titulado "Así de las cosas arriba como de abajo" advertimos las semejanzas entre ese "escucho clarito que alguien me llama por mi nombre" y los múltiples llamados que encontramos en la *Biblia*; en *Jeremías* 33:3, cuando Yavé habla al profeta de la restauración de Judá, por ejemplo, o en *Génesis* 22:1, cuando Dios llama a Abraham para pedirle el sacrificio de su unigénito, Isaac. Cuneo afirma que:

"Alguien me llama por mi nombre" es una expresión con evidentes reminiscencias bíblicas que encuentran apoyo en subir a la "montaña" transformada posteriormente en "techo", "un árbol", "una escala", un "madero en un camino rural"; y en los contextos: "Llama como de incendio", "y veo nubes purasnubes", "Tengo sed", "Subir a un madero / y el madero está ocupado por un hombre moribundo". Formulaciones que permiten la conexión con textos paralelos preexistentes en la tradición bíblica (Ibídem).

Cuando Quezada escribe "Subo al techo de una casa antigua", conecta con *Éxodo* 19, cuando Moisés sube a la montaña (Sinaí) para hablar con Yavé y recibir el Decálogo en *Éxodo* 20. Más adelante, Quezada dirá: "tengo sed", y con ella nos conducirá a la célebre cita del Evangelio de *San Juan* 19:28: "...sabiendo Jesús que todo eso estaba ya consumado, para que se cumpliera la Escritura dijo: tengo sed" (S.B., VI: pg. 1132). A continuación, y en los versos ya comentados por Cuneo, nosotros admitimos que es una culminación de parte de Quezada: "quiero por fin subir a un madero en un camino rural ...", "el madero", la cruz y ese "hombre moribundo" son frases y palabras que nos dan

la culminación del martirio de Jesús durante los últimos momentos de la Crucifixión. Según Cuneo, el verso que habla de la muerte de la paloma un poco antes es también un elemento sacado de la *Biblia*, puesto que la paloma no es solo el símbolo de paz, sino también el símbolo del Espíritu Santo que siempre viene desde el cielo para aclarar las cosas terrestres (Cuneo, op. cit.: pg. 60). En el poema “Yo Juan llamado de la Cruz”, Cuneo advierte que “el intertexto es la vida y obra de San Juan de la Cruz”, pero no falta la referencia bíblica en el verso “a latigazo limpio echando fuera mis demonios” que nos remite a un Cristo joven dentro del templo de Jerusalén cuando a latigazos saca a los mercaderes fuera de la Casa de su Padre en *Juan 2: 13-22* (Ibídem: pg. 61).

Para Quezada, hombre creyente, la religión forma parte de su obra, y el carácter apocalíptico-profético de su poesía hace sonar la voz de alerta por el mundo que está a punto de su destrucción.

En las antípodas de Quezada se encuentra Diego Maquieira; su obra, *La Tirana*, ya comentada, suponía un collage y un escenario cinematográfico a la vez. La obra tiene referencias bíblicas, pero al tiempo supone claramente un himno anticlerical donde, valiéndose de citas bíblicas, trata de explicar que no son las palabras de Dios las que hacen daño o causan problemas, sino que son los hombres y cómo ellos interpretan esas palabras.

Como hemos podido observar, no todos los creadores son creyentes; hay una Mistral telúrico-religiosa, un Neruda interesado en el valor literario de la *Biblia*, un Droguett con su evangelio apócrifo y también un Blanco con su crítica feroz de todos los males que encuentra; además, existe un Quezada religioso y un Maquieira anticlerical. Todos esos y muchos más son el mapa contemporáneo de la literatura chilena con referencias bíblico-judías. La religión católica y los textos bíblicos desempeñan un papel muy importante en este país estrecho y largo; empero, la personalidad de cada creador y las experiencias vividas dejan huellas distintas en este mapa literario.

A continuación, en el siguiente bloque, nos detendremos en el chileno Raúl Zurita para estudiar con detenimiento las huellas que de textos bíblicos hemos advertido en su obra. Se trata de un poeta aún activo que ha sido traducido a diversas lenguas (como el inglés, el italiano, el francés, el chino, el bengalí, el griego y el neerlandés), que ha obtenido numerosos premios y distinciones académicas. El primer premio que recibió en 1988 es el Premio Pablo Neruda. En 2000 recibió el Premio Nacional de literatura y en 2016 el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda. En plena pandemia de Covid-19, en 2020, viajó a España para recibir el Premio Iberoamericano Reina Sofía. Un año después, en 2021, le otorgaron el Premio Internazionale di Poesia Violani Landi en Italia y en 2022 el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada Federico García Lorca.

### 3. EL SUSTRATO BÍBLICO EN LA POESÍA DE ZURITA

#### 3.1 Presentación de Raúl Zurita y sus poemarios

*Amor mío: guárdame entonces en ti  
en los torrentes más secretos  
que tus ríos levantan.*  
Raúl Zurita

Raúl Zurita Canessa nace en Santiago de Chile el 10 de enero de 1950; a sus dos años muere su padre y su madre italiana queda sola con dos niños (Raúl y su hermana de unos meses). Su madre trabaja para mantener sus niños, que crecen con su abuela materna. Gracias a esa abuela, Zurita se aproxima a la lengua italiana y a la obra cumbre de la literatura italiana, la *Divina Comedia* (siglo XIV), del italiano Dante Alighieri (c. 1265 -1321) que tanto impacto tiene en la obra del chileno (Hourmouziadis & Lambrou en Zurita 2017, b: pg. 162).

En 1958 Zurita empieza a estudiar en el Liceo Lastarria y es ahí donde inicia su interés por la política y además emprende a escribir. Nueve años más tarde, en 1967, empieza sus estudios en la Universidad Técnica Federico Santa María en Valparaíso y al año siguiente entra en las Juventudes Comunistas. En 1970, con solo 20 años, se casa con su primera esposa con la que tiene tres hijos. En 1973 se estalla el ya mencionado golpe militar con las consecuencias ya expuestas. Zurita queda preso durante casi un mes este once de septiembre; el poeta es torturado y golpeado como él mismo nos cuenta en su entrevista<sup>94</sup> (Ibídem: pg. 162, 164).

En 1975 se quema la mejilla con un fierro ardiente, acto que se engloba en la mentalidad del grupo CADA, como hemos mencionado en el primer

---

<sup>94</sup> La entrevista completa se encuentra en el Anexo 2 (pg. 345-349).

capítulo de este estudio. El hecho marca el inicio de su producción poética, puesto que en el mismo año se publica el poema “Áreas Verdes”, y también es el momento en que nace en su mente el concepto de su futura trilogía: *Purgatorio 1970-1977* (1979), *Anteparaíso* (1982) y *La vida nueva* (1994). En 1980 se arroja amoníaco en los ojos, de nuevo un acto simbólico de los que Zurita es muy aficionado (Ibídem).

Toda la obra de Zurita está impregnada por el dolor sufrido durante la era pinochetista; las atrocidades ya mencionadas, el horror, las torturas, el desastre cultural son entre las temáticas principales del conjunto de su obra lírica.

En *Purgatorio*, podemos “revivir” las humillaciones, el sufrimiento y la disolución cultural del pueblo chileno; sin embargo, destaca el sufrimiento y el dolor personal del creador desde la portada de la primera publicación donde sale la quemadura de la mejilla (Véase fig. 10). La locura y la disolución de la identidad chilena son entre los temas tocados en este poemario también. La naturaleza chilena con el Desierto de Atacama y las cordilleras son otro tema recurrente en esta primera obra zuritiana.

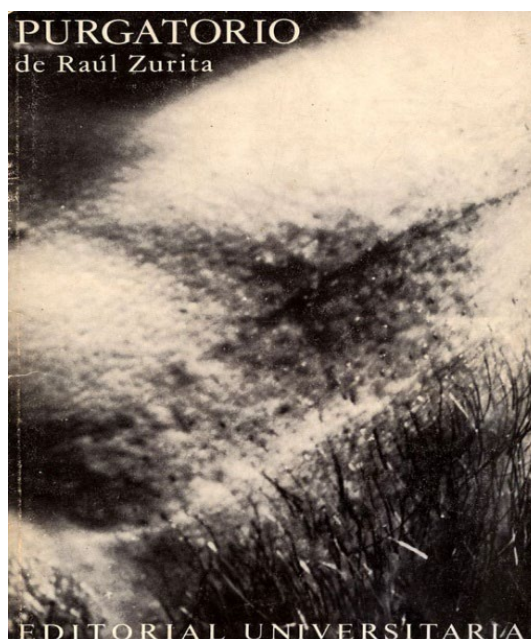


Fig. 10. Portada de la primera edición de *Purgatorio*.

En *Anteparaíso* sobresale una búsqueda más personal, existencial podríamos decir, un viaje dentro del dolor y hacia un paraíso perdido, una tierra prometida (Ibídem: pg. 170). El paisaje chileno recibe el dolor humano, las playas de Chile que son calvarios, las cordilleras que tratan de esconder los cuerpos sufridos; no obstante, hay una recuperación de la fe y un intento de encontrar la tierra prometida, la calma del alma y la tranquilidad del cuerpo.

En 1984 se publica una obra un poco extraña, *El paraíso está vacío*; el libro es solamente una pequeña publicación de unos 70 ejemplares y una veintena de páginas. No obstante, su carácter fragmentario y su estilo cinematográfico lo hacen destacar. El año siguiente se publica *Canto a su amor desaparecido* (1985), “una voz poética dolorida por la desaparición de su amado y la destrucción de seres, pueblos y países” (Burgos, 1992: pg. 286). Empero, está también la muerte y la resurrección, un tono salmodiado-religioso (Ibídem: pg. 287). *El amor de Chile* que se publica en 1987, o sea tres años antes de la caída oficial de la dictadura, es un libro considerado “visualmente una obra de arte” por Ignacio Valente (1987: pg. 378). Es un libro donde las fotografías de Chile realizadas por Fernando Srepel se entrecruzan con los versos de Zurita y con el amor por la naturaleza chilena.

En *La vida nueva* la naturaleza es la protagonista. A nuestro modo de ver, *La vida nueva* parece una geografía poética, un himno a los ríos y a las playas, un canto amoroso hacia las aguas y la tierra de Chile; este canto y esta pasión por la naturaleza nos recuerdan a Pablo Neruda y, por supuesto, a una Mistral telúrica y a todo este sustrato poético que es tan fuerte en esta tierra de grandes poetas. Dentro de esta edición del año 1994 hay una gran parte, la primera, titulada “Canto de los ríos que se aman”, que más tarde, en 1997, sale como libro. Esta parte del poemario es un himno a los ríos de Chile.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Vamos a usar la publicación de 1994 para *La vida nueva*. Hay dos ediciones, la de 1994 de la Editorial Universitaria y la versión final de 2018 por Lumen. La primera está agotada, la segunda tiene bastantes cambios, pero se ha optado



En 2006 se publica el libro *Los países muertos*; en este libro hay diatriba, rencor y resentimiento, como dice Cristián Warnken en una de las entrevistas a Zurita realizadas para el programa “La belleza de pensar”;<sup>96</sup> mientras que Zurita postula que este libro es parte de un cruce por el infierno (Binns en Alemany Bay et al, 2016: pg. 78). En este poemario destaca también el lenguaje más chileno con una lengua local, una jerga (Santini, 2011: s.p.). En el caso de este poemario, podemos entender fácilmente que Zurita usa el plural porque habla de todos los países, sudamericanos o no, que tienen muertos en sus nichos.

En 2007 Zurita publica su poemario *Las ciudades de agua*, un libro diferente al resto puesto que se aleja de la naturaleza chilena y se acerca a la urbe. El título nos ofrece una contradicción, ya que, normalmente, cuando nos referimos a una ciudad pensamos en un lugar con cimientos, calles y paredes. Sin embargo, lo líquido se encuentra también en una ciudad, como bien señala Eva Valero Juan, como puede ser a través de los cristales de los coches, por ejemplo, o los charcos formados después de la lluvia:

Efectivamente, son múltiples las superficies que espejean la vida que en ellas transcurre; imágenes que componen la idea de la ciudad líquida en todos los reflejos que la mirada distraída extravía, pero que nos rodea en cada uno de los rincones y elementos que la conforman, superponiendo imágenes (y por tanto también vidas) aquí y allá: en las vidrieras de los escaparates reflejando la vida que pasa; en los charcos o en las calles mojadas por la lluvia que contienen la ciudad de arriba; en los cristales de los vehículos e incluso en su superficie reflejando las nubes, el cielo, las casas, los rascacielos; en los ventanales de los

---

por la primera edición por la razón que argumentamos al comienzo de este trabajo: la proximidad al periodo histórico en que se compuso. Agradecemos al poeta su colaboración constante en todo momento, dispuesto siempre a ayudar en cuanto se le ha requerido.

<sup>96</sup> La entrevista la podemos ver en Youtube en el enlace citado en la sección de Bibliografía.

edificios, o en los edificios de cristal que proyectan edificios dentro de edificios (vidas sobre vidas); e, incluso, en los ojos de quienes buscan estos reflejos ("las ciudades de agua en tus ojos", escribe Zurita). Reflejos, en definitiva, que funden en un mismo punto de enfoque varias capas de paisajes que al tiempo pueden ser muchas vidas insertas en una misma imagen. (Valero Juan, 2015: s.p.).

Según Valero Juan, el filósofo Gastón Bachelard (1884-1962) en su obra *El agua y los sueños* "reflexiona sobre "los poetas del agua" (de los que Zurita es un representante por antonomasia), del agua como "sustancia" de las ensoñaciones" (Ibídem).<sup>97</sup>

*In memoriam* aparece en 2008, y lo hace con un título en latín: como ya adelanta el título, el poemario tiene que ver con la memoria de la cual Zurita es un aficionado. El título en latín no está completo porque Zurita quiere que el lector lo complete con su propia imaginación. El título podría ser: *In memoriam* de los muertos, o de los detenidos desaparecidos, de los chilenos o de todos los sudamericanos etc. *In memoriam* no es sino un ejercicio de memoria y un esfuerzo por sacar del olvido imágenes y hechos. El libro, no en balde, abre con un poema titulado "1973", y la imagen del golpe contra el gobierno Allende:

Han bombardeado La Moneda y se ha producido  
la estampida. Las calles quedaron vacías y a  
esta hora las embajadas están atestadas de gente. Yo  
fui apresado en la madrugada en Valparaíso pero

---

<sup>97</sup> A nosotros, como lectores de la obra zuritiana, nos gustaría percibir el título como un conjunto que evoca la ciudad de Rabá de la *Biblia*. Rabá significa la gran ciudad y es la capital de los amonitas, es una ciudad localizada en la cabecera de uno de los principales afluentes del río Jordán que se llama río Jaboc. La ciudad de las aguas la podemos encontrar en el *II Samuel* 12: 26 entre otros libros, por supuesto. Sin embargo, Zurita nos asegura que no pensó en Rabá cuando escribía el poemario.

eso no importa. Importa que necesito amor y estoy  
solo (Zurita, 2008: pg. 11).

*Sueños para Kurosawa* (2010) será el siguiente poemario del chileno y en él la intertextualidad se sugiere desde el propio título poniéndole en conexión la obra del director japonés Akira Kurosawa (1910-1998). La película *Sueños* o *Los sueños de Kurosawa* se divide en una suerte de capítulos, y cada uno de ellos es un sueño sobre una historia diferente cada vez. Zurita en este libro usa el título de la película como soporte para crear sus propios versos.

Zurita revisa con gran frecuencia sus poemas y los reedita; también hay publicaciones colectivas realizadas por críticos y académicos. La obra lírica del chileno ha sido concebida por él mismo como una obra de conjunto, pero escrita poco a poco. Por eso en muchas ocasiones encontramos versos en un poemario más antiguo que se repiten en uno más contemporáneo; o hay versos o poemas enteros que salen en una edición y no en otra. Desde la década de los 90, Raúl Zurita no escribe a mano, lo tiene todo guardado en archivos electrónicos:

Yo dejé hace muchísimos años, desde 1990, de escribir a mano o en máquinas de escribir y los manuscritos previos a eso (*Purgatorio*, *Anteparaíso* y *La Vida Nueva*) se los vendí en épocas de necesidad a un coleccionista, Alberto Cruz. Después, todo está en computador: tendré 50 versiones guardadas de este último libre que tiene 746 páginas, pero lo que se entendía por originales o manuscritos no tengo. Necesito ver esos viejos borradores para poder continuar escribiendo, necesito ver qué pensaba, volver a esos años. Es para mí importantísimo, lo necesito para esta edición genética pero también porque necesito volver a ver esa parte de mi vida, para saber un poco más hacia dónde voy (Zurita, 1986: pg. 353).

Zurita, buscando para esta edición genética de 1986, encontró algunos poemas olvidados que no había incluido en *La vida nueva* de 1994:

Amigo mío me emociona el trabajo que te has tomado conmigo, me encontré con muchos poemas que tenía olvidados y que no incluí en la edición que salió el 94 (espero que me alcance la vida para sacar una versión definitiva), *El Paraíso está vacío* era el inicio, *Canto a su amor desaparecido* iba íntegro y encontré otros dos textos largos en los manuscritos, uno que se llama “Nueva nueva” y el otro “El hombre que hablaba con su cintura”, este último me llevó a acordarme de otros textos escritos en 1985, en una clínica psiquiátrica, la Clínica Suecia, donde estuve internado en junio de ese año, y luego en la casa de mi madre que no están entre los manuscritos de Carlos Cruz y que están completamente perdidos, me temo sin remedio, lo único que se salvó fueron los nueve que están en “Felices los que lloran”(Zurita, 1986: 353).

Para nuestro estudio hemos trazado una línea divisoria e imaginaria que nos lleva a utilizar las primeras ediciones de las obras que señalamos para analizar los versos escritos durante o próximos al régimen dictatorial, sin los posteriores cambios: nuestra intención es conocerlos tal como fueron creados por su autor, en su contexto, con los sentimientos que albergaba el autor en el momento de la creación. A partir de *La vida nueva* (1994), poemario publicado años después del final de la dictadura, vamos a emplear la obra colectiva titulada *Zurita* (2011). Tan solo analizaremos de esa obra los poemas que no hayan sido analizados previamente.

En *INRI*, publicación del año 2003, destaca la violencia política y el quiebre social; destaca, asimismo, la alegoría crística a través del título del poemario que, obviamente, es una alusión a la figura de Jesús: *INRI* responde a las siglas de Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum, o sea, Jesús de Nazaret, rey de los judíos. La alegoría destaca en todo el poemario:

En su primera sección, el mar -ya no el mar cantado o descrito- es construido como una función dentro de una alegoría poética, susceptible de ser leída en clave histórica, contextual: la desaparición de cientos de cuerpos por parte de las fuerzas armadas de Chile, durante la dictadura militar de Pinochet, en que los detenidos fueron arrojados al mar vivos, desde aviones de la fuerza aérea, en distintas zonas del Océano Pacífico. Los cuerpos que caen son referidos o representados como las carnadas del cielo que caen sobre el mar, para ser devoradas por los peces, que son las tumbas del cielo. La caída de los cuerpos tiene como contraparte el movimiento ascensional de los peces hacia el final de la sección, susceptible de ser leído en clave cristiana: caída y ascensión de los cuerpos, sobre las aguas del mar. Las carnadas son cristos que caen en las cruces del mar, y el mar mismo es representado como el lugar de un sacrificio...Chile mismo es representado como un largo pez que devora las carnadas del cielo, donde "pez" debe ser leído como el "Ictus" (Rubio, 2017: s.p).

Fabry señala que *INRI* es un poemario coherente y de estructura firme y añade:

Se presenta como un tríptico: la primera y la tercera partes contienen cada una cuatro secciones y se articulan a una parte central, la segunda, dotada de una sola. Los epígrafes esclarecen la indicación crística del título (INRI/ Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum) al referirse a los tres momentos claves de la Pasión: (I) la agonía y muerte de Jesús, (II) el descenso del cuerpo en el sepulcro, (III) la resurrección y las apariciones de Jesús a sus apóstoles (Fabry, 2022: pg. 296).<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Para el *INRI* vamos a usar el poemario *Zurita* del año 2011. En esta obra magna, Zurita incorpora también los siguientes poemarios: *Los países muertos* (2006), *Las ciudades del agua* (2007), *In memoriam* (2008), *Cuadernos de guerra* (2009) y *Sueños para Kurosawa* (2010).

En 2011 aparece una obra poética que tiene el doble sello de Zurita, ya que autor y título coinciden: *Zurita*. El poemario es el *opus magnum* del vate, “una summa poética”, según Fabry (en Alemany Bay et al, 2016: pg. 131). Como bien señala, el libro es una recopilación de textos anteriores reorganizados por una mirada más contemporánea del poeta. Zurita desde muy pronto tenía en su mente el concepto de una obra completa, de un *Mein Kampf* propio -título que en distintas ocasiones había barajado tanto para *Purgatorio* como para otros poemarios, pero que acabó descartando por las connotaciones fascistas que ese sintagma tenía (Zurita, 2021: pg. 39). El poeta chileno optó finalmente por el título *Zurita*. El poemario es, en parte, auto-referencial e histórico y está construido bajo una óptica muy específica: hay tres partes bien marcadas en la obra; la primera sección titulada “Tu rota tarde” se refiere al atardecer del 10 de septiembre, o sea, el día con la manifestación durante la cual el creador fue detenido, la segunda titulada “Tu rota noche” que, obviamente, es sobre la noche del 10 hacia el 11 de septiembre y la tercera titulada “Tu roto amanecer” que habla del once, es decir, el día del golpe de estado: “La reiteración de la fecha funesta de septiembre de 1973 parece, en primera instancia, remitir una vez más al pensamiento infinitamente enlutado de la postdictadura chilena” (Fabry en Alemany Bay et al, 2016: pg. 131). A nuestro modo de ver, dicha repetición añade un tono salmodíaco también en la obra, elemento recurente en todas las obras de Zurita.

El poeta vincula la estructura del libro a la *Divina comedia* y a James Joyce, como explica en una de sus entrevistas a Benoît Santini:

...se trata de un libro de 800 páginas dividido en tres partes de la misma extensión que comienza en el atardecer del 10 de septiembre de 1973, continúa en la noche que va del 10 al 11, y termina en el amanecer del 11 de septiembre de 1973, día del golpe de Pinochet en Chile. Esta estructura viene por supuesto de la *Divina Comedia*, pero también de James Joyce. Entonces, al igual que en *La Vida Nueva* que es de 18 años antes, la travesía de la noche es como el Infierno, pero el amanecer que espera en *La Vida Nueva* es el vislumbre de una posible

claridad, de una hipotética dicha y con eso concluye la trilogía comenzada con *Purgatorio* y *Anteparaíso*. En este segundo recorrido que es *Zurita* esa claridad no existe, no hay el vislumbre de una felicidad quizás alcanzable, sino solo el desierto de un golpe militar. (Santini, 2011: s. p.).

En la obra del chileno no faltan las referencias a la cultura grecolatina, bien a través de la obra de Dante o de otros clásicos, como señala Elisa Munizza en *Raúl Zurita y Dante Alighieri: diálogo entre la selva oscura y las estrellas* (2022). Munizza hace hincapié en los elementos zuritianos del mundo dantesco, entre otros:

El infierno, la salvación, la figura de Beatrice se convierten no solo en representación de un mundo dantesco reconocido por los exégetas, sino en temas básicos de la poesía de Raúl Zurita. Es preciso recordar que Dante Alighieri no es el único soporte perteneciente al mundo italiano sobre la que Raúl Zurita construye su poética del compromiso... (Munizza, 2022: pg. 24).

Munizza señala que: “el itinerario de Dante diríamos que es la historia de un individuo que cumple un viaje a través de *Inferno*, *Purgatorio* y *Paradiso* para luego comunicar a los hombres cuál es la manera más apropiada de llegar al cielo” (Ibídem: pg. 44); y siguiendo su razonamiento, Munizza añade que:

El camino zuritiano, y hablamos en particular de la trilogía *Purgatorio* - *Anteparaíso* – *La Vida Nueva*, tiene una impronta dantesca no solo por sus referencias, sino también por el sentido de viaje hacia la salvación, hacia el vislumbre de la felicidad (Ibídem).

*Habré vuelto a ver de nuevo las radiantes estrellas... Raúl Zurita y Dante Alighieri* (2017), obra de Raúl Zurita, José Carlos Rovira y Elisa Munizza,

resulta una obra de lectura imprescindible por el valioso texto introductorio de Rovira, la entrevista al creador a cargo de Munizza y, sobre todo, por la traducción que el propio Zurita hace de un fragmento de la *Divina Comedia*-prueba de su gran pasión por Alighieri. En el capítulo “Para traducir poesía hace falta un poeta: la traducción del canto V de la *Commedia*”, Munizza critica la traducción de Zurita. Durante años, Zurita ha ido realizando una meticulosa traducción de la obra dantesca que acaso desemboque en una futura publicación. Por lo que se refiere a la tradición griega, Zurita explica, en la presentación oral de su antología griega titulada *Poemas. Una antología* (2017), su pasión por Homero y la *Ilíada*: “Lo otro que nos enseña *el final de la Ilíada* es que somos tan herederos de Homero como los griegos o los latinos, y que la consecuencia de esto es igualmente absoluta”.<sup>99</sup>

En Zurita las referencias transtextuales, herencia del vanguardismo, son múltiples: el vate emplea citas de Homero, de Kafka, de Dante, de la *Biblia* y de libros sagrados de otras religiones, de mitos y leyendas indígenas, etc. Es por eso que la obra zuritiana puede ser caracterizada como universal. Por los poemarios de Zurita pasean otros creadores, otras culturas... y Chile, con su geografía y su cultura, está también presente: la naturaleza chilena y los paisajes que, en palabras del poeta, “son imágenes de las pasiones humanas, de los sueños, de los tormentos”. Es más:

Los paisajes, para mí, son imágenes de las pasiones humanas, de los sueños, de los tormentos, creo que las cordilleras manchan, entonces yo las veo como metáforas de las pasiones y de las emociones que producen, pero también como metáforas de dónde empieza y dónde termina uno, ¿termina uno en sus dedos?, hay un terreno común entre el paisaje y el cuerpo humano. (León, 2017: s.p.).

Concluyendo, los poemarios de Zurita tienen siempre puntos en común, como la temática de la dictadura, e ideas recurrentes, como las historias

---

<sup>99</sup> Las cursivas son nuestras. El texto entero lo citamos en el Anexo 2 (pg. 352-353).



bíblicas usadas en estilo de sustrato para su propia creación. Zurita es uno de los poetas que percibe su obra como un todo que va escribiendo poco a poco: sus ideas evolucionan conforme pasan los años y con ellos aplica un nuevo enfoque y una nueva perspectiva para reeditarlas y recrearlas.

### 3.2 Símbolos, mitos y funcionalidad

*El cisne antes cantaba sólo para morir.*

Rubén Darío

Desde Stéphane Mallarmé (1842-1892) y Paul Valéry (1871-1945)-dos de los más conocidos poetas simbolistas y precursores de las Vanguardias de inicios del siglo XX-hasta el chileno Raúl Zurita, los símbolos en la poesía siempre desempeñan un papel muy importante. La funcionalidad no siempre es la misma; asimismo, en muchos casos es difícil encontrar los nexos entre símbolo y significado real. Sin entrar en las definiciones lingüísticas de significado y significante ya conocidas desde Ferdinand de Saussure, intentamos usar el término “símbolo” siguiendo la explicación que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española:

Forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos, y que, a partir de la corriente simbolista, a fines del siglo XIX, y en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, utiliza la sugerencia o la asociación subliminal de las palabras o signos para producir emociones conscientes.

En la poesía hispanoamericana el uso de los símbolos es conocido desde el período precolombino; lo más simple que podemos mencionar es el símbolo de la paloma en “Segundo arawi de Ullanta”, poema quechua del Tawantinsuyu. La paloma es el símbolo de la pureza, la paz, es el Espíritu

Santo, pero también la representación de un amor puro y duradero en el caso del poema quechua. Sin embargo, la paloma como la balanza, símbolo de la justicia, o el ángel como símbolo de la benignidad, son ejemplos sencillos. Hay casos en que los símbolos no son tan claros y reconocibles o los símbolos vienen a ser complicados por la funcionalidad que adquieren en los versos del creador.

Los mitos, por otro lado, son por lo general más fáciles de reconocer. A veces, los creadores incorporan en sus obras mitos de la cultura grecolatina, de la *Biblia* u otros libros y culturas de su preferencia. Los mitos o historias tienen también su propia funcionalidad dentro de las artes, en general, y la poesía, en especial. Los mitos bíblicos se emplean con gran frecuencia por místicos, aunque no exclusivamente, como hemos podido observar a lo largo de este estudio. El uso de los mitos judeocristianos en poesía no religiosa es también frecuente. Rocío Ortuño Casanova, por ejemplo, investiga los mitos cristianos en la poesía de la Generación del 27 y nos dice que esta búsqueda puede sonar extraña, pero es una realidad (2014: pg. 4). Los poetas de dicha generación no escriben poesía mística o religiosa, pero emplean ese sustrato judeocristiano como base para sus creaciones. La poesía de Zurita tampoco es religiosa. Zurita, en muchas entrevistas, afirma que no es creyente; sin embargo, sabemos que los relatos bíblicos han estado presentes en su formación a partir de los relatos que escuchaba de su abuela italiana o de las referencias que indirectamente encontraba en la *Divina Comedia* dantesca, y esa influencia estará muy viva en su obra.

En este punto tenemos que aclarar que hemos agrupado símbolos y mitos porque, en la mayoría de los poemas zuritianos, se entretajan hasta el punto de ser casi lo mismo. La funcionalidad de elementos bíblicos en un poema religioso es obviamente alabar a Dios y reforzar la fe y la religiosidad. En Zurita, como sus poemas no son religiosos, la funcionalidad de los mitos y los símbolos judeocristianos es muy diferente, y encontrarla resulta esencial para la comprensión de sus versos.

Antes de empezar con los libros más conocidos de Zurita, nos gustaría dedicar unas líneas a la publicación del largo poema “El sermón de la montaña”, escrito en 1969 y publicado, por primera vez, en 1971 en la revista *Quijada*-y reeditado en 2011 por la editorial Cuneta-.<sup>100</sup> Es importante señalar que el inicio de la carrera poética del chileno empieza con “un manifiesto a la vez poético y político” que toma el título prestado de la *Biblia*:

En *El Sermón de la montaña*, el yo lírico reconoce el derrumbe de toda teología de la historia. Esta vistió atuendos de signos opuestos, cristianos o marxistas, que fueron reducidos a la misma insignificancia frente a la máquina aplastadora de la mercantilización del mundo y de las relaciones humanas. Con una lucidez contundente, el joven Zurita ya vislumbra el verdadero vencedor de la Guerra Fría: el capital. Anticipándose a la caída del Muro de Berlín y a ciertos procesos secularizadores que se refuerzan en el Cono Sur después de los regímenes dictatoriales, el yo lírico define el lugar de enunciación desde el ocaso de los “grandes relatos”, ocaso que deja sin embargo un lugar vacío en el que palpita la presencia del amor... (Fabry, 2022: pg. 284, 285).

En el Evangelio de *San Mateo 5* aprendemos que Jesús sube al monte y viendo que hay mucha gente alrededor, empieza a hablarle; es la conocida parte de las bienaventuranzas (S. B., VI: pg. 1005). Zurita, a la muy temprana edad de 19 años, ya nos deja sus primeros versos politizados, puesto que ya está dentro de las JJCC. En el poema destaca el tono escéptico con el que Zurita “golpea” el pensamiento neoliberal y capitalista. Un sermón es una oración, y con esta oración Zurita desea instruir a los malos de este mundo moderno como, por ejemplo, el comercio y el consumismo: “Yo no creo en la resurrección de la carne creo en el comercio” (Zurita, 2011, a: pg.15). Marx y Engels con el *Manifiesto comunista*, el lema “proletarios del mundo, uníos”-cita

---

<sup>100</sup> Aunque la edición está agotada, Zurita nos envió amablemente unas fotocopias de su archivo personal para nuestro estudio.

que podemos encontrar tanto en el grupo musical Quilapayún como en su canción universalmente conocida, “El pueblo unido jamás será vencido” –y Enrique Lihn -en su poema “Mester de juglaría”- están presentes en “El sermón de la montaña”. Por otra parte, este maridaje del discurso político con el poético nos acerca al poeta y sacerdote de la Teología de la liberación, al nicaragüense, Ernesto Cardenal.

En el poema destacamos también la referencia al ataque a Pearl Harbour (1941) por los japoneses que marcó la entrada de los EE.UU. en la Segunda Guerra Mundial, así como la referencia a los judíos y los campos de concentración, la Revolución Industrial de 1830 y los hornos crematorios (Zurita, 2011, a: pg. 25, 26). Sin embargo, lo que queremos subrayar es el final del poema con las bienaventuranzas: “Bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos es el reino de los cielos” (Zurita, 2011, a: pg. 26). Muchos de los temas tratados en estos primeros versos del bardo van a reaparecer en sus libros futuros.



Fig. 11. *El Sermón de la montaña*. Archivo personal de Raúl Zurita.

Volvemos por un momento al primer poemario publicado por Zurita, *Purgatorio*. El título, obviamente, remite tanto a la *Divina Comedia* como al Purgatorio de la religión cristiana. No obstante, el Purgatorio, como concepto, existe desde la Grecia Antigua, ya que la Catarsis (κάθαρσις, en griego antiguo) es la purificación ritual que se ejerce a través del fuego o del azufre;<sup>101</sup> la ceremonia se hace porque el alma necesita estar en estado puro y sacarle los malos actos y pensamientos de la vida cotidiana. Por otro lado, como doctrina oficial, el Purgatorio se decreta con el Concilio de Florencia en 1445.<sup>102</sup> El fuego y el azufre lo tenemos en la *Biblia*, en el libro del *Génesis*, en el ya mencionado mito de Sodoma y Gomorra. En los textos de carácter apocalíptico el fuego siempre desempeña un papel primordial en las *Sagradas Escrituras*. Las nociones del Purgatorio y la Catarsis están estrechamente ligadas con el Juicio Final. El Apóstol San Pablo en su *I Corintios* 3:13 dice: “su obra quedará de manifiesto, pues en su día el fuego lo revelará y probará cuál

---

<sup>101</sup> Según los diferentes autores o filósofos griegos, el hombre llega a la Catarsis por vías distintas. Según Aristóteles, podemos alcanzar la Catarsis mediante la abstención, aunque en lo que se refiere a la tragedia esto se efectúa mediante la compasión y el temor. Sobre la teoría de Aristóteles y sus ideas podemos citar la edición trilingüe de García Yerba, *Ars poetica*. De otra manera, más o menos, los estoicos dicen que hay que arrancar las raíces de todo malo para que el hombre logre la purificación del alma. En *Fedón* de Platón, la Catarsis adquiere un matiz médico, ya que el alma llega a un punto de calma total y eso es el resultado de la curación. Taylor en su *Plato* nos explica con detalles la filosofía de Platón. En Grecia Antigua la noción de la Catarsis es de enorme importancia.

<sup>102</sup> Para ser más exactos, el Concilio de Florencia se inició en Basilea (1431), se trasladó a Ferrara (1438), después a Florencia (1439) y terminó en Roma (1445). Para más información sobre la doctrina del Purgatorio y el Concilio de Florencia, véase el artículo de Martin Jugie titulado “La question du Purgatoire au concile de Ferrare-Florence”.

fue la obra de cada uno” (S.B., VI: pg. 1188). Entre otros fragmentos de la *Biblia* podemos también encontrar el fuego y el día del Juicio Final en *Isaías* 66:16: “porque va a juzgar Yavé por el fuego” (S.B., V: pg. 818).

Dicho eso, podemos entender que el *Purgatorio* de Zurita es un intento de purificación, un intento de “vislumbrar el Paraíso”, en palabras del propio creador (Warnken, 2006: s.p.). Según Ignacio Valente,<sup>103</sup> las piezas de “testimonio vivo de su Purgatorio” como son los encefalogramas, el informe psiquiátrico y las fotos, no tienen espacio en una obra poética<sup>104</sup> (Valente, 1979: s.p.). A nuestro modo de ver, los encefalogramas son la prueba de las torturas y la locura que vivió Zurita y el pueblo chileno; y las torturas vividas durante la dictadura nos dan el Purgatorio, la Catarsis. Es ahí donde yace la gran “metáfora”, la conexión entre el título del poemario y su funcionalidad; para llegar a la purificación del alma, cada hombre hay que pasar por una preparación dolorosa. Dicha preparación son las torturas, la historia personal del poeta y la historia colectiva de un pueblo entero. Dicha historia vuelve a ser el Purgatorio personal y colectivo.

---

<sup>103</sup> José Miguel Ibáñez Langlois (1936) escribe bajo el pseudónimo de Ignacio Valente; es un crítico, sacerdote y académico. Desde los primeros versos publicados por Zurita, Valente escribe sobre el poeta críticas muy favorables.

<sup>104</sup> Si bien consideramos muy acertados los artículos de Valente, no compartimos su valoración sobre los elementos extrapoéticos en la poesía de Zurita, ya que estos elementos (actos, fotos, etc.) forman parte de su vida y su poesía. Años más tarde, en 1987, Valente diría sobre el poemario *El amor de Chile*: “en un libro que es ya visualmente una obra de arte, con amplios espacios y fotografías...” (Valente, 1987: pg. 378). Los encefalogramas y las fotos fueron una innovación enorme, tan destacable y peculiar que a muchos les pareció insoportable o irrelevante en su momento. No obstante, el paso del tiempo y otras obras de Zurita y de otros creadores con innovaciones semejantes facilitaron una mejor -y mayor comprensión- por parte del público.

El interés de Zurita por el Paraíso como tal lo podemos entender a través del trabajo de Santini que nos explica que dicho interés desempeña un papel esencial en la creación artístico-literaria del poeta a causa de su temprano contacto con la *Divina Comedia* (Santini, s.a.: s.p.); según Zurita, el Paraíso y el Infierno son lugares inenarrables, por lo que no hay en su obra poemarios bautizados con esos nombres; hay, sin embargo, el *Anteparaíso*, “un no-paraíso”, “un estadio anterior al paraíso”, o “una negación de la ‘copia feliz del edén’ que aparece en el Himno Nacional Chileno” (René Campos en Santini, s.a.: s.p.). El neologismo de la palabra permite que signifique muchas cosas diferentes; no es un Paraíso, es una negación del Paraíso o puede ser algo antes del Paraíso, o sea, algo como el Purgatorio. Etimológicamente hablando, la palabra paraíso viene del latín tardío y este del griego antiguo (Παράδεισος) que significa jardín y este último proviene del avéstico que también significa jardín real. Aunque el prefijo ante- en español se usa más para indicar anterioridad respecto del tiempo o el espacio, en griego, que es el origen etimológico del prefijo, nos da más el sentido de algo que está en antítesis con la palabra. Santini nos explica también alrededor del puerto de Valparaíso que también tiene cierta importancia para el poeta: “En cuanto al puerto de Valparaíso, se relaciona con la juventud del poeta, sus inicios literarios y sus estudios, su detención al comienzo de la dictadura e irrumpe en varios poemarios suyos como marco clave del discurso lírico zuritiano” (Ibídem). Consideramos así, con Santini y Campos, que Zurita quiere proyectar con ese neologismo un lugar que no es en modo alguno el paraíso. Por otro lado, y por lo que se refiere a la “copia feliz de Edén” podemos decir que una copia es una representación alterada del original:

Toda copia es siempre la imagen trunca de un original. La copia lleva consigo fallas que el original supuestamente no lleva. La copia es tal, solo porque está desplazada respecto del original. A la inversa, el original es tal precisamente porque constituye el referente de la copia. Se podría decir que, en este sentido, la copia es siempre una representación del original (Karmy Bolton, 2011: s.p).

Así, con los críticos mencionados, podemos aplicar lo observado al título de otro poemario zuritiano de 1984, *El paraíso está vacío*. Según la *Biblia*, el Paraíso, como símbolo, es un lugar en el cielo o, podríamos decir, una utopía (en griego ουτοπία, es decir un no lugar, un lugar inexistente). Tras la locura del *Purgatorio*, la falta de identidad y la pérdida de fe, llega en *Anteparaíso* una esperanza que se divisa con dificultad y a través del dolor, otra vez, pero no deja de ser una esperanza; hay un “yo” lírico nombrado, no colectivo, este “yo” es Zurita, el poeta, el hombre. En *El paraíso está vacío*, una obra algo rara y peculiar, el autor relata acontecimientos de la dictadura de manera cinematográfica a modo de cortos; el libro parece una serie de instantáneas o un guión durante el cual, de vez en cuando, se intercalan un “NO PRINT” o versos borrados para dar la sensación de la pérdida y de lo fragmentario del período dictatorial. A pesar de lo fragmentario de la obra y del dolor, que también se vislumbra en las líneas del poemario, *El paraíso está vacío* alberga también esperanza: “Raúl corre feliz entre las hierbas” o “No, son sólo sus ojos enrojecidos que se vuelven hacia el cielo...” son ejemplos del intento de mostrar una promesa optimista (Zurita, 1984: pg. 5). El cielo y la mirada que se eleva hacia él revela la nostalgia acaso de un paraíso perdido durante los años de la dictadura, aunque, también indica que Raúl, el hombre, el poeta, mira hacia lo infinito para encontrar una nueva perspectiva. La visión del cielo la tenemos en el mismo libro relacionada con los primeros rayos del sol cuando “una muchedumbre de seres desgredados de aspecto casi humano, comienza a emerger desde sus escondrijos...y es como si por un momento, apenas, el temor hubiera desaparecido de sus miradas”: de nuevo un momento de esperanza, un instante de menos terror (Ibídem: pg. 11).

Pues bien, el paraíso y el purgatorio son lugares no terrenales, palabras-símbolo de la religión cristiana; así lo es el cielo, ya que tanto el paraíso como el purgatorio están en ello, en una esfera espiritual y no terrenal. El cielo aparece en muchos poemas de Zurita. Empero, deseamos enfatizar más en la



sección “Cielo abajo” de su obra magna, *Zurita*.<sup>105</sup> El poema, en su profundidad, no habla de un paraíso terrenal o celestial, sino relata los actos más crueles de un mundo real que nos acercan más a un purgatorio y menos a un paraíso. Este intento de acoplar la imagen linda de la naturaleza chilena a la atrocidad histórica es algo muy característico en la obra de Zurita. Vicente Cervera Salinas, en su artículo, nos habla de cuatro planos en la obra zuritiana; para nuestro estudio nos interesa más el tercer plano que:

nos remitiría al trasfondo socio-político presente en la vida de Raúl Zurita y de radical importancia tanto en su toma de decisiones cuanto en los avatares específicos de su país. La historia de Chile desde 1950, año del nacimiento de Zurita, hasta la actualidad revela claramente la trascendencia de los acontecimientos para cualquier ciudadano nacido en su República, por lo que el trasunto biográfico que la poesía conforma no puede desalojarse fácilmente del nivel político donde los sucesos toman posesión del propio sentido de la existencia, con su alto riesgo particular y su inderogable e indiscutible trascendencia (Cervera Salinas en Alemany Bay et al, 2016: pg. 95, 96).

En el primer poema, el poeta relata las horas alrededor del golpe militar. El poema es autobiográfico en grado sumo, como, por supuesto, muchos de los

---

<sup>105</sup> Los poemas, quince en total, los podemos también encontrar en el poemario *Cuadernos de guerra* de 2009; en la primera sección los poemas, todos del mismo título, son siete, y en la última sección son ocho. Según Cervera Salinas, los poemas “a modo de marco genérico, de alfa y omega, o de obertura y coda configuran temporal, simbólica y secuencialmente el poemario completo” (Cervera Salinas en Alemany Bay et al, 2016: pg. 91, 92). En *Zurita* el orden, obviamente, no es el mismo, pero es importante hacer hincapié en lo que Cervera Salinas postula, puesto que, como ya hemos dicho antes, Zurita escribe y reescribe versos y consideramos que el momento en que el bardo concibe su obra tiene cierto valor. En nuestro estudio no desempeña un papel primordial el orden, sino el contenido bíblico de los poemas.

poemas del chileno. Si comparamos los versos de este primer poema con la entrevista que transcribimos en el anexo 2 podemos comprobar que Zurita convierte sus memorias en versos con una facilidad insuperable. En algunos momentos los versos parecen ser un documento testimonial a semejanza de Aristóteles España y su obra sobre la *Isla Dawson*; acontecimientos políticos y experiencias casi comunes son sin duda un factor determinante.

El segundo poema de la serie titulada “Cielo abajo” es también autobiográfico y habla más de su presente: el poeta tiene ya 52 años y da un paseo por su pasado con las primeras “mujeres de su vida”, es decir, con su hermana, su madre y su abuela. Relata hechos de su vida, como su estancia en Berlín becado por el programa DAAD para escritores. Este poema es un vaivén entre el presente y el pasado. Los siguientes poemas van en la misma dirección, con alusiones al padre, a la muerte de su abuelo y de su padre, así como muchos otros elementos autobiográficos que se entretajan con hechos histórico-políticos de la dictadura.

En la edición de *Zurita*, esa “suma poética” que concentra su obra, hay ciertos cambios; primero de todo, destaca la reordenación de los poemas de esta sección, que sitúa a unos y otros en lugares muy distintos a los que ocuparon en su momento. Los poemas con más referencias bíblicas se encuentran en la parte central de la obra. En *Zurita* hay una sección titulada “El mar abre”, donde entendemos que el poeta se refiere al episodio del Mar Rojo del *Éxodo*: se agrupan en esta sección poemas que tienen como denominador común la noción de la abertura del mar. Se trata así de un “referente bíblico-marino”, como lo define de manera muy adecuada Cervera Salinas:

El referente bíblico-marino queda concebido como una marca de lectura necesaria, en concreto por su inequívoca alusión al famoso episodio de la separación de las aguas del mar Rojo, obedientes al decreto de Moisés, para que el pueblo judío pudiese huir de la persecución egipcia en su éxodo por el desierto y la desolación. (Ibídem: pg. 94)

En el primer poema de dicha sección podemos observar cómo se alzan dos enormes muros de agua cuando el mar se abre los tanques pasan dejando ensangrentada la tierra, y el poeta, junto con su madre, se une a la muchedumbre para seguir adelante (Zurita, 2011, b: pg. 245). Un poco más abajo tenemos otro verso parecido: “A la izquierda y a / la derecha, los dos enormes paredones del mar...” (Zurita, 2011, b: pg. 247); y aún más abajo: “..., las espumeantes murallas / de agua del mar se elevan” (Ibídem: pg. 248). Todas las imágenes mencionadas tienen claras semejanzas con el episodio del *Éxodo*. Moisés, colocando su vara sobre las aguas, hizo que el mar se abriera creando un corredor a su paso para que los israelitas pudieran cruzar y salvarse; tras el paso del pueblo de Dios, las aguas volvieron a cerrarse como si fuera una puerta abierta exclusivamente para la salvación del pueblo elegido.

Otro poema con el mismo título, “Cielo abajo” describe acontecimientos del año 1957, cuando el presidente legítimo de Chile era Carlos Ibáñez de Campo (1877-1960)<sup>106</sup>-citado en el poema-. Las protestas comenzaron tras la subida de las tarifas de locomoción colectiva. Según nos relata Zurita, a esta alza “de las micro le ha seguido el paro de los empleados públicos”, lo que desemboca en la huelga general (Zurita, 2011, b: pg. 246). Los problemas empezaron el 2 de abril y la ciudad de Santiago vivió tres días turbulentos que la dejaron en una situación precaria. Por otro lado, el niño Zurita, de unos siete años, tiene grabadas en su memoria las imágenes sangrientas de esos días y las vierte en sus versos. Igualmente, destaca una imagen más en este poema en particular, es la imagen de los “minúsculos / granos de un desierto” que, obviamente, es una imagen extraída de la *Biblia*. Como señala Cervera Salinas:

La imagen de los dos hermanos como “minúsculos / granos de un desierto”, un desierto que “igual se aleja mientras / avanzamos por el

---

<sup>106</sup> Ibáñez ejerció como presidente legítimo entre los años 1952-1958. No obstante, había ejercido también como dictador en un período previo entre 1927-1931.

paso que dejó el mar al abrirse” es preclara en su reviviscencia bíblica. (2016: pg. 98).

Para concluir, el poeta nos ofrece su última referencia en los últimos versos: “Madre nos dice que no miremos para atrás, que / si miramos para atrás nos quedaremos para / siempre en la misma inconcebible ciudad donde papá está muerto...” (Zurita, 2011, b: pg. 246); como bien señala Cervera Salinas, el poeta sigue “otro mitema o universal simbólico, de raíz tanto judeocristiana como grecolatina: el interdicto de mirar hacia atrás”, donde queda clara la alusión al Orfeo en las simas del infierno y a la historia de Lot y su familia huyendo de una ciudad en llamas- donde la mujer de Lot se convirtió en un pilar de sal al desobedecer el mandato de Dios (Cervera Salinas en Alemany Bay et al, 2016: pg. 98).

En la misma sección del poemario leemos: “Cada vez más altos, los dos paredones de agua se / elevan espumeando y el sonido del mar se ha / hecho más intenso, más misterioso y hondo como / el de las grandes ciudades antes del amanecer.” (Zurita, 2011, b: pg. 249). En este poema se nota el tono apocalíptico, elemento recurrente en la poesía de Zurita. Asimismo, en este poema destaca también un río, “un oscuro río humano” y no solamente el mar (Zurita, 2011, b: pg. 249). Este río humano puede ser el pueblo israelí o, mejor dicho, el pueblo chileno. Personas cruzando un río encontramos tanto en la religión cristiana como en la obra favorita del chileno, *La Divina Comedia* (Cervera Salinas en Alemany Bay et al, 2016: pg. 101). Para avanzar un paso más, este río Leteo o Lete es también un rasgo que nos remite a la tradición de la Grecia Antigua. Según la mitología griega, y más específicamente según Hesíodo, citado con frecuencia por Zurita, Leteo, que significa olvido (λήθη, en griego), era una divinidad nacida de Éride o Discordia (Ἐριδα, en griego). Leteo es uno de los cinco ríos de Hades; las almas de los muertos tenían que beber de sus aguas tranquilas para poder olvidarse de la vida sobre la tierra, purificar sus manchas y así pasar al otro mundo. Según Dante, el río está en el paraíso terrenal en la cima de la montaña del Purgatorio. Como podemos entender, las

alusiones son múltiples en este río; desde la mitología griega y Hades, pasamos por Dante y su obra tan estudiada por Zurita y concluimos con la tradición cristiana y las almas que necesitan purificarse para poder entrar en el Paraíso.

En esta sección apenas estudiada sobresale “Cielo abajo”, una repetición constante tan usual en Zurita y en otros poetas, por supuesto. Desde la homogeneidad y las reiteraciones, hasta las sílabas contadas y la forma de los poemas en general, los poemas ofrecen una sensación de equilibrio. No podemos dejar de pensar que la temática también tiene cierta uniformidad que funciona como un repaso testimonial por los años recientemente pasados de la historia chilena y de la vida del poeta. Zurita tiene sus memorias y sus conocimientos y los usa de la mejor manera posible ofreciéndonos versos auténticos que oscilan entre la cultura grecorromana, la religión cristiana y la obra dantesca.

Sin dejar el *opus magnum* de Zurita o la temática del paraíso-infierno, desearíamos indagar en el segundo poema titulado “Fragmento encontrado entre tus ruinas”. El poema había aparecido en el número tres de la revista CAL del año 1979 bajo el título “¿Qué es el paraíso?”, y lleva la firma “Mein Kampf de Raúl Zurita” -lo que nos confirma que en aquel entonces ya el bardo tenía en su mente la posibilidad de una obra más grande y completa-. El poema empieza: “Gentes de Hiroshima: ..... ¿Qué es el Paraíso? / Trabajadores chilenos: ..... ¿Qué es el Paraíso? / Naciones de la tierra: ..... ¿Qué es el Paraíso?” (Zurita, 2011, b: pg. 10). Este poema parece más universal y menos chileno, es uno de los momentos en los que Zurita abraza, con sus versos, hechos trascendentales de la historia mundial como el bombardeo de la ciudad japonesa Hiroshima (1945) por un avión estadounidense. Los resultados del bombardeo son conocidos: millones de muertos. En este poema el joven Zurita muestra esa sensibilidad humana que destacará en toda su obra futura. Zurita sigue: “te hablo de trabajo de asumir en los límites de nuestra vida la construcción / del Paraíso” (Ibídem); según Fabry, el paraíso en este caso “es lo contrario de una u-topía” (Fabry en

Alemaný Bay et al, 2016: pg. 139). “Yo trabajo en la obra del Paraíso”, aclara Zurita: es decir, el poeta emprende el oficio de construir un paraíso terrenal con sus versos (Zurita, 2011, b: pg. 10). Y este paraíso debe ser una “construcción colectiva” que tenga “un nuevo significado”, porque “se trata de la vida de todos” (Ibídem); se trata de la vida de todo el mundo, puesto que es la historia mundial y hay que dotarla de un nuevo significado si deseamos mejorar este mundo. Aunque el deseo de mejorar el mundo parece una utopía, estas líneas del poeta nos hacen entender muy bien lo que dice Fabry. El dolor, tan presente en la obra del chileno, el hambre y el terror deben transformarse en experiencia y dicha experiencia debe ayudar al hombre a construir el paraíso. Hacia los últimos versos del poema, Fabry (en Alemany Bay et al, 2016: pg. 140) vislumbra el tiempo que se necesita para llegar a realizar la “revolución mental que pretende operar la poesía de Zurita” y este período temporal es “contraído del mesianismo”: “cuando podamos / rediseñar nuestros trabajos y por ende romper con cualquier / obligación al servilismo físico o mental, todos —muertos y vivos— / podremos por fin revertir nuestras carencias y por ende corregir el / cielo.” (Zurita, 2011, b: pg. 11).

En conclusión, Zurita nos explica que el camino de su vida es tanto el Infierno como el Purgatorio y el Paradiso del Mein Kampf: “Ese es el camino de mi vida, como uno más repetido, el Infierno, el Purgatorio / y el Paradiso del Mein Kampf de Raúl Zurita (y este título es apenas una / pequeña, ínfima metáfora del Infierno)” (Ibídem). Sin embargo, el autor deja una ventana abierta para la esperanza que adquiere la figura del amor: “Allí también se menciona el amor, / aunque creo que es mejor no insistir en esa palabra, al menos por ahora. / Pero la nueva marca en el cielo, no en la cara, ese será el Paraíso.” (Ibídem).

En este punto, es importante mencionar y conectar el poema apenas estudiado con un tetrástico que aparece más abajo en *Zurita*:

Pero no fue el paraíso, littleboy, sino sólo el reseco desierto  
donde hace millones de años estuvo el Pacífico y al frente unas  
frases de amor, de locura y muerte, escritas en los acantilados  
atravesando la rota tarde, la noche rota, tu desollado amanecer  
(Zurita, 2011, b: pg. 18).

En el tetrástico mencionado entendemos que el vate pasa a la historia chilena mostrándonos el dolor causado por la dictadura; empero, hay también un elemento “extra chileno”, el “littleboy”, o sea, el nombre clave usado para la bomba atómica arrojada sobre la ciudad de Hiroshima. Una vez más Zurita entreteje los acontecimientos chilenos y los universales empleando dos palabras en inglés para dar un tono de internacionalidad en sus versos. Entre el desierto chileno, el Pacífico y los acantilados que proyectan frases de amor, de locura y muerte -que analizaremos más adelante con detalle-, sobresalen las dos palabras inglesas, homenaje a los acontecimientos de Japón.

Entre las figuras más empleadas por el chileno destaca la figura del ángel que viene a anunciar un hecho futuro o avisar de un problema venidero; el ángel como figura parece un motivo recurrente en la poesía de Zurita. A veces es solamente una voz, acaso la del propio poeta; empero, otras veces el ángel aparece como dentro de un ensueño, como una ilusión del poeta. El sueño es un tema recurrente tanto en la *Biblia* como en la obra lírica de Zurita; asimismo, es un tema estrechamente ligado con el ángel, ya que en la mayoría de los casos los ángeles aparecen dentro de una ensoñación o mientras alguien esté durmiendo. Dentro de los sueños, dentro de un ambiente algo profético y vago, Zurita nos pasa sus propios mensajes.

En *Purgatorio* tenemos con frecuencia versos que hablan de ángeles y ensueños. En las primeras páginas del poemario hay una pequeña estrofa de apenas tres versos (tres versos que anuncian un “Yo” lírico femenino: “mis amigos creen que / estoy muy mala / porque quemé mi mejilla”), una

devoción, una foto, un manuscrito de Zurita en el que se hace llamar Raquel, y algunas frases sueltas que parecen voces del poeta; entre esas voces destacan cuatro palabras en latín: “Ego sum”, “Qui Sum” sacadas, efectivamente, del *Éxodo* 3, del capítulo titulado “la visión de la zarza que ardía sin consumirse”: Yavé ordena a Moisés que saque a su pueblo de Egipto y que lo haga en nombre del único Dios; le dice también que si los hijos de Israel preguntan por su nombre, Moisés tiene que decir: Yo soy El que soy (Ego sum qui sum) (S.B. II: pg. 88, 89). El lector tropieza entonces con una suerte de confusión, la pérdida de la identidad que sufre el poeta y el pueblo chileno durante la dictadura. Cabe a este propósito recordar que en las tumbas donde los detenidos desaparecidos están sepultados lo están sin nombre, sin sexo, sin posibilidad de identificación aparente.

En el poema “XXXIII” de “Domingo en la mañana”, el poeta afirma: “Les aseguro que no estoy enfermo / créanme / ni me suceden a menudo estas cosas / pero pasó que estaba en un baño / cuando vi algo como un ángel...” (Zurita, 1979: pg. 17). Se entiende que el baño es el lugar donde el vate quemó su mejilla<sup>107</sup> y también se entiende que no está enfermo, aunque el dolor de la locura causada por la dictadura y las torturas están allí, presentes en el baño y en la vida del pueblo. Según Alejandro Tarrab Rivera, esa visión delirante del ángel es una alegoría de un tormento infernal (Tarrab Rivera, 2011: s.p.); un tormento que es al tiempo personal y nacional. El poeta concluye en ese mismo poema: “Pero ahora los malditos recuerdos / ya no me dejan ni dormir por las noches”, y esos recuerdos que le procuran insomnio y una cuasi-locura son los recuerdos, cómo no, de las torturas de la dictadura que el poeta vivió en su propia carne en el estadio Playa Ancha y en las bodegas del barco Maipo, son

---

<sup>107</sup>Abrimos aquí un pequeño paréntesis para señalar que la mejilla quemada que aparece en *Purgatorio* lo hace también en otros poemarios de Zurita también. Es un tema recurrente en su poesía, como por ejemplo en *El amor de Chile*: “Entonces, aplastando mi mejilla quemada / contra los ásperos granos de este suelo pedregoso / -como un buen sudamericano- / alzaré por un minuto más mi cara hacia el cielo...” (Zurita, 1987: pg. 11).



los que tantos y tantos chilenos vivieron en los recintos de DINA (Ibídem). En la misma sección, en el poema “LVII”, aparecen nuevamente las alucinaciones: “Sentí a mi lado el jadeo de una mujer / pero Buddha eran los almohadones / y la mujer está durmiendo el sueño eterno” (Zurita, 1979: pg. 19); entre locura y dolor, sueños y realidad, el creador busca el sentido de la vida. El sueño eterno, en otras palabras, la muerte, aparece en muchos versículos de la *Biblia*; un ejemplo en que queda claro el sentido del sueño eterno surge con la destrucción de Babel en *Jeremías* (51: 39): “en su fiebre yo les prepararé la bebida, los embriagaré para que desfallezcan y duerman el sueño eterno, del que no despertarán” (S.B., VI: pg. 866, 867).

En *Anteparaíso* (1982), en el epígrafe del libro, tenemos una voz que habla a Zurita y le dice: “oye Zurita –me dijo- sácate de / la cabeza esos malos pensamientos” (Zurita, 1982: pg. 9). Aunque no se señala explícitamente a un ángel como quien pronuncia esas palabras, el uso del imperativo, muy frecuente en la obra lírica del chileno, y el manejo de las palabras, nos hace presumir que es esta figura quien le aconseja salir de su locura olvidándose de las torturas, de los “malos pensamientos” que provocan este dolor. En la sección “Allá lejos” de *Anteparaíso* (1982) será la “figura paterna” la que sobresalga en muchos de sus poemas a través de la conexión entre los versos del chileno y los relatos bíblicos; en palabras de Fabry:

La sección titulada “Allá lejos” (poemas CI, CII y CIII) presenta una reescritura de episodios bíblicos que giran alrededor de la figura paterna: el sacrificio de Abraham, la salida de Egipto del pueblo hebreo y el sueño de José en que el ángel le invita a huir a Egipto con María y el niño. En todos estos textos, los poemas realzan el carácter perverso de la autoridad paterna y la sumisión ansiosa del hijo (Fabry, 2022: pg. 289).

En el poema destaca una voz (“como un aullido”), acaso el de un ángel, que da instrucciones (Zurita, 1982: pg. 57). Y si leemos los versos del poema “/CI/” con atención, podemos entender el contexto bíblico que yace bajo los versos y “el

carácter perverso de la autoridad paterna” de la cual nos habla Fabry: “Anda y márame a tu hijo”, dice la voz, y el padre-poeta pregunta: “... ¿y dónde / quieres que cometa ese asesinato? / Entonces, como si fuera el aullido del viento / quien hablase, él dijo: / ‘lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile’” (Ibídem).<sup>108</sup> Esta última frase: “lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile” se repite en toda la sección como un salmo bíblico. El mito bíblico en este caso es, claramente, el sacrificio de Isaac en el monte Moriah del libro del *Génesis* 22: 1-24: Abraham y Sara no podían tener hijos a causa de la edad de Sara; sin embargo, Dios les dio un niño y lo llamaron Isaac. Pasado un tiempo, Dios pidió a Abraham que llevara a Isaac al monte Moriah para ofrecerlo como sacrificio. Cuando el padre estaba a punto de cometer el sacrificio, se le presentó un ángel que le impidió sacrificar al pequeño Isaac, ya que Abraham había demostrado su lealtad a Dios al tratar de obedecer el mandato de sacrificar a su único hijo. El mito bíblico tiene una clara funcionalidad en los versos del poeta nuevamente: los asesinados son los hijos desaparecidos, los hijos del pueblo que no están ahí. Las cordilleras chilenas, por otro lado, reemplazan al monte Moriah, el lugar del “sacrificio”; estas cordilleras donde los agentes de la dictadura tiraban los cuerpos torturados y hacían desaparecer a los detenidos. La orografía, y en general la topografía chilena, es muy favorable para ese tipo de “sacrificios”, y Pinochet se aprovechó de la geografía del país para ocultar sus atrocidades.

Nuevamente en *Anteparaíso* (1982), en el poema titulado “Zurita”, leemos: “Como en un sueño, cuando todo estaba perdido / Zurita me dijo que iba a amainar / porque en lo más profundo de la noche / había visto una estrella” (Zurita, 1982: pg. 23); en el momento en el que todo se ha perdido, la

---

<sup>108</sup> La idea de la matanza de los hijos que claramente se alude a los asesinatos de los compatriotas durante la dictadura pinochetista, o durante cada dictadura, es un concepto retomado con frecuencia en la obra zuritiana; en *Zurita* podemos leer: “Nadie le obedecería a Dios si / le ordena que mate a su hijo, / ¿tú no lo harías, verdad?” (Zurita, 2011, b: pg. 41)

esperanza que arroja el destello de una estrella ilumina y tranquiliza las almas doloridas. La estrella es otro símbolo que también se conecta con la *Biblia*: es la estrella de Belén, el astro que guió a los Reyes Magos hasta el lugar donde había nacido el niño Jesús, o sea, la Luz Divina y la esperanza de todos los fieles. "...me pareció que la luz nuevamente / iluminaba mis apagados ojos" (Ibídem). Dos hechos se relacionan con los "apagados ojos" de los que habla el poeta: en primer lugar, y como ya mencionamos en su momento, los ojos en la obra zuritiana desempeñan un papel esencial, puesto que los agentes de DINA siempre tapaban los ojos de los torturados; en segundo lugar, el poemario fue escrito poco después del intento del poeta de autocegarse. Como resultado de lo dicho, los ojos apagados adquieren en la poesía de Zurita ese esfuerzo por ocultar personas y acontecimientos, borrar caras y, en fin, anular, si eso fuese posible, los sentimientos.

En "Las espejeantes playas", Zurita concluye que "... Chile entero fue el sueño que apodaron en la / playa aurado esplendente por todos estos vientos / gritándoles la bautizada bendita que soñaron" (Ibídem: pg. 31). Las estrofas del poema, enumeradas en latín como es frecuente en la obra zuritiana, hablan de las playas de Chile, o sea, de "las innostradas playas de Chile", las cuales recibieron como "un santoral revivido" a "los sin nombres", a "los amorosos hijos de la patria", que en la *Biblia* son los hijos de Sión-*Joel* 2:23 (S.B., V: pg. 954) y *Salmos* 149:2 (S.B., IV: pg. 672), por mencionar solo dos referencias bíblicas semejantes. Una vez más, el poeta chileno nos hace partícipes de la historia reciente de Chile, de los hijos desaparecidos del pueblo, de los detenidos que nunca fueron encontrados, de un pueblo entero- un santoral, un martirologio- porque sus tumbas son "los roqueríos", "las / costas que entonces se llamaron playas innostradas / de Chile" (Ibídem: pg. 31). En este caso, es Chile entero el sueño, la pesadilla, de lo que dejó el golpe militar de Pinochet.

En la sección "Allá lejos", en el poema "/CIII/", encontramos de nuevo el sueño y una voz que da instrucciones para que Zurita vaya a un lugar mejor, a una Tierra Prometida: "Despertado de pronto en sueños lo oí tras la / noche /

‘Oye Zurita-tómate a tu mujer y a tu / hijo y te largas de inmediato’” (Zurita, 1982: pg. 59). La voz, acaso de un ángel, le dice que “El Duce está acercando”, y aunque el vate le dice que no es José, la voz insiste en que tiene que irse con su mujer embarazada y que ella tiene que dar a luz “lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile” (Ibídem). En este poema, Zurita recrea el relato del Evangelio de *San Mateo* (2: 13) en que el Ángel del Señor aparece en los sueños de José y le dice que salga de Belén y que marche con María y el niño a Egipto porque Herodes quiere matarlo (S.B., VI: pg. 1003). “El Duce”, que remite al sobrenombre por el que era conocido el fascista italiano Benito Mussolini, es el dictador chileno que se “está acercando”, y los chilenos tienen que marcharse si quieren salvar a sus familias. De nuevo, la tortura, la dictadura y el dolor del padre que puede perder a su hijo o a su esposa, de la familia que está en peligro; y, de nuevo, las cordilleras que en este caso pueden salvar a la familia, puesto que hay lugares para ocultarse.

Ya desde los tres versos introductorios a *Canto a su amor desaparecido* (1985) encontramos el sueño, mejor dicho, las pesadillas: “Ahora Zurita –me largó– ya que de puro verso / y desgarró pudiste entrar aquí, en nuestras / pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?” (Zurita, 1985: pg. 9). Estos tres versos tienen su explicación en la dedicatoria que figura en la siguiente página: “...A las Madres de la Plaza de Mayo A la Agrupación de Familiares que no aparecen...” (Ibídem: pg. 10). Zurita habla de los que no aparecen, de los detenidos desaparecidos de las dictaduras del Cono Sur; la referencia a las Madres de la Plaza de Mayo es al grupo de mujeres que en Argentina buscan a sus desaparecidos.

También en *El amor de Chile* (1987) está presente de nuevo el sueño: “Sueño un mar nuevo, una nueva planicie, un / blanco que se extiende y se extiende...”, “Sueño con unos ojos nuevos, con una nueva vida, / con el aire humano silbando...”, “Sueño con los nuevos hermanos de las / heladas praderas...”, “Sueño con un nuevo poema en las heladas / planicies...”, “Sueño con tu amor, con los párpados nevados / de tu amor flameando / sobre la libertad final de nuestros aires” (Zurita, 1987: pg. 67). Aunque el vate utiliza el

verbo y no el sustantivo, y no relaciona esta ensoñación con la *Biblia*, resulta importante mencionar estos casos porque en ellos advertimos la esperanza en un mejor mundo que esté por venir. Hay que mencionar que este libro, publicado tres años antes del final de la dictadura, vislumbra la esperanza del creador, la perspectiva de un cambio próximo.

En *La vida nueva* (1994), Zurita traduce el título de la obra de Dante, *Vita Nova* “de manera literal”;

*La Vita Nova* se presenta como una recapitulación de una experiencia pasada, y al mismo tiempo como una reconstrucción del significado profundo de esa experiencia: la cohabitación de los dos espacios sentimentales e intelectuales, de la vida y la poesía, tan unidos que no se pueden distinguir. *La Vita Nova* de Dante seguramente cuenta experiencias que ahondan sus raíces en la realidad, pero su objetivo es, sobre todo, captar los significados secretos que están más allá de ellas y componerlos en una vicisitud ejemplar, universalmente válida (Munizza, 2022: pg. 155).

Munizza explica la diferencia entre las dos obras, del italiano y del chileno: en la obra zuritiana:

no es posible hablar de experiencia mística, ya que no se reconocen los estados de extra nos-intra nos-super nos que determinan el *Itinerarium mentis in deum*, ni este es su objetivo. Los referentes han cambiado, pues en vez de dar una orientación mística dirigida a redimir, en *La Vida Nueva* Raúl Zurita escoge tres grandes puntos a través de los cuales es posible hallar la salvación, que en este caso no tiene un valor místico-religioso, sino una estimación más preciada por el poeta chileno: la posibilidad de amar del ser humano (Ibídem).

En nuestro estudio de *La vida nueva*, podemos observar que el sueño desempeña un papel esencial, ya que gran parte del poemario se basa en los sueños de los pobladores del Campamento Raúl Silva. A este propósito cabe

recordar que entre 1980 y 1984 se produjo una ocupación de terrenos a causa de una limitada construcción de viviendas por parte del régimen. La ocupación era una de las soluciones más usuales en aquel entonces. En muchos casos se produjeron “acciones de violencia por parte de las masas populares” (Reyes Soriano, 2014: pg. 187). El 22 de septiembre de 1983, 3.000 familias tomaron un sitio en la avenida Lo Blanco con San Francisco y crearon el Campamento Juan Francisco Fresno. Desafortunadamente, la mayoría de ellos fueron expulsados. Según Jaime Reyes Soriano:

Ante ello, se trasladaron a las dependencias de la Universidad de Chile en el paradero 37 de Santa Rosa, tomándose el predio para dar vida al Campamento Raúl Silva Henríquez. Similar a lo ocurrido en las calles Lo Blanco con avenida San Francisco, en las inmediaciones de Santa Rosa hubo enfrentamientos con las Fuerzas Especiales de Carabineros, pero los pobladores lograron mantenerse en las posesiones de la universidad (Hechos Urbanos, N° 25, 1983) (Reyes Soriano, 2014: pg. 200).

En el poema “Yo soy el Dios de tu padre” de *La vida nueva* nuevamente encontramos una voz que pregunta: “—¿Dónde están los que cruzaste hoy?”. El poema completo dice así:

Su voz había surgido de pronto llamándome entre  
las aguas:  
-¡Yo soy el Dios de tus padres, de Abraham, de  
Isaac, de Jacob y de todos los que tú conoces!  
-Todos en el otro mundo -repuse-. ¿Qué quieres  
ahora?  
-¿Dónde están los que cruzaste hoy?  
-Ninguno -le respondí-, todos parecían gozar de  
muy buena salud.

-¿Cómo?

-Tal como lo oyes: ni uno solo -agregué.

Lentamente su voz había subido y ahora parecía

detener las corrientes:

-Está bien -contestó- anda y mátalos tú entonces. (Zurita, 1994: pg. 70)

Los versos 3-4 encuentran su hipotexto en el *Éxodo* 3:6, nuevamente esa “visión de la zarza que ardía sin consumirse” (S.B., II: pg. 88). El hipotexto funciona como introducción a un largo poema narrativo y descriptivo en el cual se entrecruzan los ríos de Chile con las primeras migraciones, los brazos de las primeras aguas con los cadáveres de dos perros:

Fue sobre el tajo del río Amarillo. Las familias pioneras se tendían formando un inmenso arco. Debajo de ellas se ubicaban sus hijos y más abajo aún sus nietos y bisnietos. Por un instante se vieron todos reunidos y un segundo después las corrientes desparramaron sus figuras. Más tarde, cuando la locura, la pasión y la codicia aumentaron el caudal de los ríos, las familias se volvieron a dibujar, pero completamente diezmadas. Al final, antes de que las aguas cambiaran su curso, se vieron las últimas escenas. Fue al regreso de la romería de Monsalve y primero ellas aparecieron como un anuncio: los cadáveres de dos perros pegados pasaron a la deriva flotando delante de nosotros (Ibídem).

El poema es un sueño, según dice Zurita al inicio: “(Sueño de Manuel Cabero en / la noche de Yelcho)”, pero es también el relato que muchos abuelos contarán a sus nietos (Zurita, 1994: pg. 85). El poema es la historia del nacimiento de las aguas y de las primeras migraciones. Por el poema pasean los ríos de Chile, como por ejemplo el río Amarillo y el Futaleufú, el volcán Michinmahuida y las cumbres del monte-volcán Hudson, por mencionar solamente algunos. Los dos últimos volcanes -más concretamente,

estratovolcanes de gran altura- eran también lugares en que los helicópteros de Pinochet arrojaban los cuerpos de detenidos.

En la *Biblia*, los ángeles y los sueños los podemos encontrar en muchas ocasiones; hay demasiados versículos que hablan de la presencia de un ángel del Señor. Podemos mencionar, entre otros, en *San Mateo* 1:20-21 la escena en la cual José está pensando en lo que debe hacer con María porque como es un hombre justo no quiere denunciarla por estar embarazada antes de la boda. En este momento el ángel del Señor le aparece entre sus sueños y le explica que el embarazo es obra del Espíritu Santo y que no debe temer recibirla en su casa (S.B., VI: 1002). En el Evangelio de *San Lucas* 1:11-13 tenemos también el ángel Gabriel que anuncia otro embarazo; esta vez se trata del niño que más tarde será Juan el Bautista. El ángel informa a Zacarías que su mujer Isabel, aunque estéril, va a dar a luz a un hijo que será el precursor de Jesús (Ibídem: pg. 1065). En otras palabras, los ángeles de la *Biblia*, que aparecen en los sueños de los hombres, anuncian hechos futuros y guían a los hombres dando instrucciones y aliviándoles de los problemas.

En “Carta a los bienvenidos”, de *La vida nueva*, el poema arranca con una cita del canto “XXIV” de *Odisea*: “Entonces llegó tu madre del / mar...” (Zurita, 1994: pg. 305). La cita refiere el momento en que Hermes llama a las almas de los pretendientes y vienen también las almas del Pelida Aquiles, de Agamenón el Atrida y de otros. Las almas están hablando de los pretendientes, de su muerte y de otros que murieron durante la guerra en Troya; la cita es una alusión a la madre de Aquiles, que al saber de la muerte de su hijo salió del mar junto “con las inmortales diosas marinas” (Homero, 2020: pg. 265). El poema parece más un canto fúnebre que una carta; es un canto a los países que salen de sus nichos para iniciar de nuevo una marcha; todo el poemacanto habla de la muerte y concluye que todo “lloraba por nosotros asesinos resurrectos” (Zurita, 1994: pg. 305). En este caso, el sueño no se conecta con la *Biblia* directamente, pero sí la expresión epistolar que titula al poema y que nos recuerda a tantas cartas que se encuentran en la *Biblia* (ejemplo de ellas son las epístolas paulinas).



Otro poema que destacamos de *Zurita* es el titulado “Rotas carreteras / 553. En el sueño 115” -originalmente publicado en el poemario *Cuadernos de guerra* (2009)-, el poeta refiere el día en que Colón vio por primera vez las costas de un nuevo continente, el 12 de octubre de 1492:

Mirando América que emergía en el final del sueño 115  
fundiéndose con la enorme rada de la aurora Capitán  
amanece: le dije a Colón mostrándole el nuevo mundo  
que subía encumbrándose cielo arriba... (Zurita, 2011, b: 562).

Zurita hace también referencia a las tres carabelas de Colón- la Pinta, la Niña y la Santa María-, pero sin nombrarlas por su nombre explícitamente: “tres carabelas detenidas frente a una bomba de gasolina / con las velas recogidas silenciosas preguntando por / nuevos rumbos” (Ibídem). El sueño es, una vez más, borroso e impreciso por las referencias a Colón y a los hechos de las matanzas de la dictadura: “Sólo peladeros / muertos me respondió él despidiéndose frente a las / viejas playas donde nos mataron” (Ibídem). Zurita entreteje acontecimientos y hechos del pasado de América Latina y del presente de Chile para explicarnos las atrocidades que vivió el territorio.

Otro símbolo de enorme importancia en la lírica de Zurita es el desierto. En la mayoría de los casos, se trata del desierto hiperárido de Atacama que destaca principalmente por sus depósitos de cobre y nitrato, con lo que ello implica para la economía del país. Asimismo, no podemos dejar sin mencionar la importancia de los ecosistemas, la flora y la fauna y el interés turístico de la región. Según Fabry, “el desierto de Atacama es un lugar situado a la vez en la geografía nacional chilena, en la genealogía de símbolos que sustentan la comunidad nacional (la madre, la cruz, etc.)...” (Fabry, 2012: s.p.).

El poeta, sobre los paisajes en su obra y sobre el proceso mental de su creación, dice que nunca pensó que escribiría poemas con los nombres de playas o desiertos. Sin embargo, pasó a ser una constante en su poesía y una

obsesión en su mente. Para él, el paisaje es un fondo, un telón en blanco que él puede llenar con las pasiones humanas: “es la pasión humana realmente la que construye las cordilleras, las playas, los desiertos”, explica el chileno, afirmando que estos paisajes “son como escenarios que yo necesito como telones de fondo, donde ocurre en el fondo la gesta, la gesta humana, la cosa de las pasiones, de los desencuentros, de los quiebres, de las crisis enormes” (Maquieira & Zurita, 1990: pg. 262). Las grandes pasiones humanas necesitan de un paisaje especial para que exista una conexión inmediata; por ejemplo, cuando hablamos de la Crucifixión, la enorme Pasión de Jesucristo, hay una conexión directa e inmediata con el Gólgota y cuando hablamos del éxodo de los israelitas lo vinculamos no solo al vasto desierto sino también a ese Mar Rojo.

En la sección titulada “El desierto de Atacama” de *Purgatorio*, Zurita habla de la infinidad y de la esterilidad de la región. “Las construcciones lógicas a manera de teorema” son de gran importancia en la obra de Zurita y ello nos lo explica detalladamente Tarrab Rivera:

Otro rasgo identificable en *Purgatorio* son las construcciones lógicas a manera de teoremas: afirmaciones que parten de un axioma o de otro teorema previamente demostrado e intentan probar una hipótesis específica. En el caso de *Purgatorio*, Zurita conserva una noción de esta forma inferencial -algo parecido a una remembranza o secuela formal y estructural-, pero con una evidente ruptura; una fractura lógica que lleva el discurso no hacia el sinsentido, sino hacia un nuevo sentido desligado de las formas lógicas: un orden con procedimientos propios (Tarrab Rivera, 2007: s.p).

Sin embargo, nuestra intención es rastrear los elementos judeocristianos de esta sección. Desde la “noción” de lo infinito que podemos encontrar en la *Biblia* (ej. inmensidad de la grandeza y misericordia de Dios), en el catecismo y en toda la mentalidad cristiana, hasta el verso la “plegaria que se cruce con el infinito del / Desierto de Atacama”, esta sección incita un efecto de retroceso a

escenas bíblicas, nos hace pensar en relatos de la *Biblia* (Zurita, 1979: pg. 32). El uso del adjetivo “inmaculadas” para las llanuras de Chile nos incita a pensar en la Inmaculada Concepción de la Virgen, el dogma de la Iglesia Católica; la palabra, etimológicamente hablando, es de origen latino: el sufijo in significa sin- y macula es la mancha, en otras palabras, Inmaculada es la que no tiene manchas. La plegaria que puede ser la oración de un pueblo, del pueblo israelí en la *Biblia*, del pueblo chileno en Zurita. El verso “Helo allí helo allí” es también una referencia bíblica; el adverbio “he” de origen árabe con el pronombre “lo” nos ofrece la cita directa del Evangelio de *San Lucas* (17:23), cuando el Evangelista nos habla de la venida del Reino de Dios (S.B., VI: pg. 1092): la expresión “helo allí” es fácilmente reconocible como cita de ese hipotexto bíblico.

Fabry postula que hay un “carácter epifánico” en los poemas de dicha sección (Fabry, 2012: s.p.); asimismo, destaca el carácter profético tanto de la sección como del todo el libro, en general:

En los primeros libros de Zurita, especialmente *Purgatorio* y *Anteparaíso*, encontramos esta tensión entre memoria y esperanza típica del profetismo. La importancia de la intertextualidad dantesca no agota la significación provocativa por parte de un sujeto que solo dispone de un léxico religioso para establecer una relación íntima entre su crisis existencial y la honda crisis política y social que atraviesa su país (Fabry, 2022: pg. 308).

Destacamos de esos poemas su estilo, las reiteraciones, la selección de palabras que parecen enfrentarnos a un salmo bíblico. Este efecto de salmodia lo podemos observar mejor cuando el vate recita. Fabry insiste en la estética de lo sublime en la obra de Zurita:

De hecho, pensar las estrategias zuritianas como expresiones de una estética de lo sublime permite arrojar una nueva luz sobre esta obra tan desconcertante y, al mismo tiempo, definir con mayor precisión lo que está en juego en las polémicas que despierta (Fabry, 2012: s.p).

Según Edmund Burke, lo sublime se provoca por la amenaza de que nada ocurre (Burke en Fabry, 2012: s.p). En Zurita hay cierto intento de proyectar algo sentimental y elevado que puede despertar una sensación de alivio, a veces:

Lo sublime suspende esta amenaza al representarla (son los motivos del terror) y paralelamente alejarla y, así, provoca un alivio. Es, según Burke, menos una estética de la elevación que de la intensificación (sic) (Ibídem).

Diamela Eltit, segunda esposa de Zurita, dirá: “Raúl nunca ha estado en el desierto de Atacama y, sin embargo, sus versos que lo perfilan son quizás los más hermosos que ha escrito” (en Romero, 1987: pg. 381). Hemos mencionado la importancia del desierto para la economía del país, también la importancia trágica de este mismo desierto durante el período dictatorial: el desierto de Atacama es un sitio amado por el creador chileno, pero también le despierta sus más terribles recuerdos. Zurita está enamorado de los desiertos y de las playas, de las cordilleras y de los ríos de su país (Ibídem). La geografía chilena le permite al bardo escribir versos indelebles. Así, en el poemario *El amor de Chile* (1987) advertimos ese amor hacia los desiertos sin el dolor apenas mencionado, y en la sección titulada “Homenaje de amor de los desiertos” nos habla de los queridos y amados desiertos y de su inmensidad (Zurita, 1987: pg. 25). El poeta no plasma aquí referencias explícitas a la *Biblia*, pero las arenas de ese desierto son también esas otras que cruzara el pueblo elegido -ese otro que conociera la peregrinación de Jesús durante cuarenta días-, quemado también como “el sueño frente al alba” (Ibídem). Porque el desierto en la *Biblia* es un tema recurrente. Podemos mencionar el desierto de Sur, cerca del Mar Rojo (*Éxodo* 15:22), el desierto de Sin cuando los hijos de Israel partieron de Elim (*Éxodo* 16:1), el desierto de Sinai después de la salida de Egipto (*Éxodo* 19:1), el desierto de Farán (*Números* 13:1) y el desierto de

Arnón (*Números* 21:13) por mencionar solo algunos de los del *Antiguo Testamento*. El desierto en la *Biblia* es ese tránsito necesario antes de conocer la Tierra Prometida.

Grandioso símbolo de la religión cristiana, de la *Biblia* y de la obra lírica de Zurita es también la Cruz, y junto a ella, la Crucifixión y la Corona de Espinas: es decir, todos los símbolos que remiten al último día de Jesús antes de su Resurrección. La cruz y la crucifixión eran, hasta entonces, un método de tortura, el símbolo de una muerte indecente, un instrumento de ejecución que los romanos practicaban -y no exclusivamente con delincuentes, como era el caso de Barrabás en el *Nuevo Testamento* (Evangelio de *San Juan* 18:40) (S.B., VI: pg. 1131). Tras la muerte de Cristo, la crucifixión cobra otro valor y esta simboliza el sacrificio de Jesús: Dios ofrece a su hijo como sacrificio por el pecado humano, y esa Cruz y esa Crucifixión suponen la victoria de Jesucristo frente al diablo, al poder de las tinieblas y a la muerte, como se explica en *Hebreos* 2: 14-15 (S.B., VI: pg. 1245) a propósito de la muerte de Cristo. La Corona de Espinas es también un símbolo del dolor de Jesús, de la humillación que pretendieron los romanos al coronarlo con ella. Según el Evangelio de *San Juan* 19: 2-3, los soldados vistieron a Jesús con un manto de color púrpura y tejieron una Corona de Espina para el rey de los judíos; tras terminar con dicho atuendo, empezaron a burlarse de Jesucristo (Ibídem: pg. 1131).

En el último poema de la sección “El Desierto de Atacama” del *Purgatorio*, observamos que la Cruz y la Corona de Espinas destacan como símbolos que se entretajan con la soledad del desierto: “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 fachas...” (Zurita, 1979: pg. 38). Esta cruz extendida por todo el país es la cruz que llevan colgada, metafóricamente hablando, los chilenos afectados por la dictadura pinochetista, un pueblo que sufrió martirios inhumanos y atroces; Chile revive la Crucifixión en sí, puesto que Zurita se apodera de la Cruz y la Corona de Espinas como símbolos del martirio de Jesucristo y nos los representa como símbolos del pueblo patrio.

En *Anteparaíso*, de nuevo en “Las playas de Chile IV”, tenemos el “calvario”, el Gólgota de Jesús que obviamente se conecta con la Cruz y la Crucifixión. El calvario, aunque se refiere al monte, puede ser también el camino lleno de cruces o en algunas iglesias una hilera de cruces -catorce o quince- en las paredes; dichas cruces son la representación de los últimos pasos de Jesucristo mientras caminaba hacia la cumbre del monte Calvario. De nuevo, la identidad queda oculta: “I. Las playas de Chile fueron horizontes y calvarios: / desnudo Usted mismo se iba haciendo un cielo sobre / esas costas de nadie” (Zurita, 1982: pg. 28). Las playas de Chile, el horizonte que da la sensación de un futuro, y el calvario que está estrechamente ligado a la tortura, al dolor, quedan unidos en un mismo verso para dar la impresión de inseguridad, de algo tan borroso como es la identidad oculta y la situación desgarradora. Así, “...las cruces también se llamaron playas de Chile” y “esos botes se acercaron a ellas pero sin dejar / estelas en el agua”, dice el vate (Ibídem); no hay rastros en la naturaleza chilena de las atrocidades cometidas, la gente no puede encontrar huellas de las torturas ejercidas. Ya hemos señalado anteriormente las dificultades que existieron para encontrar e identificar a desaparecidos, los cuerpos desnudos y torturados, huesos más tarde, que no eran sino no-identificable. En el poema titulado “Las playas de Chile V”, Zurita nos dirá: “Chile no encontró un solo justo en sus playas”, mostrando a continuación otra escena bíblica más: “nadie pudo / lavarse las manos de estas heridas” (Ibídem: pg. 29). La ausencia de “un solo justo” en las playas chilenas nos recuerda al pasaje bíblico en que Dios pide a Lot que encuentre al menos un justo si no quiere ver destruidas por las llamas las ciudades de Sodoma y Gomorra. La existencia de “un solo justo” suponía la salvación del pueblo. En el otro ejemplo mostrado hallamos como referente el momento en que Poncio Pilato debe tomar una decisión sobre el destino de Jesús; el relato lo encontramos en el Evangelio de *San Mateo* 27: 11-26, (“Proceso de Jesús ante Pilato”): los soldados llevan a Jesús al pretorio y piden que Pilato juzgue a Jesús, pero este entiende que es inocente y tomando agua se lava las manos diciendo: “Yo soy inocente de esta sangre” (S. B., VI: pg.

1039). Tanto en la *Biblia* como en los versos de Zurita, la escena es una gran metáfora de la inocencia, tanto la de Jesús como la del pueblo chileno. Habiendo explicado las circunstancias político-históricas del período, podemos observar la analogía entre ambos casos: sangre de inocentes, agua que borra todo rastro y la muerte como resultado final.

En *Anteparaíso*, y más específicamente en el poema titulado “Las cordilleras del Duce”, hallamos de nuevo referencia a las espinas y la corona sangrante: “Ciñéndose de negro frente a las nieves de Chile como si los / nevados no fueran otra cosa que espinas hiriendo la noche y / ellas pusieran entonces la corona sangrante de los Andes”. En este poema, una vez más, la cordillera vuelve a ser el lugar del martirio y por eso va coronada con “la corona sangrante”, una corona que muestra dicho martirio y lleva la sangre de todo el pueblo chileno (Zurita, 1982: pg. 70).

Pasando al poemario *Canto a su amor desaparecido* (1985), también podemos observar que el símbolo de la cruz aparece desde las primeras páginas. En el canto inicial, que es un himno al amor, Zurita nos habla de decenas de nichos y de miles de cruces: “Unos sobre otros / decenas de nichos los llenaban.”, “Miles de cruces llenaban hasta el fin el / campo.” (Zurita, 1985: pg. 11). En este punto hay que mencionar que en este poemario Zurita no habla solamente de Chile, sino de todos los países que viven bajo regímenes militares: “Todos yacen allí, países negros, África y Sudaca.” (Ibídem). Edmundo Garrido Alarcón equipara la obra con un treno, un canto fúnebre, que habla de una necrópolis llena de cenotafios por los crímenes cometidos y los desaparecidos:

Un libro-cenotafio que, aunque vacío, permite localizar en el espacio el ritual y la realización de la reintegración al tiempo social. El lugar no actúa, no pretende que se imparta justicia ni dar por terminado el proceso, sólo dar lugar, el don del lugar, a un proceso que debería ser paralelo y complementario al de la justicia, que es la aceptación de la pérdida en la realización del duelo. Este proceso antropológico en ningún caso implica el olvido de los difuntos, sino que simplemente

permite asumir su muerte y regular la aporía que significa la muerte para los sobrevivientes. (Garrido Alarcón, 2008: pg. 162).

Garrido Alarcón explica también la situación con los detenidos desaparecidos y sus familiares que buscan sin parar; insiste también en la desaparición de los cuerpos, ya que, por un lado, los familiares no tienen pruebas, y, por otro, siguen viviendo con una falsa esperanza sin nunca poder cicatrizar sus heridas:

el mayor daño es para los deudos que quedan inhabilitados, en sentido antropológico, para llevar a cabo el proceso de duelo correspondiente al fallecimiento de un ser querido. Nadie certifica su muerte, sólo su desaparición. Además, estos casos permean a toda la sociedad por su carácter público y por tener los crímenes su origen en el Estado mismo, no sólo en el momento del golpe de estado sino durante toda su permanencia en el poder. Con esto, el proceso de luto interrumpido invalida la reintegración a la vida social de toda la comunidad, no sólo durante la dictadura sino también después. (Ibídem: pg. 163).

En este poemario aparecen también los nichos como un símbolo de las tumbas o de los cenotafios de todos los países que sufrieron por las dictaduras. Los nichos los encontramos también en la *Biblia*: en la *Nueva Biblia Española* (1975) encontramos en *Zacarías* 5:11 a una mujer dentro de un recipiente de veintidós litros-efa-y a otras dos mujeres que recogen el efa con la mujer dentro para ir a Senaar y construir un nicho para ella; la mujer es la maldad, como nos explica Zacarías. El nicho aparece en diferentes libros de la *Biblia* dependiendo de la versión, por supuesto.<sup>109</sup> Si pensamos en el nicho como una tumba,

---

<sup>109</sup> En la *Biblia* que manejamos no aparece el término “nicho”, sin embargo, buscando en otras versiones, lo podemos encontrar con facilidad. Desconocemos cuál es la versión que maneja Zurita, si maneja una concreta, porque las historias de la *Biblia* nos las narran, a veces, los abuelos o las escuchamos en ocasiones por



podemos también mencionar palabras de sentido cercano como la tumba, el sepulcro, el monumento y otras que podemos encontrar en el *Evangelio* de San Juan cuando el evangelista relata los días después de la Crucifixión de Jesucristo (Juan 20:1, 20:11 etc).

En este largo poema-salmo<sup>110</sup> encontramos nuevamente unos ojos vendados, los del poeta, y cómo ante esa repentina ceguera, visualiza a una serie de personajes, entre los que se encuentran la Virgen y Jesús: “después me vendaron la vista. Vi a la virgen, vi a Jesús...”, dice el poeta. Y son la figura de su madre, y la de Satán, y la del propio Señor K las que se presentan a su vista (Zurita, 1985: pg. 12). El poeta alude con esa ceguera al vendaje de ojos que sufrieron los detenidos de la dictadura: la voz poética ve a la Virgen con los ojos vendados, ve y no ve a la vez, ve o sueña con ver. Unas líneas más abajo encontraremos también referencia a Satán y a un tal señor K en la visión que el poeta tiene.: “Yo vi a la virgen, a Satán y al señor K.” (Ibídem). La mayúscula en Satán muestra un fuerte contraste con la letra minúscula con que presenta a la virgen, mostrando de esta forma cómo el Mal venció y cómo los acontecimientos del período fueron actos del lado oscuro del hombre.

---

los mayores de la familia, como fue su caso con su abuela italiana. Es también cierto que una palabra puede variar en función de la versión manejada, y en una puede ser un templo y en otra puede ser un nicho, por ejemplo. Pasa igual en las versiones en griego. En el mismo capítulo de Zacarías, la palabra empleada en las versiones griegas que manejamos es «οικία», es decir hogar. Hay que tener en cuenta que dicha palabra en griego la utilizamos, hoy en día, cuando hablamos de la última residencia de un difundo.

<sup>110</sup> La manera de recitar de Zurita es muy peculiar, recita sus poemas como si fueran salmos bíblicos, hábito adquirido durante la época de C.A.D.A. Para escuchar este estilo tan personal, enlazamos con el video del recitado de este primer fragmento de *Canto a su amor desaparecido* frente al Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político en el Cementerio General de Chile, disponible en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=sM5Bb4GvLVY>

Por lo que se refiere al señor K., es esta una clara referencia a Franz Kafka y, más en especial, a su obra inacabada *El proceso*. El señor K., un oficinista, es detenido y procesado por razones desconocidas, y su vida va destruyéndose poco a poco. Las semejanzas con los casos de los detenidos de la dictadura pinochetista son muchas. El señor K. es interrogado y lo dejan libre; unos días después lo detienen de nuevo y esta vez lo llevan hasta una cantera, donde lo ejecutan. En el Chile pinochetista, muchos de los detenidos regresaban a casa y unos días después desaparecían de repente. Los paralelismos son obvios. Según Anibal Salazar Anglada, la importancia de la Z en Zurita tiene similitudes con la K de Kafka; es una “especie de teorema, de acertijo encriptado” que también usa Kafka en otros personajes suyos y, a ciencia cierta, eso “no es casual” porque con esto Kafka intenta dejar claro que se trata de un personaje verdadero, estableciendo así un nexo con el lector (Salazar Anglada en Alemany Bay et al: pg. 416). Zurita, lector de Kafka, advierte la soledad y angustia de este, un “ser dañado que se cubre con las vendas de la escritura con la única esperanza de que alguien que viene de afuera, un ser difuso e improbable, el lector, viera esa soledad” porque qué es la escritura si no una forma de cubrir el dolor y esperar, o mejor dicho, desear que otro ser humano lo viera y “le tocara el corazón abrazándolo” (Dobry & Zurita, 2013: pg. 184).

De regreso al poemario que analizábamos, el desierto también está ahí, como presente está en toda su obra lírica, aunque en este caso concreto es un desierto de amor (“Desiertos de amor”, dice), el desierto que recibió a los desaparecidos: “Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos”, repite una y otra vez Zurita como en un salmo religioso (Ibídem).

En *La vida nueva* (1994) también la Cruz es una referencia de gran importancia. El poema titulado “Las tumbas del océano” -rebautizado como “Las tumbas del mar” en la versión definitiva del poemario en 2018- abre con una cita de Huidobro: “Viajero, abre esta tumba, en el / fondo de esta tumba se ve el mar”, a lo que Zurita continúa: “Y entonces, como una Cruz congelada, Chile entero se / levantó encima de sus cordilleras mientras el grito de / los

genocidas se vaciaba...” (Zurita, 1994: pg. 230). En el mismo poema leemos: “Entonces se recortaron los países y eran igual / que cuarteles de concreto, enteros ennichados, / escritos, surgiendo ante nosotros...” (Ibídem). Los nichos, las tumbas de los primeros cristianos, la concavidad para el muerto, aparecen con gran frecuencia en la obra de Zurita. El genocidio, la cruz, el cuerpo crucificado y después el nicho para el cuerpo, todo nos remite a la historia reciente de Chile.

Sin dejar el poemario *La vida nueva*, podemos observar que el símbolo de la Cruz está presente también en otros poemas; uno de los más interesantes, por razones que vamos a analizar, es “Abril es el mes más cruel”. El poema alude en su título al famoso verso de T. S. Eliot (1888-1965): “hace florecer lilas de la tierra/ tierra muerta” (Zurita, 1994: pg. 270). Estos versos remiten directamente a “La tierra baldía” de Eliot (poema publicado en 1922). Es un poema largo (430 versos), de estilo fragmentario, que sigue el estilo vanguardista con diversas alusiones a otros poemas y autores. El uso de las diferentes lenguas dentro de los versos añade un tono culturalista. El tema del poema es la esterilidad de un mundo destrozado tras la Primera Guerra Mundial. Abril es el mes de la primavera, de la regeneración, y es el mes más cruel porque con esa regeneración uno se angustia pensando que el mundo pueda seguir sin los seres perdidos y amados. La intertextualidad del texto es enorme, pero subrayamos en concreto un punto: la primera parte del poema de Eliot se titula “El entierro de los muertos”, una cita de la Iglesia Anglicana, referencia directa al libro *Book of Common Prayers* de la Iglesia anglicana (Gawate, 2016: pg. 516). El poema tiene un estilo profético y en él encontramos a figuras de la mitología grecolatina, como Tiresias, el adivino ciego de Tebas.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> En este momento, deseamos hacer hincapié en dos puntos más que nos hacen pensar en lo recurrente del mes de abril en la poesía; primero es que la traducción griega de la obra de T. S. Eliot es del novelista Y. Seferis (1900-1971) y que Seferis escribió también un poema sobre este mes que se titula

Tras este breve inciso, volvemos a Zurita y su poema “Abril es el mes más cruel” para ver que los versos hablan de una Cruz que sube “hasta tenderse sobre el vacío / sudamericano”, y que cuando la Cruz transparenta el cielo las culpas van “cavando las tumbas de los / países” (Zurita, 1994: pg. 270). Esta vez Zurita habla de muchas tumbas, de muchos países y no solamente de Chile, porque el vate entiende que no fue solo su país el que sufrió la atrocidad y crueldad de una dictadura.

Si volvemos la vista al poemario *Zurita* (2011) encontramos en él que la cruz y las últimas horas de Jesucristo son también un referente importante. En el poema número 4 de la sección “El desierto aparece”, aparecen de nuevo la cruz, el desierto y un país con una cruz que se hunde en este desierto. Los versos, llenos de tristeza y dolor, muestran el sufrimiento de los detenidos que pasaron unos días en los barcos-prisiones de la dictadura: “Hay un barco / atestado de muertos hundiéndose en el desierto” (Zurita, 2011, b: pg. 523); más adelante, y en la misma sección, un mismo sintagma se repite múltiples veces dentro del poema: “Todo ha sido consumado”. En el poema 9, la oración que repitió Jesucristo mientras moría, se repite como un salmo hasta cuatro veces. Una voz femenina, Mireya, repite la frase entre las ruinas de barcos con “desaparecidos y muertos” (Zurita, 2011, b: pg. 528)

Otro gran símbolo utilizado por el poeta chileno es la utopía, que relaciona principalmente con las utopías sociales -no olvidemos el llamado del presidente Allende en su último discurso, antes de su muerte, convocando el día en que las grandes alamedas se abrieran para dar paso a los nuevos

---

“Días de Abril del 43” (usamos la traducción sacada de un artículo del traductor de Seferis, Miguel Castillo Didier). Asimismo, el poeta nacional de Grecia, Dionisios Solomós (1798-1857) en su magnum opus *Los libres asediados* escritos (y reescritos múltiples veces) entre 1832 y 1844 habla del mes de abril y lo relaciona con la muerte de los libres asediados de Mesolongi. El motivo recurrente es lo mismo en Solomós: abril, aunque es el mes de la regeneración, para los libres asediados es el mes del ocaso de la vida.

hombres y mujeres que hayan de construir una sociedad mejor. La utopía como concepto -y según los autores o filósofos que lo usan- llega a tener diferentes sentidos, aunque su definición parece simple: utopía puede ser una doctrina tan perfecta y justa que resulta ideal e imaginaria. Según Aristófanes y *Las Aves* (414 a.C.), hay dos tipos de utopías, es decir, la distopía y la efitopía; el contexto histórico de la obra de Aristófanes es el periodo de la Guerra del Peloponeso (431-404 a.C.) durante la cual hay un ambiente de terror. Dos atenienses buscan un lugar perfecto para poder vivir alejados de los problemas de la guerra. En Platón y en su obra *La República* (370 a.C.) la idea toma un sentido distinto, puesto que Platón habla de una utopía política donde las personas viven según leyes justas y gobiernos imparciales. Aún más tarde, con Tomás Moro (1478-1535) el término se aplica en su obra homónima y empieza a ser más conocido como expresión. El concepto de utopía pasa también por la era de la Ilustración y llega hasta nuestros días. En Zurita, la utopía tiene una importancia política, ya que a través de las utopías sociales, del socialismo utópico y de las teorías sobre el socialismo crítico-utópico y el comunismo (*Manifiesto comunista*, Karl Marx y Friedrich Engels), aprende a valorar el sentido del término. América Latina, por otro lado, es un lugar utópico desde los primeros días de su “descubrimiento”. Como nos explica Abramson, en América Latina el hombre puede crear una sociedad mejor, puesto que es un nuevo mundo apenas descubierto (Abramson, 1999: pg. 11, 12). Las teorías del socialismo utópico cambian en el terreno latinoamericano, como todas teorías y movimientos que entran en el Nuevo Mundo. Sin embargo, no es nuestro intento indagar en las diferencias de las utopías sociales entre Viejo y Nuevo Mundo.

La idea de utopía también está presente en la *Biblia* en distintos pasajes: el primero y más extenso espacio utópico es el firmamento, el cielo que es el lugar ideal en el cual el hombre va a vivir después de su muerte si en vida fue un hombre justo y bueno. El Jardín del Edén es otro territorio utópico, es el hogar de la primera pareja creada por Dios. Adán y Eva pueden vivir en él si cumplen los dictados del Padre. Otro espacio utópico es la Tierra Prometida

por Dios, la tierra donde los israelitas, el pueblo elegido de Dios, podrán vivir sin problemas. Una travesía por el desierto hasta llegar a Ella que se prolongará más de lo debido cuando el pueblo elegido adore al vellocino de oro (Castellanos Herrera, 2019: s.p.).

El concepto de la utopía en la obra de Zurita desempeña un papel muy importante. Según Juan Soros, desde el *Purgatorio* podemos divisar la utopía, o mejor dicho, la distopía en su escritura. En dicho poemario, como ya mencionamos anteriormente, destaca el dolor, un dolor que se proyecta hasta la distopía en su contexto. Soros postula:

En la disociación de la sintaxis, el léxico y la lógica que presentan algunos de sus textos se podría considerar una distopía de la escritura misma. Al mismo tiempo, en la sección «El desierto de Atacama» comienzan a aparecer nociones de esperanza (Soros, 2011: s.p.).

Soros, hablando de *Anteparaíso*, de la sección “Utopía” nos explica:

Es significativo que el primer poema de esta serie, titulado «Zurita» comience diciendo «Como en un sueño, cuando todo estaba perdido / Zurita me dijo que iba a amainar / porque en lo más profundo de la noche / había visto una estrella [...]» (AP 21). El resto del poema termina de aclarar que el personaje Zurita (la autoficción es una de las prácticas habituales de su poética) se encuentra en un bote en el mar, quizás metonimia del carguero «Maipo» de la Compañía Sudamericana de Vapores (que, en apoyo de la represión y tortura, cedió sus barcos a los militares como campos de reclusión en los primeros días del golpe militar de 1973) donde estuvo detenido junto a alrededor de mil personas. Hay un uso preformativo de la palabra cuando se asevera que «todo estaba perdido» y sin embargo se dice, en futuro, que va a «amainar», usando un verbo directamente relacionado a la tormenta. Es decir, se hace una proyección de esperanza a pesar de que la situación es catastrófica. Quizás este sea el sentido profundo de la utopía en Zurita (Ibídem).

La sensación de utopía es todavía más intensa, puesto que con la sección “Las utopías”, veremos las playas de Chile, la gran metáfora de las playas, la naturaleza idealizada, la belleza natural que podría ser una Tierra Prometida, pero que no lo es a causa de la dictadura y de los cuerpos desaparecidos en sus aguas. Esta hermosura inalcanzable es la utopía más dolorosa de la obra.

De regreso al poema inicial, “Zurita”, de la sección “Las utopías” de *Anteparaíso* (1982) y de los versos “como en un sueño, cuando todo estaba perdido” y “Sentí que el sopor me invadía...”, observamos nuevamente cómo el bardo deja abierta una ventana de esperanza; a pesar de las dificultades, podemos vislumbrar cierta ilusión utópica de que algo va a mejorar en el futuro (Zurita, 1982: pg. 23). En el poema “Las playas de Chile VII”, Soros ve claramente dolor, pero también conciliación: el poeta va “del dolor a la purificación a una especie de conciliación (...) en el que los temas se entremezclan y repiten como si fueran indisociables) (Soros, 2011: s.p.). El poema comienza así:

Muchos podrían haberlo llamado Utopía  
porque sus habitantes viven solamente  
de lo que comparten, de los trabajos  
en las faenas de la pesca y del trueque. [...] (Zurita, 1982: pg. 32).

Más allá de la utopía, hay un intento de regreso a las raíces ancestrales, a la época de la “inocencia social” en que los indígenas vivían del trabajo manual; vemos al labrador (tal vez el Buen Labrador) y un estilo de vida mejor; en este punto huelga mencionar que el pueblo mapuche, hace ya bastantes décadas, trata de recuperar sus territorios ancestrales a fin de construir su

propia utopía.<sup>112</sup> El mismo intento de acercarse a las culturas indígenas, de las cuales Zurita es gran amante, está presente en el poemario a través de las citas de una canción aymará y en el texto quiché que reproduce más adelante (Zurita, 1982: pg. 67). En “Las playas de Chile VII” encontramos también “una mirada nostálgica”, aunque de repente esta sensación idílica se rompe con las líneas que siguen: “Solitarias todas las playas de Chile se iban elevando como una / visión que les bañara las pupilas” (Ibídem: pg. 32). El dolor y la esperanza van de la mano en esta sección de *Anteparaíso*: el poema oscila entre sueños que pueden reflejar una utopía y utopías que pierden la esperanza a causa de la situación política.

En la misma sección del poemario encontramos el poema titulado “Las playas consteladas”, donde también la utopía está presente y de forma explícita ya desde su comienzo: “Las playas de Chile son la utopía” (Ibídem: pg. 37). En este poema, Soros, conecta la utopía zuritiana con el socialismo utópico que, aunque no termina de ser aceptado por la izquierda política, no deja de ser un “proyecto político socialista”, un sueño de muchas generaciones pasadas y presentes, un sueño por el cual mucha gente murió en el esfuerzo de conseguirlo (Soros, 2011: s.p.). Más adelante, sin embargo, el poeta niega el primer verso: “Porque no fueron las playas la Utopía de Chile”: esta negación dentro del mismo poema es una figura empleada por Zurita con gran frecuencia que nos invita a la reflexión; esta reiteración-negación semeja a la lógica de los teoremas matemáticos, una lógica que Zurita usa mucho. Soros insiste en la intertextualidad bíblica también:

Es entonces cuando Zurita asume decididamente el tono y los paratextos proféticos que concuerdan con las propuestas utópicas de «dulzura», «blancura» o «piedad». Cuando el poeta ve que «Toda la patria fue entonces la resurrección» entonces «los cerros saltaban de gozo». Como en los relatos visionarios de la Biblia, el relato de la visión del futuro, que se asume real, se hace en pasado. La prosopopeya está

---

<sup>112</sup> Véase Ancán Jara & Calfío Montalva (1998) y Duquesnoy (2002).



siempre presente en el trabajo del paisaje de Zurita pero los cerros que saltan es una imagen recurrente bíblica. Existe una constante referencia religiosa pero que no es en absoluto doctrinaria y devota. Para empezar son textos fundamentales de la cultura, luego los planteamientos van siempre encaminados a reinterpretar y reorientar ideas de fe, esperanza y amor que son arquetipos universales (Soros, 2011: s.p).

En el poema homónimo de la sección “Las utopías” Zurita menciona tres iglesias diferentes, todas ellas rindiendo culto a la Virgen: la catedral de Notre-Dame, la catedral de Chartres y el templo de Nuestra Señora de Santiago; con ellas trata de decir que el desierto pudo haber sido también una de esas grandes iglesias que rinden culto mariano, pero no lo fue: “pero áridos estos paisajes no fueron sino los / evanescentes paisajes chilenos” (Zurita, 1982: pg. 41).

Pues bien, siguiendo con el poemario *Anteparaíso* (1982) y, más específicamente, con la sección titulada “Pastoral”, podemos notar que ahí yace, en principio, el símbolo del Buen Pastor y de la Pastoral; el Buen Pastor como guía bondadoso de su ganado, por un lado, y la pastoral como sermón eclesiástico que guía al pueblo fiel. Fabry postula sobre el poemario:

La poesía como visión se inserta en la veta profética de la poesía que va a desplegarse en *Anteparaíso*, con sus imágenes tomadas desde el cielo, sus “Utopías” (título de la primera sección) y su aliento profético (cf. Especialmente la sección “Pastoral de Chile” que reescribe el profetismo bíblico). (Fabry, 2022: pg. 289)

Dicha sección está cargada de simbolismos y mitos bíblicos que se relacionan con Chile y la situación política, pero también el amor está presente.

“Chile entero es un desierto...No hay un alma que camine por sus calles / y solo los malos / parecieran estar en todas partes”, nos dice Zurita, y entendemos que habla de un país desértico, desolado, donde solo

determinadas personas –“los malos”- pueden caminar sin tener problemas (Zurita, 1982: pg. 95). Este poema funciona como explicación para toda la sección; las calles desoladas nos dan la sensación de la muerte, “una manta de muerte”, como lo define Munizza de manera lírica y muy exacta a la vez:

Las palabras “desierto” y “seco” son hijas de la ocupación del espacio de las Cordilleras del Duce, que han cubierto con una manta de muerte todo el paisaje chileno. (...) No obstante, esta dureza que se trasluce de las palabras se atenúa por los últimos dos versos: la voz se dirige a alguien para pedirle ayuda y así derretir la consistencia del rígido paisaje a su alrededor. (2019: pg. 276).

En “Los pastos quemados” vemos un país deshecho y comparado con la Pasión de Cristo: “i. Lloren los pastos de este valle de Cristo”, “iv. La locura será la dolorosa Pasión de estos / paisajes” (Zurita, 1982: pg. 96). “Desde donde Cristo se esparza crepitando sobre Chile y / Chile se haga allí el ‘Padre Padre / por qué me has / abandonado’...” últimas palabras de Cristo antes de su muerte que encontramos citadas en los Evangelios. El poema concluye así: “vii. Entonces ya reseco como una Pasión consumida / por todo este mundo escucharemos el estridente / sollozar de los quemados pastos de Chile”, conectando la Pasión Consumida, los últimos momentos de Jesucristo con la destrucción de los pastos chilenos (Zurita, 1982: pg. 97). En el poema “Todo ha sido consumado” tenemos, otra vez, el mismo motivo y la misma referencia bíblica.

Un poco más adelante, en “Pastoral de Chile” número II, Munizza advierte la presencia del amor, el amor del sujeto poético hacia una mujer infiel y, por supuesto, el amor a Chile. La influencia bíblica se advierte si enfrentamos el poema al libro de Oseas. Como bien señala Mónica Ruiz Bañuls a este respecto:

Si en el libro de Oseas, el gran poeta del Norte de Israel, se nos presenta una profunda y dramática experiencia amorosa como símbolo para una profundización en la relación de Dios y su pueblo, en algunos

de los poemas de la sección Pastoral (Anteparaíso) encontraremos similar mecanismo para analizar la situación de un Chile desértico (...) Oseas, amando intensamente a su esposa Gomer, pasa por la amarga experiencia de su infidelidad y no encuentra otra salida que la de seguir amándola a pesar de todo. (Ruiz Bañuls en Munizza, 2019: pg. 281).

En el pasaje bíblico, Dios dice a Oseas que se case con una mujer que le será infiel; desde el inicio del libro de Oseas ya sabemos que Gomer, la mujer infiel, va a ser una prostituta que simboliza el pueblo de Israel; Dios se lo explica todo a Oseas y él, a pesar de las explicaciones no favorables, obedece las órdenes de Dios. El adulterio de Gomer es el adulterio del pueblo israelí, puesto que este pueblo se aleja de Dios y de sus mandamientos. No obstante, Dios siempre deja límites que pueden ser traspasados por su pueblo favorito, Dios siempre deja una esperanza para el hombre (S. B., V: pg. 947). En el poema de Zurita, la relación del poeta con su amor en el poema "II" de "Pastoral de Chile" sigue el relato bíblico; él toma a la mujer con sus manos, lava su cara, la cuida: "Entonces te tomé / con mis manos lavé tu cara / y ambos temblamos de alegría cuando te pedí / que te vinieses conmigo" (Zurita, 1982: pg. 104). En el poema "III" se repite el mismo motivo: "te limpié las llagas y te tapé", y aquí nos remite a muchos otros relatos bíblicos, como cuando María Magdalena le lava los pies a Jesús (San Juan, 12:3) o cuando lavan a los muertos antes de enterrarlos.

Más adelante, en el poema "II", llega el adulterio: "Todo Chile se volvió sangre al ver tus fornicaciones / Pero yo te seguí queriendo..." (Zurita, 1982: pg. 104). En Oseas las fornicaciones son de uso muy frecuente en todo el libro, un solo ejemplo sería de 2:4: "Que aleje de su rostro sus fornicaciones, y de entre sus pechos sus prostituciones" (S.B., V: pg. 947). Según Munizza, el patrón de "Pastoral de Chile II" y también del número "III" es el mismo; los poemas se dividen en tres fases: "Euforia del encuentro" -versos 1-15-, "Infidelidad" - 15-22- y "Perdón" -23-24- (Munizza, 2019: pg. 281). El modelo que sigue el poeta chileno en este caso es el mismo que se sigue en el libro de

Oseas, mostrándose así una suerte de diálogo abierto entre Zurita y el propio Oseas; leemos en *Oseas* (2:18): “en aquel día haré a favor de ellos concierto con las bestias del campo, con las aves del cielo y con los reptiles de la tierra, y quebraré en la tierra arco, espada y guerra, y haré que reposen seguros” (S. B., V: pg. 947); sin embargo, la confianza “será traicionada y el sujeto tendrá que volver a perdonar a la mujer” prostituta (Munizza, 2019: pg. 282). Zurita responderá a la acción de Oseas de idéntica forma en su poema: “y si te encuentro nuevamente, en ti me iré amando / incluso a tus malditos cabrones”. Es imprescindible que así sea para que “Chile se ilumine y los pastos relumbren”, concluirá Zurita:

Cuando vuelvas a quererme  
y arrepentida los recuerdos se te hayan hecho ácido  
deshaciendo las cadenas de tu cuello  
y corras emocionada a abrazarme  
y Chile se ilumine y los pastos relumbren. (Zurita, 1982: pg. 105)

Tanto en *Oseas* como en Zurita el desierto tendrá un papel determinante. El paisaje desértico que aparece en Zurita, los pastos quemados y los ríos secos nos dan esta sensación de dejadez y abandono. La mujer parece funcionar como el símbolo de la patria, y la patria puede rebrotar de sus cenizas como el fénix, el ave de la mitología griega (Merino Risopatrón & Armstrong Cox, 2007: pg. 6-8). Del reencuentro del poeta con la mujer surge el renacimiento de la patria como podemos ver en el poema “IX”: “Ríanse a mandíbula batiente / porque ella y yo nos hemos encontrado / Griten piedras y malezas del campo / que por nuestro amor / las cárceles de las ciudades se derrumban / y las rejas se deshacen” (Zurita, 1982: pg. 119).

Según Fabry, en el *Purgatorio* (1979), Zurita “ataca el meollo de un enmascaramiento clave en la historia occidental: la identidad entre el ser, el lenguaje y la figura crística” (Fabry, 2022: pg. 286). En la sección titulada

“Áreas verdes” -publicada en un principio en la revista “Chilkatun” en 1972 y dos años más tarde en el único número de la revista “Manuscritos”- encontramos un nuevo símbolo, el logos. El logos (λόγος, en griego)<sup>113</sup> es de gran importancia desde el sistema filosófico de la Grecia Clásica hasta la religión cristiana con el significado de logos como Verbo, ya que Jesús es el Verbo, como muestra el Evangelista *San Juan* 1:1. Tarrab Rivera nos dice que “el logos de *Purgatorio* alimenta la redención, la huida o, en algún caso, la perdición” (Tarrab Rivera, 2011): “Las había visto pastando en el radiante λόγοζ? /Algunas vacas se perdieron en la lógica / Otras huyeron por un subespacio...” (sic) (Zurita, 1979: pg. 50).

Las que pastan “en el radiante λόγοζ” son las vacas y ellas llevan un mensaje, buscan recuperar las áreas perdidas, es decir, la cultura (y en especial el lenguaje) quebrado durante la dictadura. Sin embargo, algunas de estas vacas no han podido soportar la situación y por eso huyeron. Empero, una de estas vacas ya sabe que va a morir y “la muerte / no turba su mirada” y al morir “su mugido será / Eli Eli / Iamma sabachthani” (Ibídem: pg. 51). La cita exacta extraída de la *Biblia* la podemos encontrar tanto en *Salmo* 22 como en *Mateo* 27:46, por ejemplo; es la frase que Jesús dice antes de morir: ¿Dios mío por qué me has abandonado?, sería la traducción en castellano actual. La cita bíblica usada por la vaca tiene la misma función exactamente; este Dios que vino a la tierra para salvar los inocentes, este Dios misericordioso ha abandonado al pueblo chileno y la pregunta “¿por qué me has abandonado?” es más un ruego, una plegaria y no una interrogación directa. A través de esos “falsos teoremas”, como los define Tarrab Rivera, podemos observar que “El diálogo que establece este poema, texto-lector, es un diálogo entre la vida y la muerte; entre la cordura y la demencia.” (Tarrab Rivera, 2011). Zurita, tanto por su vocación como por su vida personal, muestra una sensibilidad enorme por el

---

<sup>113</sup> Logos es de etimología griega del verbo λέγω (decir) y significa las palabras que expresan el pensamiento interior; por eso, logos y lógica tienen la misma raíz. Según Heráclito de Éfeso, logos es el orden interior.

lenguaje, o sea, la palabra y la crisis que afronta el lenguaje durante la dictadura con el apagón cultural que ya hemos analizado (Fabry, 2022: pg. 286). Fabry destaca también que los vaqueros-videntes<sup>114</sup> parecen ser los poetas-creadores y son los que cuidan el mensaje de las vacas (Fabry, 2022: pg. 288). Hablando de los “hoyos vacíos” advertimos el nexo entre el hoyo y la sepultura, y como este nexo es “un leitmotiv de la poética zuritiana, esto es, la poesía [...] [como] la expresión casi inaudible de esa piedad por todo lo perdido del mundo” (Zurita, en Fabry, 2022: pg. 289).

El río también es un símbolo de la poesía zuritiana; igualmente, el río desempeña un papel esencial en la poesía del chileno por la exuberancia de la naturaleza de su país. Podríamos relacionar los ríos, y los demás elementos naturales de la geografía zuritiana, con la ecoliteratura o ecocrítica que intenta analizar la conexión entre la literatura y el entorno natural.<sup>115</sup> Eduardo Galeano (1940-2015), con gran frecuencia, habla de la destrucción de la naturaleza en América Latina; el escritor uruguayo consideraba que el neoliberalismo y su “lógica económica” contaminaba la naturaleza (Galeano en Binns, 2011: pg. 13). La deforestación de las últimas décadas, el consumismo que llega a extremos, la contaminación y el “esmog” en el pasado son solamente unas de las consecuencias del moderno estilo de vida. El pueblo mapuche en Chile y

---

<sup>114</sup> El primer poeta-vidente podemos decir que es José al interpretar los sueños del faraón. En el *Génesis*, 41 leemos que el Faraón tuvo un sueño: “estaba a orillas del río, y veía subir de él siete vacas hermosas y muy gordas...”, “después subieron del río otras siete vacas feas y muy flacas”: José le explicó que las siete vacas gordas son siete años de buena cosecha y las siete vacas flacas son siete años de hambruna (S. B., II: pg. 71).

<sup>115</sup> Zurita no es el único poeta-creador chileno que alaba la naturaleza latinoamericana. Según Niall Binns, el también poeta Jorge Teillier, por su contacto con el pueblo mapuche y su intento de encontrar el paraíso perdido, es otro amante de la naturaleza (Binns, 2004: pg. 25); entre otros autores, Binns cita también al nicaragüense Ernesto Cardenal (1925-2020) y a los mexicanos Octavio Paz (1914-1998) y Homero Aridjis (1940) (Ibídem: pg. 35).

otros pueblos indígenas de América Latina tratan siempre de encontrar soluciones para poder parar esta degradación.

Por otra parte, los ríos han sido la gran metáfora en la historia universal y, por supuesto, en la literatura universal. Zurita recuerda que había leído un poema, el *Ramayana*, sobre el río Ganges, un río que existe también en la tradición mapuche y en culturas más antiguas, y es un río que desciende del cielo y baja hasta el Himalaya y hasta las llanuras, va hacia el océano, pero no para y sigue. En mapudungun existe un río llamado Huircaleufú o Huenumapuleufú y es el río del cielo. Hay leyendas e historias sobre los ríos; dice Zurita del río Jordán que “cuando dicen: ¡mire que está clarito el Río Jordán! Es la vía Láctea, entonces estos ríos son ríos que bajan también, atraviesan y aparecen por el otro lado y empiezan a subir” (Maquieira & Zurita, 1990: pg. 263). En conexión con ellos, Zurita nos presenta “La filarmónica de las aguas”:

Llegaron entonces los ríos: los ríos del  
sueño, cielo y vientos primero, los de la  
vida después. En notas empezaron a hablar  
entre ellos, en silencios las cosas de la  
intimidad, en pausas las del entendimiento  
y en acordes todo. Así fue el encuentro,  
la comprensión, el sonido. Fue mente, opus  
y música su llegada, y cuando rompieron  
planeando sobre las cordilleras, se vio  
el comienzo y el acabo al mismo tiempo.  
Así es y se lee: notas de los primeros  
torrentes tendieron el pasto coloreándose;  
miles, millones de pastos poblando las  
praderas en comunidad total de repartición,

ecología, luz y vastas planicies. Ese fue  
el canto, el torrente, el vuelo,  
la filarmónica de las aguas (Zurita, 1994: pg. 67).

El amor de Zurita por la naturaleza es obvio en sus versos, desde su pasión por el Desierto de Atacama y las playas de Chile hasta los ríos, ya que Chile es un país de extensa potamografía. En *La vida nueva*, y más especialmente, en la sección titulada “Canto de los ríos que se aman”, la pasión por los ríos queda muy patente. En esta sección encontramos numerosos paratextos extraídos de diferentes obras, no solamente de la *Biblia*. El primero de ellos es un fragmento del libro del *Génesis* (2: 10-14) y habla del Paraíso y del río que salía de Edén (S.B., II: pg. 29). En la *Biblia* hay una detallada descripción del Jardín de Edén, pero Zurita escoge los versículos que hablan de los cuatro brazos del río. El segundo fragmento es del texto épico *Ramayana* de Valmiki que se considera uno de los libros sagrados del Hinduismo. Dicho pasaje de nuevo habla de un río, del río Ganges. El siguiente fragmento es del *Popol Vuh* y relata la creación del mundo, y por supuesto de los ríos, según las tradiciones del pueblo maya-quiché. El cuarto fragmento alude a la *Teodisea* -adviértase que en la edición figura escrita así, cuando la forma correcta es *Teodicea*- de Hesíodo (versos 337-345), que relata el nacimiento de los ríos del mundo. Después viene otro paratexto hindú que se titula *Mahabaratta*; es también un texto épico y, de nuevo, los ríos son el tema del pasaje. Hay fragmentos de *Odisea* e *Ilíada* de Homero, de Píndaro, de Horacio, de Virgilio y un relato mapuche (Zurita, 1994: pg. 19).<sup>116</sup> Son cerca de una decena de paratextos de una extensión considerable -ocupan varias páginas- con los que Zurita hace hincapié en la importancia que tienen para él los ríos y su creación y nos da el título y el tema principal de la sección;

---

<sup>116</sup> A lo largo de la obra aparecerán otros nombres de griegos y obras de la Grecia Antigua, como el poeta lírico Teognis y el historiador y filósofo griego Xenofonte (Zurita, 1994: pg. 337, 339).



pareciera que Zurita intentara reescribir el *Génesis*, aunque esta vez sería la génesis de los ríos chilenos y no del mundo entero.

El poema “Los murales del horizonte” comienza así: “Se abrieron los frescos del / horizonte...”, y no podemos dejar de pensar que Zurita intenta relacionar sus versos con el diluvio decretado por Dios durante la época de Noé (Zurita, 1994: pg. 46). No en vano, el versículo del libro del *Génesis* (7: 11) dice así: “se abrieron las cataratas del cielo” (S.B., II: pg. 36). Un diluvio que tiene como objetivo principal limpiar el mundo de maldad como “los ríos que caían para limpiarnos del mal / de este mundo cuando nos nació la culpa...” (Zurita, 1994: pg. 46).

En el poema titulado “Los ríos del padre” tenemos, de nuevo, una figura que encontramos con frecuencia en la obra del chileno; el poema es una narración de Aladín Ibáñez sobre los primeros ríos. Ibáñez, y el vate con él, habla de los grandes incendios, de una huida, de Argentina y de los gauchos, entre otras cosas. El relato trata una travesía larga, tan larga “que hasta cinco veces se nos abrieron y / volvieron a cicatrizar las mismas heridas” (Zurita, 1994: pg. 53). Y la narración sigue: “Allí perdimos lo / poco que teníamos / porque el Señor nos puso el granizo, las / grandes crecidas y los pantanos.” (Ibídem). Y con estos versos parece que Zurita pretenda vincular su relato con el *Éxodo* 6-11, que habla de las diez plagas de Egipto. En el texto bíblico se nos dirá cómo Moisés pide la ayuda de Yavé porque el Faraón maltrata al pueblo de Dios, y Yavé decide castigar al Faraón y a todo Egipto enviando diez plagas. Las plagas, como otros castigos de la *Biblia*, tienen un significado muy concreto: los castigos bíblicos se practican con el fin de rendir justicia, la justicia divina, o recompensar un mal acto; cada pecado debe recibir un castigo porque el pecado es una ofensa contra Yavé. Si la mayoría de los poemas de *La vida nueva* son pequeñas historias -sobre los primeros emigrantes, el nacimiento, la génesis, las aguas, los trabajos cotidianos y los problemas diarios de los emigrantes-, este poema continúa con esa estela: la huida, la instalación, los trabajos (unos se hicieron pescadores, otros fleteros de mar o dueños de tiendas), la cotidianidad, en fin, un relato versificado. Según Pérez

Villalobos, en este poemario hay un “tono declamatorio” que no cambia en todo el libro y el motivo principal de este tono, la “visión” única son “los ríos del extremo sur de Chile – que son también los ríos fundamentales de la creación del mundo”, son los ríos que “descienden del cielo, atraviesan la tierra y vuelven a ascender, congregando en su abrazo reconciliador cordilleras y océanos, desiertos, valles y ventisqueros – espectáculo místico-cosmogónico...” (Pérez Villalobos, 1995: pg. 390). Ríos cuasi sagrados que parecen vincularse con los torrentes bíblicos.

En *La vida nueva*, como en toda la obra lírica de Zurita, destaca el estilo salmodiado que podemos percibir mejor cuando el vate recita sus versos; hay una musicalidad, un ritmo, literal y metafóricamente hablando: “En notas empezaron a hablar / entre ellos, en silencios las cosas de la / intimidad, en pausas las del entendimiento / y en acordes todo.” (Zurita, 1994: pg. 67). El uso de palabras relacionadas con la música-como “acordes”, “pausas” y “notas”- subraya el tono salmodiado-musical de los versos.

“Mañana estarás conmigo en el Paraíso gritaban / los ríos que se aman alucinados asomándose entre las / olas”, empieza el poema titulado “Mañana estarás conmigo” (Zurita, 1994: pg. 312). El poema es un homenaje a las aguas de Chile, los ríos, el mar, los torrentes. El sustrato bíblico responde a los últimos momentos de Jesucristo sobre la tierra. Parece que este relato es uno de los favoritos del poeta, puesto que usa con frecuencia frases de esta parte de los Evangelios. Es la historia de los dos ladrones crucificados junto a Jesús; uno lo insulta, pero el otro, temeroso de Dios, le pide a Jesús que se acuerde de él cuando llegue a su reino. La respuesta de Jesús es el primer verso del poema: “Mañana estarás conmigo en el Paraíso”.<sup>117</sup>

En el poema titulado “Los ríos bajan sobre los Andes” podemos apreciar el uso de la palabra “bienaventurados”: “Bienaventurados son los torrentes / corriendo / Bienaventurados los destrozados / que los ríos / arrastrarán hasta

---

<sup>117</sup> La cita en la versión que manejamos va: “En verdad te digo, hoy serás conmigo en el paraíso” (S.B., VI: pg. 1101). La cita es del Evangelio de *San Lucas* 23:43.

las piedras...” (Ibídem: pg. 95). Obviamente, tanto la palabra como el estilo son una imitación de la *Biblia* y, más específicamente, de los *Evangelios*. En *San Mateo* 5: 3-11 leemos: “Bienaventurados los pobres... Bienaventurados los mansos... Bienaventurados los que lloran... Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia... Bienaventurados los misericordiosos... Bienaventurados los limpios de corazón...” (S.B., VI: pg. 1005). En *San Lucas* 6:20-22 tenemos el mismo motivo: “Bienaventurados los pobres... Bienaventurados los que ahora padecéis hambre... Bienaventurados los que ahora lloráis...” (S.B., VI: pg. 1076). Carlos Pérez Villalobos opina que este registro es característico “del discurso bíblico-profético-y religioso de la plegaria, el salmo, el sermón” y, por supuesto, queda obvio en estas bienaventuranzas de la obra (Pérez Villalobos, 1995: s.p.).

También en la “summa poética” *Zurita* aparecen poemas con referencias a los ríos bíblicos como, por ejemplo, en el poema “Knockin on heaven’s door” (Zurita, 2011, b: pg. 560). El título del poema nos trae a la memoria la célebre canción del poeta Bob Dylan, que apareció el 14 de septiembre de 1973 y forma parte de la banda sonora de la película de Sam Peckinpah de ese mismo año titulada *Pat Garrett & Billy the Kid*. En el poema de Dylan nos enfrentamos a la impotencia de quien próximo a la muerte, desarmado, inerme, cree tocar a las puertas del cielo una y otra vez sin encontrar respuesta alguna. En el poema del chileno, este afirma haber llegado a ver los cuatro ríos del paraíso (el Pisón, el Guijón, el Tigris y el Éufrates), pero que no eran ríos de agua, sino carreteras de cemento, y que dichas carreteras iban llenas de “degollados tirados en las / bermas”. El escenario que crea Zurita no alberga dudas de lo que intenta decir, ya que habla de “oficiales de la SS chilena” y del propio Pinochet nombrando al poeta (Ibídem).

Otro mito bíblico empleado por el chileno es el capítulo sobre la mujer adúltera del Evangelio de *San Juan* 8: 1-11, donde los escribas y fariseos tratan de apedrear a una mujer adúltera porque así dice la ley de Moisés. Jesús les dijo: “El que de vosotros esté sin pecado, arrójele la piedra el primero (S. B., VI: pg. 1117). El poema titulado “Ruth” habla de un muchacho que llegó con

una mujer y “se instaló cerca del poblado. Tal vez era / la suya o su madre”, pero eso no importa en la narración, lo que importa es que las otras mujeres la recelan porque creían que tenía intimidad “con sus propios hombres” y por eso decidieron “apedrearla hasta enloquecerla”. El muchacho trató de parar las piedras y cubrirla con su cuerpo, pero la mujer rechazó su ayuda y lo obligó a alejarse. El chico se fue pero acabó regresando, hasta que un día lluvioso en que el joven y su amada descubrieron que de repente “el tableteo de las / ametralladoras se abrió desde los árboles.”; acto seguido, unos helicópteros arrojan al vacío ambos cuerpos (Zurita, 1994: pg. 111). El mito bíblico va relacionado con los cuerpos que arrojaban los helicópteros de Pinochet. Las aguas de la naturaleza chilena cubren los detenidos desaparecidos.

Una de las historias bíblicas recurrentes por Zurita en el poemario *La vida nueva* (1994) es el libro de *Éxodo*, y más concretamente el pasaje referido al Mar Rojo. La sección del poemario se titula “El cruce del mar”, y es el momento en que el pueblo de Israel sale de Egipto y llegando al Mar Rojo ve que no puede cruzar el mar. Como señalábamos en otro momento de este estudio, Moisés coloca su vara sobre el mar y Yavé hace soplar un viento muy fuerte que abre las aguas y los israelitas se salvan (S. B., II: pg. 100). En el poema titulado “La apertura de las aguas” el vate emplea en estilo de collage unos fragmentos del libro del *Éxodo*, principalmente, pero también de otros libros bíblicos donde intercala su país: “Entonces se abrió el océano / frente a Chile Éx. 14: 22” (Zurita, 1994: pg. 189). Obviamente, se trata de un collage y una reescritura a la vez, según lo define Fabry. Dichas reescrituras se hacen más obvias en los libros de años más recientes y los relatos pasan a ser más cercanos a la historia universalizándose a través de otras escenas:

En definitiva, la comparación entre las distintas reescrituras del *Éxodo* en los libros de 1994, 2009 y 2011 apunta a una intertextualidad cada vez más implícita: se difuminan las fuentes precisas del episodio del *Éxodo* mientras que su simbolismo se afianza y se universaliza al entretenerse con otras “escenas” y otras tragedias de la historia. Porque esta fábula de liberación es una tragedia (Fabry, 2022: pg. 320).

En otro de los fragmentos que el poeta reescribe, dice: "...Cuando se abrió el mar / comenzó la larga huida: el Purgatorio de Chile. Éx. 15: 13" (Zurita, 1994: pg.189): como señalábamos antes, en la reescritura del texto el autor intercala el nombre de su propio país. La huida no es solo la del pueblo elegido en el relato bíblico, es también el relato de los miles de chilenos que huyeron de su país para poder salvar sus vidas, también la huida de los mapuches perseguidos o la huida de cuantas personas ponen tierra de por medio para mejorar sus condiciones de vida a causa de la precariedad. Sin embargo, el uso de la palabra Purgatorio nos hace pensar que esta "larga huida" termina siendo no tan propicia y beneficiosa porque no llega a alcanzarse una verdadera tierra prometida que sería el Paraíso.

En *La vida nueva* hay más poemas que contienen claras referencias bíblicas; es el caso del poema titulado "Ap. 20, 13" de la sección "Los mares del juicio", entre otros (Zurita, 1994: pg. 171). El libro del *Apocalipsis* del *Nuevo Testamento* es también otro de los libros que el chileno menciona con frecuencia. En *Apocalipsis* 20 tenemos el milenio, la batalla final y el juicio universal que relata el reino de los mil años y la lucha posterior. Un ángel desciende del cielo y encadena al diablo llamado también Satanás; el ángel arroja al Satanás al abismo y lo encierra aquí durante mil años; tras el paso de mil años, el diablo saldrá e intentará confundir a las naciones del mundo para poder gobernarlo. El monstruo los agrupará a todos para empezar una "guerra, cuyo ejército será como las arenas del mar"; el diablo será arrojado a un estanque de fuego y azufre y los muertos estarán delante de un trono alto y blanco: es el momento que los muertos serán juzgados, es el momento del Juicio. El versículo número 13 dice: "Entregó el mar los muertos que tenía en su seno, y asimismo la muerte y el infierno entregaron los que tenían, y fueron juzgados cada uno según sus obras" (S.B., VI: pg. 1292, 1293). Lo que sigue a continuación es la muerte de la muerte y del infierno cuando fueron arrojados al estanque del fuego y después el "nacimiento" de una nueva tierra, de una nueva Jerusalén (Ibídem: pg. 1294). El *Apocalipsis* es el último libro de la

*Biblia*, espeluznante y dantesco, aunque paradójicamente, muestra la esperanza en que un mundo nuevo sea creado, mejor y más justo.

El poema “Ap. 20, 13” arranca con cinco versos en los que una voz habla a su madre (la madre de aguas) y le dice que no quiere comer ni beber porque su amor se desvaneció: los versos hilvanan la tristeza de la muerte con las aguas como todo el poema conecta la muerte con la naturaleza y la amargura con las aguas. El poema relata la huida y la pérdida de familias ya diezmadas por las persecuciones, como las persecuciones sufridas por el pueblo elegido en el texto bíblico: “Era ya tarde profunda. Los torrentes confluían entrando en / el océano mientras las últimas ramas de las familias se iban / perdiendo entre nombres impronunciables y la hosca / presencia de los que habían llegado huyendo del / desprecio” (Zurita, 1994: pg. 171). El poema recoge también la promesa de la resurrección (“se ha ido un puro y el cielo se hace más / grande”), la esperanza de la nueva tierra, la Tierra Prometida, la Vida Nueva (Ibídem: pg. 173-175).

El vocabulario del poema ofrece múltiples referencias bíblicas, como las cruces, la crucifixión y el cielo, los desiertos, las plagas, la progenie (que siempre desempeña un papel esencial en toda la *Biblia*), el sepelio, el paraíso y los mares del Juicio. Sin embargo, hay dos motivos que destacan: las lápidas y la estrella de David. Según el Diccionario de la Real Academia, la lápida es una “piedra llana en que ordinariamente se pone una inscripción”.<sup>118</sup> Esta puede ser de piedra o de metal, y sobre ella hay un texto que conmemora a la persona o un acontecimiento que debe quedar en la memoria colectiva. En las lápidas de los cementerios encontramos información sobre los difuntos; algunos de los símbolos más empleados son el ancla -para dar la sensación de la esperanza-, el ángel-como ser sabio y divino-, el león-que nos acerca a la fuerza de Dios- o la paloma-que, obviamente, simboliza al Espíritu Santo-. En el poema “Ap. 20, 13” de Zurita, tras la huida de las familias y su pérdida, este habla de las primeras lápidas que “se habían multiplicado en enormes desiertos /

---

<sup>118</sup> Sobre el lema “lápida”, véase <https://dle.rae.es/l%C3%A1pida>

amurallados donde las cruces, estrellas de David, crucifijos / inclinados y demás inscripciones parecían gritar contra la / impavidez del cielo”, relata la historia de las familias que perdieron sus hijos y sus familiares (Zurita, 1994: pg. 171). En este punto la lápida adquiere noción de memoria colectiva porque son múltiples, no es una lápida que conmemora a un difunto, sino que son muchas y evocan voces perdidas e historias diversas, pero siempre con el dolor y el sufrimiento aullando.

Otro elemento bíblico de dicho poema, además de las cruces, es la referencia a la estrella de David, que Zurita pluraliza. La estrella de David, formada por dos triángulos equiláteros de los cuales destacan sus seis puntas, es el símbolo del pueblo judío. La historia de la estrella es muy larga y se remonta a la época de Platón, con el hexaedro y el octaedro de los Sólidos Platónicos conjugados. No obstante, en la época del Rey David adquiere un sentido más especial para el pueblo judío y luego, con su hijo, Salomón que lo usa como sello (más conocido como Sello de Salomón), toma el significado que tiene hasta la actualidad (Paíno, 2031: pg. 47). En los versos que hemos trasladado las cruces, las estrellas de David y las inscripciones gritan contra un cielo sereno, es decir, todos los elementos teológicos se alzan contra la impavidez, la impasibilidad, de quien puede observarlos desde lo alto.

El poema cierra con unos nombres y apellidos reales que pertenecen a amigos o conocidos del poeta: “Jack Schmitt, Patricia Neicún, Pura Rodillo, / Claudio Cabrera, Jacobo Homsí, José Miguel Ibáñez, Pedro / Medrano, David Turkeltaub, Gonzalo Mardones y todos / aquellos que se mantienen vivos por el amor en mi memoria” (Zurita, 1994: pg. 175).

*Zurita* arranca con un epígrafe que remite Thomas Mann (1875-1955): “Hondo es el pozo del tiempo”. La cita, sacada de la tetralogía de Mann titulada *José y sus hermanos* (1933-1943)-contenida en la primera parte, *Historia de Jacob* (1933)-, abre el libro de Zurita y se repite, con ciertos cambios, a lo largo de la obra. La cita no es la primera vez que la usa Zurita:

El epígrafe ya aparecía varias veces en *Las ciudades de agua* (2007), en la serie *Cielo abajo*, de la que está sacado el primer texto de Zurita. Estos poemas de *Cielo abajo* vinculan muy explícitamente la cita de Thomas Mann con su fuente (“odio a José y sus hermanos”, 19) (Fabry en Alemany Bay et al, 2016: pg. 138).

La novela parece una reescritura moderna de la historia bíblica de Jacob y sus hermanos, construida bajo el prisma personal de Mann. En Zurita, la cita aparece primeramente en *Las ciudades de agua* (2007) y posteriormente en *Zurita*, en la sección de “Cielo abajo”. La historia de Jacob, extraída del libro del *Génesis* 25, es una de las más conocidas; los hijos gemelos de Isaac y Rebeca se llaman Esaú, el primogénito, y Jacob. Esaú, por su primogenitura, es el heredero del pacto entre Dios y Abraham. Cuando Isaac quiso bendecir a Esaú, Jacob, con la ayuda de su madre, engañó al padre -que no veía bien- y tomó él la bendición. Del linaje de Jacob vino Jesús. Tanto en Zurita como en Mann, el uso del sustrato bíblico tiene una funcionalidad muy concreta. Zurita, en una de sus entrevistas a Santini, afirma: “La poesía tiene esta función de preservación de la memoria; la razón es simple y es un lugar común incluso: sin memoria, no hay ninguna posibilidad de porvenir.” (Santini, 2011: s.p.). Entendemos que la memoria -personal, pero al tiempo común en el caso de la obra de Zurita- es lo más importante para el creador. Zurita, refiriéndose a la obra de Mann, señala: “Lo que comprendemos a través de Mann es que para un semita del siglo IV a. C. Abraham era su abuelo directo, inmediato, aunque entre ambos hubiesen pasados 800 años...” (Ibídem). Siguiendo su argumento, la literatura universal-la *Biblia* incluida, atendiendo su valor literario- tiene esta función de acercar a los héroes a los momentos contemporáneos, puesto que toda creación literaria es un vaivén entre el tiempo pasado y el presente. Zurita lo explica comparando la historia bíblica con la historia de Chile: “Yo sé quién fue Salvador Allende, Jorge Alessandri, Eduardo Frei Montalva que gobernaron antes de Allende, pero si me hablan de González Videla me parece de una antigüedad prehistórica...” (Ibídem). Obviamente, Allende es más cercano a la



vida de Zurita y de todos los chilenos que vivieron su época, mientras que Gabriel González Videla (1898-1980) que ejerció como presidente entre 1946 y 1952, no lo es porque por encima de todo prima un sentimiento de hermandad que no le conecta con él. Sin embargo, “al acortarse el pasado se acorta también el futuro. Cuando tu memoria histórica alcanza a duras penas el espacio de tu memoria privada, el futuro muere” (Ibídem). Y con toda probabilidad es aquí donde yace la funcionalidad de obras como *Zurita*: en preservar la memoria del pueblo para poder encontrar un futuro.

Volviendo a la obra de Mann, Fabry señala que subyacen en su tetralogía tres niveles de presente, el “mítico-antropológico, histórico-nacional, individual”, y entendemos que estos mismos niveles existen en *Zurita* también:

libro en el que se entretajan la historia humana y sus comienzos relativos en la Biblia (cf. infra, el episodio del Mar Rojo), la historia chilena y el recorrido personal del autor. Además, el prelude de la novela se tituló “Descenso a los infiernos”, lo que abre ricas isotopías familiares a los lectores de Zurita. (Fabry en Alemany Bay et al, 2016: pg. 138, 139)

Ese descenso a los infiernos<sup>119</sup> deja patente la influencia dantesca. El viaje de Dante al infierno con su guía Virgilio y las historias relatadas por el florentino son, como el mismo Zurita ha señalado en ocasiones, las historias que más impactaron al chileno desde su tierna infancia a través del relato de su

---

<sup>119</sup> El descenso a los infiernos es un tema recurrente en la cultura grecolatina, así como un leitmotiv de la literatura universal. Algunos ejemplos en la cultura grecolatina los encontramos en: *Odisea*, Ulises desciende al reino de Hades para pedir consejo a Tiresias, el adivino ciego. Ulises quiere saber la mejor forma de regresar a su patria, Ítaca. Por otro lado, en el libro VI de la *Eneida* de Virgilio, Eneas viaja al Más Allá para hablar con su padre y conocer el futuro de su pueblo.

abuela italiana. Fabry señala que en la historia de José destaca su carácter “soñador”, algo que ya hemos podido comentar al respecto de la obra de Zurita.

Hemos señalado ya en distintas ocasiones que *Zurita* es la “summa poética” del chileno. En ella encontramos poemas de su poemario *In memoriam*; la sección abre con un pequeño poema en el cual el chileno habla de su madre y de su padre: “Mamá es una traidora papá, / vendió mis viejos blue jeans. / No alcanzo a verte... / ¿Es verdad que te morirás / este verano papá?” (Zurita, 2011, b: pg. 37). Zurita explica en la entrevista a Santini que su padre murió cuando él tenía dos años, por lo que no tiene recuerdos de su padre salvo las pocas cosas que le contaron su madre y su abuela; años después entiende la falta del padre cuando ya es mayor. La ausencia del padre la percibe como dentro de un sueño en *Las ciudades de agua* también (Santini, 2011: s.p.).

En el poemario *Zurita* (2011) hay un apartado titulado “In memoriam”, y también hay muchos poemas sueltos que empiezan por la frase latina “In memoriam”. Las referencias bíblicas en estos poemas son muchas, y en algunos casos hay dos diferentes referencias en el mismo poema. Hemos optado por dejarlos para el final y agruparlos todos bajo el denominador común de su título. No hay que olvidar que el propio Zurita había agrupado estos poemas en una edición titulada *In memoriam* (2008).

El poema titulado “In memoriam con un país roto” habla de Chile y de la dictadura. “Éste era un país roto ¿verdad? / (...) / Y ahora que estás en la cruz / ¿harás algo por nosotros? / (...) / Seguro no harás nada, papá...”: la cruz y el recuerdo del padre destacan en este poema en que Zurita quiere relacionar su dolor personal de la pérdida del padre, pérdida personal, con el país roto que es un dolor común. Las playas de Chile, la naturaleza chilena, aparecen dentro del sueño del poeta y por encima de ese mar aparece la cara del padre que está de luto por lo que pasa (Zurita, 2011, b: pg. 38).

En el siguiente poema, “In memoriam con un mar de piedras”, el poeta chileno busca el reconocimiento del padre: “¿Te gustan mis poemas papá?”

(Zurita, 2011, b: pg. 39), en este poema tampoco falta la referencia bíblica, esta vez, y de nuevo, es el Mar Rojo, o mejor dicho, un océano Pacífico que está lleno de piedras, donde si Dios quiere separar las aguas nuevamente como hiciera en el relato bíblico habrá de valerse de un bulldozer (Ibídem).

En otro poema de la sección, en el titulado “In memoriam con tipos llorando”, Zurita recupera dos tópicos bíblicos: el tema del sacrificio ya analizado en otros poemas, así como el relato del Mar Rojo: “Nadie le obedecería a Dios si / le ordena que mate a su hijo, / ¿tú no lo harías, verdad? / (...) / ¿Aunque Dios abriera el mar, / verdad?” (Zurita, 2011, b: pg. 41). El poeta remite nuevamente a dos de sus pasajes favoritos de la *Biblia*: la historia del sacrificio de Isaac y la historia del Mar Rojo, la primera extraída del libro del *Génesis* y la segunda del *Éxodo*. Bastan apenas seis palabras: “No hay paz para los perdidos” (Ibídem) -y Zurita se está refiriendo a los perdidos durante la dictadura-. Y esta sentencia tiene un referente claro en *Jeremías* 12:12 cuando se afirma que “no habrá paz para ninguna carne”. Jeremías en el capítulo titulado “Quejas del profeta” dice a Yavé que los impíos viven mejor que los píos y los devotos. En el siguiente subcapítulo, “Los impíos serán castigados”, Jeremías relata que vendrá el momento del justo castigo de los impíos y concluye que “no habrá paz para ninguna carne” (S.B, V: pg. 831, 832).<sup>120</sup> Zurita parafrasea no solo la cita bíblica, sino que utiliza también la ominosa atmósfera bíblica en sus versos.

En casi todos los poemas de *In memoriam* existe alguna alusión bíblica o referencia a la figura paterna, motivos que pueden encontrarse al mismo tiempo, como sucede en “In memoriam final en una playa chilena”: “...eran miles de tipos en la playa con latas de cerveza y / JCristo y otras caras aburridas esperando” (Zurita, 2011, b: pg. 49); el poeta habla con JCristo y dice que es la hora de la resucitación y Él llama al padre para discutir lo de la

---

<sup>120</sup> La cita en la versión de Nacar & Colunga dice: “sin dar paz a ser viviente”. En la versión de Reina-Valera (1960), la cita es la que mencionamos y es más cercana al verso zuritiano.

resucitación con unas cervezas. Zurita, con una técnica *sui generis*, dialoga con Jesús. El poema concluye con la necesaria referencia a la dictadura: “Un / poco más allá Chile flotaba ondeando suavemente como / a veces emergen flotando los cuerpos muertos en la playa” (Ibídem).

Sin dejar el poemario *Zurita* (2011), en la sección “Los boteros de la noche”, el poema numerado 1 habla de un botero que está en un lugar irreconocible, algo como entre una ciudad y cerca de las orillas de un río. El poema concluye: “Al tocar el horizonte el río era una / sola masa sanguinolenta, ha amanecido y Abel / acaba de matar a Caín por celos del amor de la madre” (Zurita, 2011, b: pg. 418). El mito bíblico de Caín y Abel, los hijos de Adán y Eva, es conocido; los dos hermanos tuvieron una disputa que resultó con la muerte de Abel a manos de Caín y su consiguiente destierro. Pero en el poema de Zurita el relato se pervierte y es Abel, y no Caín, quien mata a su hermano, y son los celos por el amor de la madre los que despiertan dicho acto. El río, lleno de sangre, recoge un asesinato fratricida, y son múltiples las muertes entre hermanos que en el fondo encierra. Zurita relaciona el asesinato bíblico con las atrocidades que cometieron los soldados chilenos contra sus “hermanos” -chilenos contra chilenos- durante la dictadura. El poema siguiente, numerado 2- habla de un segundo botero, y cómo el poeta como atrapado en un sueño lo encuentra y recoge sus restos en el río de sangre (Ibídem: pg. 419). El poema es un continuo del primer poema, donde el cronotopo es el Chile de los años de la dictadura militar. El tercer poema sigue con el mismo escenario de violencia y sangre, y en el cuarto aparece nuevamente la referencia a Caín y Abel.

En algunos de los poemas de la sección “Cielo abajo” aparece también la historia de José y sus hermanos, tema que ya hemos abordado anteriormente a propósito de Mann y el propio Zurita. En los dos poemas de esta sección que mencionan a José, hijo de Jacob y Raquel, encontramos también una escena borrosa donde el relato bíblico se entrecruza con la realidad de la figura paternal y la muerte del padre Zurita:

Sé perfectamente cuantos y quienes son José y sus hermanos y podría sin más ir y denunciarlos. Además sé también quienes son su madre y su padre. ¿No te esperabas ésa mamá, no? Todos me han mentido. Partieron al funeral de papá y me dejaron solo. El azul del cielo contrastaba con la blancura de las salinas. El lugar se llama Punta de Lobos y desde de las salinas pueden verse las rompientes del mar. El día se ha nublado y papá está muerto. Perfectamente podría ir y denunciar a José y sus hermanos. Papá se fue con ellos y yo camino con mamá por los bordes de un río de sal. El no está. José y sus hermanos se van perdiendo en la noche del tiempo. Papá murió el 16 de febrero del año 1952. El día era blanco. (Zurita, 2011, b: pg. 486).

La enorme costra de sal le otorgaba al desierto esa blancura delirante que sólo pueden entender los fanáticos, los locos o los puros. El tajo del horizonte se cortaba al borde, como un abismo, y el cielo comenzaba a remontar desde él suavemente, sin prisa, curvándose hasta alcanzar esa imperturbable lozanía que posee todo aquello que nunca ha dependido del error de la mirada... ¿Te gusta esa composición papá? La copié para ti. Mi amigo se llamaba José, pero sus hermanos lo pusieron en contra mía y me dejaron solo. Al frente estaba la playa donde fuimos ese verano. Estaba también Veli, la mamá de mamá, pero fue hace mucho. Que la sal del desierto se trague a José y sus hermanos, ¿cierto papá? El día era blanco y Veli me llevaba de la mano. Estamos todos en casa papá. Hoy no ha venido nadie papá. (Ibídem: pg. 487).

Sintetizando, a lo largo de su obra, bien en sus primeros poemas que aparecieron en revistas o posteriormente en sus poemarios, el poeta chileno se vale de símbolos, como el sueño y el ángel, los ríos y el desierto, para proyectar el dolor del pueblo chileno. En *Purgatorio* (1979), el propio título remite a un motivo judeocristiano donde la presencia de Dios y la figura de Jesús son constantes. También en *Anteparaíso* (1982) hemos recogido mitos judeocristianos y símbolos relacionados con la religión. Los relatos bíblicos y

los símbolos judeocristianos en la lírica zuritiana guardan relación inequívoca con la dictadura y la experiencia vital que esta supuso; los versos del chileno buscan encontrar un modo para cicatrizar las heridas creadas durante el pasado. El poeta chileno tiene presente también a la naturaleza chilena en sus versos, a la que alaba a través de los ríos, las montañas y los desiertos, pero que por el contrario no deja de representar, a pesar de su belleza, el espacio en que tantos fueron torturados y desaparecidos durante la dictadura fascista. Zurita no deja nunca de utilizar ese sustrato intertextual con los textos bíblicos para sostener sus versos, sus sentimientos, sus ideas, aunque en los poemarios más recientes la herencia judeo -cristiana está menos presente que antes.

### 3.3 Nombres bíblicos

*En la calle me preguntan:*

*¿Es usted Gloria Fuertes?*

*– De vez en cuando.*

Gloria Fuertes

En líneas generales, el uso de nombres, propios o no, es usual en la literatura; sin embargo, en la poesía no es tan común como en la prosa. Según José Luis Cano, la autonominación -es decir, el uso del nombre del propio autor dentro de su obra poética- es frecuente en la poesía española de la postguerra, aunque hay ejemplos en épocas previas, como es el caso del poeta prerromántico Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809) (Cano, 1971: pg. 570). La inclusión del autor en su propia obra está presente en autores como Miguel de Unamuno (1864-1936), Federico García Lorca (1898-1936), Luis Cernuda (1902-1963), e incluso autores contemporáneos como José Hierro (1922-2002) y Luis Antonio de Villena (1951). El uso de nombres propios en la poesía de América Latina es también frecuente; basta con mencionar al nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) y su poema “A Colón”, donde pasean

desde Atahualpa, Moctezuma y los escritores españoles Cervantes y Calderón hasta los bíblicos Judas y Caín.

En Zurita, la presencia de nombres bíblicos y nombres propios es frecuente, como ya hemos podido observar a lo largo de este estudio. Zurita afirma que “la vida misma, la de todos, incluso la del ser más desprovisto, es un megarelató”, y que cuanto ha tratado “de hacer es mantener el discurso poético pero con la estructura de las novelas, con la perspectiva, o sea, con la mirada de una cierta totalidad y no perderme en la abstracción del fragmento, del pequeño poema” (Santini, 2011: s.p.). Para el poeta, la vida necesita ser contada, y es por eso que los nombres que aparecen en sus poemas son nombres reales, los sujetos que nombra son sujetos que existen. El propio poeta confiesa que en algunos casos eso ha llegado a crearle problemas porque algunos de los mencionados han llegado a ofenderse: “algunas personas se ofenden o se han sentido mucho, lo que es doloroso y conlleva problemas prácticos que no sé cómo solucionar” (Ibídem). Sobre los nombres que usa en *La vida nueva* (1994), el poeta confiesa que son sujetos reales en situaciones “absolutamente imaginarias”, para lo que da un ejemplo: “Jackie Muzard era la mujer de un pintor -se separaron- que se llamaba Gonzalo Cienfuegos, era un amigo mío” (Santini, 2008: pg. 209).

Pues bien, nuestro intento, obviamente, no es indagar en los nombres propios-aunque tendría mucho interés- sino ver la funcionalidad de los nombres bíblicos en los poemarios de Raúl Zurita. Los nombres propios quedan para conmemorar una relación o dar veracidad en versos de tipo testimonial.

Desde las portadas de los dos primeros poemarios, *Purgatorio* y *Anteparaíso*, hay algo que resulta extraño si lo conectamos con el resto de las obras de Zurita; en las portadas de esos primeros libros se usa el genitivo posesivo para referirse al autor de la obra: *Purgatorio* de Raúl Zurita, dando a entender esa preposición-“de”-que el Purgatorio y el Anteparaíso del que se va a hablar pertenecen a un tal Raúl Zurita que no es solamente el autor de la obra, sino quien habita ese Purgatorio o/y Anteparaíso. La presencia de esa

preposición es una muestra del cronotopo autobiográfico de Zurita que nos remite a las dificultades de su vida (Jofré en Alemany Bay et al., 2016: pg. 240).

Como nos recuerda Francisca Noguero, “la portada de *Purgatorio* supone toda una declaración de principios: recoge la fotografía de la herida que se infligió en la mejilla en 1975” (Noguero, 2021, pg. 42), y tras ella tres versos en los que aparece un “Yo” femenino: “mis amigos creen que / estoy muy mala” (Zurita, 1979: pg. 10). Los versos conectan a continuación con el texto manuscrito que encontramos más adelante y que nos presenta a una tal Raquel: “Me llamo Raquel / y estoy en el oficio / desde hace varios / años” (Zurita, 1979: pg. 14). Ese “Yo” femenino aparece también en “Domingo en la mañana”, en “I”: “Me amanezco / Se ha roto una columna / Soy un Santa digo” (Zurita, 1979: pg. 15). Y esa dualidad masculino/femenino en la que fluctúa el sujeto poético estará presente a lo largo del poemario. No en vano, son apenas unas letras las que separan a Raúl de Raquel, esta una suerte de anagrama de aquel. Como bien señala Francisca Noguero a este propósito:

La identidad de quien escribe queda desdoblada al usar el género femenino para nombrarse, algo repetido a lo largo de toda la obra cuando se convierte en Raquel –anagrama de Raúl–, Santa Juana, Bernardita, Dulce Beatriz, Violeta, Rosamunda, Manuela, una santa o La Inmaculada, entre otras acepciones. (Noguero, 2021, pg. 42)

Raquel es un nombre que lleva una carga semántica enorme: Raquel es un nombre de origen hebreo que significa oveja hembra, con frecuencia entendida como la “oveja de Dios”. Raquel es la hija de Labán en el *Génesis* 27, y su historia se enlaza con la de Jacob, quien tras ser bendecido por su padre mediante un engaño huye para escapar de su hermana y se refugia en Mesopotamia, en casa de su tío Labán. Allí conocerá a Raquel, se enamorará de ella, y el padre le prometerá su mano si trabaja durante siete años para él. Pero Labán engañará a Jacob y le dará por esposa a su hija mayor. Cuando Jacob se entere, pedirá nuevamente la mano de Raquel, trabajando otros siete años para su padre. Jacob y Raquel engendrarán doce hijos -entre ellos, José



y Benjamín-, las conocidas como doce tribus de Israel. Hay un pasaje bíblico (*Jeremías*, 31:15) en que Raquel está junto al río de Babilonia y “llora a sus hijos y rehúsa consolarse de su pérdida” (S.B., V: pg. 847). La matriarca bíblica representa a una nación oprimida, víctima de abusos, como víctima también es la Raquel de Zurita, sujeto que afirma estar “en el oficio” y haberse perdido en “el camino”. Como señala Noguerol, “colegimos que Raquel es prostituta, “oficio” que cobra especial significación para alegorizar la situación de Chile bajo la dictadura” porque durante los años de la dictadura:

Chile se habría convertido para el autor –que se presenta en “Domingo en la mañana” maquillado frente al espejo, con la consiguiente connotación de falsedad– en un gran burdel, lo que le hace escribir en el segundo de los encefalogramas que componen el poema “La Vida Nueva”: “mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile” (VAS: 15). Recuerdo que por aquellos años Eltit escogió un prostíbulo para leer partes de su novela *Lumpérica* (1983), asumiendo la misma lectura alegórica del “trabajo de meretriz (Noguerol, 2021: pg. 43).

David Faught plantea igualmente que Raquel pueda corresponderse a algún tipo de criptografía del nombre del creador (RAqUeL) (Faught, 2014: pg. 37), señalando que el esfuerzo de la codificación del nombre pueda suponer un encubrimiento físico y una ocultación del género del creador por razones políticas, de tal forma que el uso del nombre femenino funcione como un palimpsesto, puesto que puede ser uno de los siguientes y todos los siguientes a la vez: Raúl el poeta, Raúl el lunático, Raúl el transgresor, Raúl la víctima o el criminal, o Raquel la desviada sexual (Ibídem). Sin embargo, es más acertado pensar que en esa dualidad que el poeta plantea asumiendo cualquier género, cualquier nombre, el creador pretende representar a toda una sociedad que padeció los crímenes de la dictadura militar. Como el propio poeta llegará a afirmar:

lo único que me era posible, era tratar de llegar al fondo de un cuerpo roto, de un cuerpo que era muchos y al mismo tiempo nadie, incapaz de

definir una identidad, ni siquiera sexual, ni de poseer un nombre, ni un origen, porque todos los orígenes, las identidades, los nombres, estaban triturados. (Zurita 2010: pg. 23)

En la dedicatoria que hay tras los tres primeros versos que abren el poemario, Zurita usa el nombre de la escritora chilena Diamela Eltit. Eltit, esposa del poeta entre 1979 y 1990, fue también compañera suya en C.A.D.A. La dedicatoria del libro se engloba en un conjunto autobiográfico tan empleado en toda la obra del chileno; según Jofré, “es parte del cronotopo autobiográfico, que ha venido apareciendo constantemente (desde quemarse la mejilla, acción en la cual incurrió el autor, documentadamente).” (Jofré en Alemany Bay et al., 2016: pg. 241). El paratexto de la dedicatoria dice: “A Diamela Eltit: la Santísima Trinidad y la Pornografía” (Zurita, 1979: pg. 11). “La Santísima Trinidad y la Pornografía” desempeñan también un papel primordial en esta dedicatoria; primero de todo porque Eltit es “la Santísima Trinidad y la Pornografía” como parte de un “realismo grotesco” según Bakhtin, Rabelais (Jofré, op.cit: pg. 241). Pornografía es palabra de origen griego: pornos (πόρνος en griego) y grafía del verbo grafo (γράφω en griego); la palabra significa todo lo que se escribe o se pinta sobre las prostitutas. La Santísima Trinidad, por otro lado, alude directamente a la religión católica: representando a Padre, Hijo y Espíritu Santo. No obstante, dos términos opuestos juntados dan un tono enigmático y a la vez irónico (Ibídem: pg. 242). Lo grotesco entretejido con la ironía son el marco que el vate proyecta desde las primeras páginas de su obra prima.

A continuación, encontramos “Domingo en la mañana”, título que alude de nuevo a la religión y al latín *Dominus dei*, o sea, el día del Señor (Jofré, op.cit.: pg. 244). En esta sección, en el poema que lleva el número “I”, aparece una voz femenina que se identifica como Santa, con S mayúscula, a modo de nombre: “Soy una Santa digo” (Zurita, 1979: pg. 15). Curiosamente, el poema siguiente no lleva el número II, sino “III”: algo falta, como afirma Jofré, ofreciéndonos esta numeración “errónea” cierta inquietud y confusión, lo que

acaso pretende el autor (op.cit.: pg. 245). Nos cuestionamos, con Tarrab, cómo se estructura la secuencia que esconden los saltos numéricos de esta sección, y el terreno “escarpado” que la gráfica numérica puede mostrarnos:

Cada uno está numerado y conforma una secuencia aparente: I, III, XIII, XXII, XXXIII, XXXVIII, XLII, LVII, LXIII, LXXXV, XCII, C. El primer impulso ante estos “saltos numéricos” es buscar la lógica de la progresión: *¿cómo se estructura la secuencia?* Hecho vital, si pudiera resolverse. Con todo, el rasgo ascendente o descendente (según el orden en que se lean) de la numeración en el poema puede dar la sensación de un trayecto hacia la cima o hacia el abismo. Un pasaje similar al de Dante en la montaña de las siete cornisas. Si graficáramos estos números, tal como aparecen en el libro, tendríamos una pendiente irregular como la descrita en el fragmento XXXXVIII: “Sobre los riscos de la ladera: el sol / entonces abajo en el valle / la tierra cubierta de flores / Zurita enamorado amigo / recoge el sol de la fotosíntesis”. (Tarrab, 2007)

En “III” llama nuestra intención cierto sintagma: “el Super Estrella de Chile”. Jofré explica que este “tiene que ver con la bandera, el cielo o lo famoso. También, biográficamente, lo visible en el barco prisión Maipo, en la noche de septiembre de 1973” (Ibídem). El texto de Zurita dice:

Todo maquillado contra los vidrios  
me llamé esta iluminada dime que no  
el Super Estrella de Chile  
me toqué en la penumbra besé mis piernas

Me he aborrecido tanto estos años  
(Zurita, 1979: pg. 16).

Con la acepción de famoseo juega Magda Sepúlveda (2008) al tropezar con “el Super Estrella de Chile”, viniendo a decir que el maquillaje esconde el proceso de higienización que lo ha transformado en otro ser:

El sujeto sucio se borra y aparece uno nuevo que se autoengendra. La transformación incluye un cambio de sexualidad y una aparición en la ciudadanía del espectáculo (...) El súper estrella de Chile concibe el espacio público como un teatro, una comedia de apariencias, pero con un ingrediente monstruoso, la violencia hacia sí mismo. Esto se debe a que la participación en el baile de máscaras auspiciado por la dictadura requiere un proceso de higiene: una vez que el sujeto acepta limpiarse está también dispuesto a entrar en el nuevo universo de los intercambios comunicacionales. Intercambios que se realizan bajo la luz de los medios, donde el súper estrella sólo puede transitar como mercancía. De esta forma, el habitar se torna una variante del ejercicio de la prostitución. (Sepúlveda, 2008: pg. 69-72)

El poema que sucede a “III” es “XIII”, con la secuencia fallida que señalábamos anteriormente. Sobre la numeración de ciertos poemas se pronuncia Munizza, quien advierte que “los tres poemas que destacan por tener una visión de elementos doctrinales tienen un número que alude a la trinidad”, señalando directamente los números III, XIII y C (en números latinos, 100):

En el primer caso, el número XIII representa la trinidad y la unidad, padre, hijo y espíritu santo. En el segundo caso tenemos dos números trinos, 3 y 3, que pueden aludir a los tres cantos finales de cada reino del que canta Dante, posiblemente al Paraíso donde el poeta tiene finalmente la visión de Dios. El último caso, el poema 100 donde el sujeto lírico ve efectivamente a Dios, expresado en este caso por el número 1. El poema C, el epílogo, culmina en un clímax tras una evolución de las visiones, las cuales tienen un carácter religioso. (Munizza, 2022: pg. 90-91)

En este poema encontramos una nueva referencia con un matiz claramente religioso que el poeta usa de manera irónica: “Yo soy el confeso mírame la Inmaculada / yo he tiznado de negro / a las monjas y los curas” (Zurita, 1979: pg. 16). La Inmaculada es claramente una alusión bíblica y, más específicamente, a la Virgen María. La Inmaculada Concepción es el dogma de la Iglesia (Católica y Ortodoxa) que plantea que la Virgen, la madre de Jesús, liberada del pecado original de Adán y Eva, puede dar a luz siendo virgen. El confeso es el sujeto que, tras dar cuenta de sus pecados o delitos, obtiene el Perdón y se vuelve puro. El confeso, el puro (“la Inmaculada”), dirá Zurita irónicamente, mancha (tizna) “a las monjas y los curas”:

Pero ellos me levantan sus sotanas

Debajo sus ropas siguen blancas

- Ven, somos las antiguas novias

me dicen

(Ibídem).

Y los versos muestran una imagen ridícula e hipócrita de la religión. Las manchas, lo blanco y lo negro, son todos términos usados a priori con la intención de mezclar lo bueno con lo malo, lo oscuro con lo iluminado. Como señala Brito, esas “monjas y curas” que “levantan sus sótanas” no hacen sino hacerle “partícipe de una sexualidad cancelada para todos salvo para él”:

Tras la sotana, la imagen de arcaicas figuras de “novias”, feminidades pretéritas en el inconsciente del sujeto, le persiguen. Sus “ropas blancas” son las inductoras al ritual de la herida: lo divino vuelve así a encontrar en él su punto de partida. El escritor de Purgatorio se autogenera como depositario de la cancelación de un mito, de un enigma. (Brito, 1990: pg. 63-64)

La referencia a la Inmaculada, a la madre de Dios, no es exclusiva de este poema, aunque aquí la pureza está tratada de forma irónica. Referencias a la Virgen podemos encontrarlas, como bien señala Fabry, en el poema “A las inmaculadas llanuras” del *Purgatorio* (1979: pg. 32); en este punto, la referencia a la Inmaculada “superpone a la madre la imagen de la Virgen del Apocalipsis que da a luz” y después se va (Fabry, 2022: pg. 279). Recordemos que previamente aludimos a su presencia en el poemario *Canto a su amor desaparecido*, en la visión que el poeta tiene tras ser vendados sus ojos: “Después me vendaron la vista. Vi a la virgen, vi a Jesús...” (Zurita, 1985: pg. 12).

De regreso a *Purgatorio*, en el poema “XXXVIII” encontramos por primera vez al poeta nombrado por su propio nombre, “Zurita”, y en esa suerte de desdoblamiento entre el poeta y el personaje, el primero alude al segundo de la siguiente manera: “Zurita enamorado amigo / recoge el sol de la fotosíntesis” (Zurita, 1979: pg. 18), hablando de él en tercera persona. El poeta muestra cómo es en Zurita en quien recae “el sol de la fotosíntesis”, palabra esta -fotosíntesis- que nos recuerda la acción que realizan las plantas de convertir, con ayuda del sol, el CO<sub>2</sub> en oxígeno, es decir, la capacidad de convertir lo tóxico (ese CO<sub>2</sub>) en vida (oxígeno) durante el día. El poeta hace recaer en Zurita, ese “enamorado amigo”, la misión de usar de ese mismo sol para darle otro sentido a la vida, aunque esto haya de suceder a costa de sí mismo, ingresando en ese “manicomio de las plantas” que es la noche -pues es en ella donde las plantas realizan el proceso inverso al señalado y lo tóxico fluye en ese CO<sub>2</sub> que liberan, y es la noche la que despierta entonces la locura del hombre. Como señala Brito,

El “Zurita enamorado amigo” es un recolector del sol de la fotosíntesis: las huellas de la figura del padre que le entrega esta tarea. Su signo será la oscuridad: la reunión de los contrarios: así advendrá la Inmaculada. Una Inmaculada debe limpiar las manchas. Se parte del lugar que, en el reducto de la casa es el depósito de la suciedad. Preparación del psiquismo, en busca de sus tesoros: retroceso al

estado anal. En este estadio, el sujeto siente la culpa que la maldición “angelical” le depara y lava su cuerpo, preservado en su total entrega. Puro, para Dios padre. (Brito, 1990: pg. 64)

Y ese encuentro con Dios Padre se produce en el poema siguiente, “LII”,

Encerrado entre las cuatro paredes de  
un baño: miré hacia el techo  
entonces empecé a lavar las paredes y  
el piso el lavatorio el mismo baño  
Es que vean: Afuera el cielo era Dios  
y me chupaba el alma –sí hombre!  
Me limpiaba los empañados ojos  
(Zurita, 1979: pg. 19)

La imagen, inequívocamente, nos remite a la escena bíblica en que Jesús lava los pies de sus discípulos, una suerte de lección de humildad donde pretende mostrar que nadie es más que el otro, ni entre ellos ni en relación con él. Pero aquí no son los pies sino el alma lo que se purifica, y a través de una acción que lejos de un lavatorio no es sino una succión. “Una succión, una devoración”, viene a decir Brito: la de un “Dios alucinante y perseguidor” que “reduce a su hijo” chupándole “el alma”. Tras esa acción, “Dios le limpia los ojos”, haciéndole cómplice del “proyecto de destino que le reserva como depósito de un deseo de él: el Padre en el fantaseo del Hijo”:

Deseo que se convierte en la afloración de inconsciente colectivo que el sujeto toma como un “proceso” a su cargo: su penosa disyunción, su eterna transmutación de lo divino y lo profano. (Brito, 1990: pg. 64).

A continuación, en “LVII”, el sujeto, insuflado de nueva vida tras la limpieza a la que el Padre ha sometido al Hijo, “como una vela apagada vuelta a encender”, sufre una nueva alucinación donde cree reconocer a Buddha y el “jadeo de una mujer”: ya consciente, advertirá que Buddha no era sino unos almohadones y que la mujer duerme “el sueño eterno”, como ya comentamos anteriormente.

La sección concluye en “C” con la visión de la imagen divina, la imagen de Dios, de la que da fe (“aunque no lo creas te digo”): en día domingo, el día del Señor, y “con los mismos ojos de este vuelo”. Un poema en el que, como bien señala Munizza, se encuentra presente el “elemento contemplativo” y donde, para “llegar hasta la visión de Este ha de considerarse un viaje de la voz poética a través de los textos del capítulo” que abre *Purgatorio*, “En el medio del camino”; capítulo que, recordemos, se abría con el texto manuscrito de una tal Raquel: una prostituta que, como el poeta florentino (Dante Alighieri) en la *Divina Comedia*, se encuentra perdida en la mitad del camino, pero con la que el poeta alude directamente al texto bíblico -y a sí mismo-, como confiesa en entrevista a Munizza:

No, no es la Raquel de la Divina Comedia, pero el contexto es Dante puro, la sección se llama “En el medio del camino” y la Raquel de Purgatorio alude a una prostituta, porque dice: “me encuentro en la mitad de mi vida, estoy en el oficio desde varios años”, y las prostitutas se referían a lo que hacían como “el oficio”, es la palabra que usaban para esto, para soslayar la palabra prostituta. En rigor está en las antípodas de la Raquel de la contemplación. Lo que allí hice fue tomar uno de los comienzos más célebres de la historia de la poesía y llevarla a un tiempo presente y a una situación análoga. No es Dante, es una mujer, una prostituta que dice de sí misma que es de mediana edad, y que dice que perdió el camino. Pero Raquel es también el que escribe, la foto que enfrenta al pequeño texto manuscrito es mi foto y abajo uniendo las dos partes esta la famosa respuesta de Dios a Moisés cuando éste le pregunta cuál es su nombre, le contesta: “Yo soy el que soy”. (Munizza, 2022: pg. 88)



Regresamos por un momento a “XXXVIII”, de “Domingo en la mañana”, donde el poeta señalaba a Zurita, convertido este en un personaje al que aludía en tercera persona. La autoreferencia es muy común en la obra del chileno; no hay que olvidar su gran obra titulada *Zurita*, aunque en el caso de dicho poemario el intento es un poco diferente; en *Zurita* hay un esfuerzo de dejar más una seña autobiográfica-testimonial que un contraste. Sin embargo, cuando decimos que hay una seña autobiográfica, no intentamos decir que se trata de un canto a la vida del bardo. Zurita dice que “toda escritura es una construcción”; una construcción de datos esenciales y, a veces, reales. La referencia al nombre no es una celebración de sí mismo, como nos explica el chileno: “es todo lo contrario: me he aborrecido tanto estos años que lo que trato es mostrar la sucia humanidad que hay dentro y al mismo tiempo mostrar una nación” (León, 2017: s.p.).

En la mayoría de los casos, cuando el chileno usa la autorreferencia es con su apellido y no con su nombre. Sin embargo, unos de los pocos casos en que usa su nombre, “Raúl”, lo encontramos en el poemario *El paraíso está vacío*: “Raúl corre feliz entre las hierbas...” (Zurita, 1984: pg. 5), dice el poeta. En medio de un escenario atroz, entre llamaradas y sangre, el poeta se ve a sí mismo entre las hierbas, como en un sueño donde pretende extraer lo atroz y enfatizar un momento feliz para que Raúl se sienta mejor. La imagen parece mostrarnos a un sujeto joven, pletórico, alejado del poeta que escribe y cuenta en ese momento 34 años.

En cuanto al uso del apellido, lo encontramos en *Canto a su amor desaparecido* cuando ya en las primeras páginas aparece el personaje de Zurita como sujeto que puede ayudar: “Ahora Zurita –me largó- ya que de puro verso / y desgarró pudiste entrar aquí, en nuestras / pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?” (Zurita, 1985: pg. 9). Como hemos visto hasta ahora, lo usual es que una voz guíe a Zurita o le dé consejos sobre lo que ha de hacer. Pero en esta ocasión es la voz quien le reclama ayuda, quien le pide

que le ayude a encontrar a su hijo, al desaparecido. Esta súplica es la introducción al poemario que habla de los detenidos desaparecidos. En la página siguiente leemos la dedicatoria a las Madres de la Plaza de Mayo y la Agrupación de Familiares, entre otros (Ibídem: pg. 10). Este paratexto marca la obra y da cuenta de lo que habremos de encontrar en ella.

En *El amor de Chile* aparece también el apellido del creador: “Es que el amor nos quemó el sueño y somos los / arenales, somos ustedes, somos las líneas / de Zurita” (Zurita, 1987: pg. 25). En este poema titulado “Queridos, amados desiertos”, Zurita habla, obviamente, de la naturaleza chilena y más específicamente de los desiertos; en estos desiertos aparecerán, unos años más tarde, en 1993, unos versos de Zurita escritos -mejor dicho, excavados- en la tierra, muestra de su escritura material: un geoglifo de tres kilómetros excavados en el desierto de Atacama, al sur de Antofagasta, que recogen ese “ni pena ni miedo”-. En este poemario, *El amor de Chile*, la naturaleza chilena cobra vida propia, se personifica a través de los versos zuritianos; este “somos los arenales” es una prosopopeya que da vida a la naturaleza en un intento de ensalzar la naturaleza e impulsar la fantasía del lector. En *Zurita*, en el poema “Cielo abajo 2” aparece una vez más el nombre y el apellido del creador junto con los nombres de otros miembros de su familia; y también en el poema “In memoriam/Postfacio” (Zurita, 2011, b: pg. 22, 50).

Volvemos ahora sobre “LVII”, de “Domingo en la mañana”, de *Purgatorio*, poema que Jofré define como poema nocturno u oscuro, ya que habla de la noche, de algo desvelado, en otras palabras, sin velas ni luz (2016: pg. 249). Hemos visto el poema bajo el prisma de la ensoñación y de ese “sueño eterno” que es la muerte. Ahora prestaremos atención al nombre de Buddha, el sabio de la religión oriental. Aunque el nombre de Buddha no es un nombre bíblico, damos breve cuenta de él para mostrar la huella panteísta en la poesía del chileno. Siddhārtha Gautama, más conocido como Buddha, es el maestro espiritual que fundó el budismo a partir de sus enseñanzas prudentes. El uso del nombre de Buddha (significado: el iluminado, el despierto) contrasta con la oscuridad del poema. La presencia de Buddha resulta la eclosión de la

consonante oclusiva /b/ tras la aliteración de la consonante labial “V” (“desvencijada”, “desvelado”, “vela”, “vuelta”, “ver”, “varias veces” y hasta Buddha que se pronuncia como Vuddha), que concede un ritmo acelerado a los versos y a ese estilo salmodiado de su obra.

Todavía en *Purgatorio*, ahora en el capítulo “Desiertos” que sucede a “En el medio del camino”, más concretamente en “El desierto de Atacama. III”, aparece la figura de J. Cristo, clara referencia al personaje bíblico, que en el desierto de Zurita no será sino “un perdido” que ha imposibilitado que el desierto fuera azul “porque por allá no voló” su espíritu. Fabry da cuenta del mesianismo y profetismo presentes en la obra de Zurita a partir de Giorgio Agamben, para quien lo profético no es sino la esperanza en una posible y futura transformación social, en tanto que lo mesiánico como algo que transforma la historia tras chocar con ella. Para Fabry, el profetismo en Zurita sería esa visión de un tiempo futuro que recoge la necesaria transformación social y acabe con el horror de lo vivido. En la *Biblia* el profetismo se expresa a través de visiones, sueños o ensoñaciones, palabras que los personajes escuchan dentro de sí mismos e inspiraciones de tipo esotérico e íntimo (Fabry, 2022: pg. 307), donde lo importante es la Tierra Prometida, el regreso a un paraíso terrenal, la salida final hacia un paraíso celestial, en conclusión, la salvación del hombre. Dicha salvación puede ser encontrada en el futuro si Dios ve que su pueblo favorito recibe y sigue su palabra; este futuro nos “remite al eschaton, el fin de los tiempos” (Ibídem: pg. 307, 308).

La importancia de los sueños y las visiones en la obra de Zurita fue analizada ya con anterioridad en este trabajo. Nos detendremos ahora en la visión que Zurita nos ofrece en *Purgatorio*, en “El desierto de Atacama. III”. Zurita plantea lo siguiente: “i. Los desiertos de atacama son azules. ii. Los desiertos de atacama no son azules...” (1979: pg. 34). El poeta muestra cómo al principio los desiertos eran azules como el cielo (metáfora de un paraíso celestial), una proyección del celeste sobre los desiertos (como es la proyección del cielo sobre el mar). A continuación, los desiertos han perdido su color y el paraíso ha dejado de vislumbrarse. El desierto resulta entonces un

mundo alejado de Dios: "iii. Los desiertos de atacama no son azules porque por allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido" (Ibídem). Como adelantábamos, Jesús no pasó por los desiertos de Chile porque son un lugar olvidado por Dios; Jesús es "un perdido" y no llega para salvar al pueblo chileno; y esa ausencia, esa desolación, esa angustia, nos traen a la memoria las palabras que Él mismo pronunciara en la Cruz próximo a la muerte recordando el Salmo del rey David: "Dios mío, dios mío, ¿por qué me has abandonado?" (S.B., VI: pg. 1062). Recordemos, como ya señalamos en su momento, que estas mismas palabras, en arameo, el poeta las reproduce en el mugido de una vaca -en "Áreas Verdes", del mismo poemario-: "Eli Eli / lamma sabacthani".

Sin salir del capítulo "Desiertos" de *Purgatorio*, prestamos atención al uso indiscriminado de mayúsculas o minúsculas para referirnos al desierto y el cambio del plural a singular (los desiertos de atacama, el Desierto de Atacama). Zurita explica que tiene "una cierta animadversión hacia la abstracción"; se entiende que las cordilleras de las que él habla son la Cordillera de los Andes y los desiertos, abstractos en un principio, son el Desierto de Atacama (León, 2017: s.p.); por consiguiente, hay un momento en el que el creador pasa de lo abstracto a lo más concreto y preciso. Asimismo, a nuestro modo de ver, en este punto el vate deja una ventana abierta al futuro, al hablar del "Oasis Chileno"; se vislumbra cierta esperanza posterior, como es el caso de la Tierra Prometida que es la permanente esperanza del pueblo judío; el desierto vuelve a ser el oasis que ofrecerá la esperanza al pueblo chileno.

Pasamos ahora al segundo poemario del chileno, *Anteparaiso* (1982), donde en el paratexto el poeta agradece a Lotty Rosenfeld -artista visual y compañera de C.A.D.A.-, a Rafael Parada A. -Rafael Parada Allende, psiquiatra-y a los editores del libro, Paulina Castro y Mario Fonseca. Con este agradecimiento el poeta tiene presente a su compañera de C.A.D.A. -etapa que marcó su trayectoria como poeta y persona-, al médico que lo ayudó en su circunstancia personal y a los editores que facilitaron la publicación de este

segundo poemario suyo. La obra continua con un dístico en el que se recoge la presencia del propio autor:

Oye Zurita-me dijo- sácate de  
la cabeza esos malos pensamientos

(Zurita, 1982: pg. 9).

En el dístico el poeta habla de los “malos pensamientos” que lo asaltan. Tanto en *Purgatorio* como en *Anteparaíso*, Zurita emplea, en la mayoría de los casos, la primera persona; en el primer poemario como muestra de “un Yo quebrado, roto”, un “Yo” que en este caso es “indistintamente masculino y femenino”; en el segundo libro hay una voz que se dirige directamente a Zurita y le ordena que descarte los malos pensamientos que le rondan. Encontramos así una tensión que el poeta no puede soportar, una escritura axiomática que tiene que ver con las matemáticas y un trabajo extremo, esto es, el “Yo” que narra dependiendo, obviamente, del poemario y de la sección del libro (Santini, 2011: s.p.). En las antípodas de este “Yo” y de la primera persona tenemos el poema de ocho versos titulado “Zurita”, de *Anteparaíso*, donde alude a Zurita en tercera persona: “Como en un sueño, cuando todo estaba perdido / Zurita me dijo que iba a amainar...” (Zurita, 1982: pg. 23). En el poema “/CIII/” - analizado anteriormente- encontramos nuevamente una voz que habla directamente al chileno y que le pide que salga con su mujer inmediatamente porque se está acercando El Duce (Zurita, 1982: pg. 59). Aquí tenemos, por un lado, la voz que habla a Zurita -acaso la misma voz bíblica que advierte a José que busque refugio ante el mandato de Herodes de asesinar a los neonatos- y, por otro, la alusión a El Duce. El Duce, del latín clásico “dux”, se refiere al rango militar de general y más ampliamente podemos usarlo como sinónimo del término “caudillo”. El Duce por antonomasia no es otro que Benito Mussolini (1883-1945), militar y dictador italiano; en este punto, hay que señalar que el origen italiano del poeta explica el uso de dicho término y no cualquier otra voz castellana. En el imaginario colectivo, el Duce no es otro que Mussolini, término

que el poeta emplea para referirse al dictador, al general, al caudillo chileno, a Pinochet. En el mismo poema aparece también el nombre de José: "... no intentarás / repetirme el cuento. Yo no soy José" (Zurita, 1982: pg. 59). Como ya advertimos en su momento, el referente no es otro que el episodio bíblico en que una voz ordena a José que huya para salvar a María y Jesús de Herodes. Zurita proyecta así sobre el lector las atrocidades que el dictador está cometiendo. El Duce aparece también en "Las cordilleras del Duce": lo negro ("Ciñéndose de negro frente a las nieves de Chile"), la muerte ("...la muerte era la nieve", "...los muertos subían el nivel de las aguas / amontonados") y la sangre ("...la corona sangrante") no son nada más que el aullido de un pueblo que sufrió los horrores de la dictadura (Zurita, 1982: pg. 70-72).

Tras la dedicatoria y el dístico, *Anteparaíso* recoge un texto titulado "Devoción", que da cuenta de la que siente por su entonces pareja, la escritora Diamela Eltit: "a Diamela Eltit: las palabras / que me faltan la embanderada / el hambre de mi corazón" (Zurita, 1982: pg. 11). En las últimas páginas del libro encontraremos un texto de la propia Eltit donde recordará el momento en que el poeta arrojó amoníaco sobre sus ojos y lo que, llorando, éste acabó por confesarle: "que el comienzo del Paraíso ya no iría". Eltit dirá entonces: "Yo también lloré junto a él, pero qué importa ahora, si ése es el mismo que ha podido pensar toda esta maravilla" (Zurita, 1982: pg. 160). Las palabras que cierran el libro nos ayudan a comprender mejor la "devoción" que el poeta siente por Diamela: Eltit plasma las palabras que faltan al poeta -las que cuentan el acto que cometió contra sí mismo-, ella es la "embanderada" -si atendemos al diccionario de americanismos de la RAE, es la ladrona que ayuda a otro que no es sino él, es su cómplice en el delito-, quien está a su lado en todo momento, es "el hambre" de su corazón -que solo se sacia con el encuentro.

En los poemas agrupados bajo el título "Los hoyos del cielo" hay otros nombres que destacan. En el primer poema de la serie destaca el nombre de Santa Teresa, que puede remitir tanto a la mística española -a la que García López define como "mujer animosa, decidida y de gran energía" (García López,

2009: pg. 232)- como a Santa Teresa de los Andes (1900-1920), primera chilena en ser elevada a los altares en calidad de santa. De tratarse de la mística española, cabe recordar el momento en que descubre un Ecce Homo, una estatuilla de Jesucristo con las llagas por los latigazos y los maltratos de los soldados antes de la crucifixión; cuando vio las llagas, determinó cambiar el rumbo de su vida. Los dos primeros versos del poema recogen esas llagas que viera en el Ecce Homo, pero esas llagas son ahora otras: “Taponeándose con los dedos las heridas / vio 24 veces la cara de Santa Teresa/ sobre las 24 cumbres de los Andes” (Zurita, 1982: pg. 72).

Dos paratextos del *Génesis* aparecen más adelante, en “Los hoyos del cielo II”, que recogen el momento en que las montañas fueron creadas y aquel en que se anuncia a Abraham que Sara habrá de concebir a su hijo -y este anuncio despertará la risa de Sara, que luego negará, por miedo, ante el reproche de Dios. El poema del chileno mostrará la deconstrucción de estas citas, donde las montañas, lejos de emerger, se invierten “trastocándose en el aire”; creciendo hasta ocultar el mismo cielo y burlando, desde las alturas, con una risa abierta donde no hay miedo que la oculte.

Dios está presente en “Los hoyos del cielo III”. Su figura surge en cada uno de esos vacíos que las cumbres muestran en su inversión, donde cada vacío recoge el grito de una madre rogando a Dios un perdón. Pero el grito es estéril, el perdón no llega, y las cumbras invertidas siguen cubriendo y taponando un cielo imposibilitando la visión de ese Paraíso que no llega:

Burlándose como cuando se alzan ellas las montañas vacías frente a Santiago y más allá el cielo que se va hundiendo contra sus nieves muertas y en pena gritando por todo este mundo que están cerca y tienen frío las cordilleras (Zurita, 1982: pg. 75)

Si el paratexto bíblico acompaña a “Los hoyos del cielo II”, otro texto sagrado es el que sirve de marco para “Los hoyos del cielo V”: el *Popol Vuh* y el momento de la creación. Nacidas las “invertidas” y “sedientas” e “insaciables”

cordilleras “sin dios ni ley”, el poeta exhorta a aprender que solo es posible ser “pasto de ellas”. Más abajo, en “Los hoyos del cielo VI”, Zurita dice: “Vi a San Agustín con la cara cortada / viniendo hacia mí...”. Los poemas hablan de huecas cordilleras, de hoyos del horizonte, nichos, del frío y la muerte, lo vacío, lo desértico, la esterilidad, que ponen en suspenso la vida. Un dolor, una angustia, una impotencia que están presentes en “Los hoyos del cielo IV” - antes de que San Agustín aparezca con su cara cortada”- mostrando el horror de la muerte y la naturaleza chilena con un horizonte en luto. “...las huecas cordilleras los Andes son hoyos del / horizonte” (Zurita, 1982: pg. 73) son nichos en el vacío que albergan los cuerpos de quienes ya no son ni están: “Helados son los cuerpos de los muertos al alba gritan las / cumbres congeladas del cielo...” (Zurita, 1982: pg. 76), dirá el poeta, un grito el de esas “cumbres congeladas” que repiten las montañas mientras Chile agoniza.

Tras “Los hoyos del cielo VI” encontramos “Todas las montañas”. En él aparecen algunos personajes que comentaremos a continuación: “Estropeándose contra estas empinadas / me llamó Santa Juana de los Andes / sí me llamó toda una nieve de nombres / Manuela, Fernanda, Federica...” (Zurita, 1982: pg. 79)<sup>121</sup>. Cuando Zurita habla de Santa Juana de los Andes puede referirse a la antes mencionada Santa Teresa de los Andes (1900-1920), cuyo nombre de nacimiento era Juana. Pero también puede albergar un guiño a Santa Juana de Arco, personaje presente también en la obra del chileno: más concretamente, en *Purgatorio*, donde su nombre aparece al pie de un encefalograma en el que puede leerse “mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile”. Munizza da a estos versos un significado concreto:

---

<sup>121</sup> En *INRI* aparecen también bastantes nombres femeninos que, según Fabry, son “nuevas encarnaciones de la Virgen María en clave nacional” (Fabry, 2022: pg. 303).



Cuando Dante y Virgilio consiguen salir de los infiernos, salen al aire libre y consiguen ver las estrellas. Si la mejilla de Raúl Zurita es en este caso el cielo estrellado, el poeta chileno le está otorgando un significado mucho más profundo de la simple representación de la auto-laceración: él gracias a este gesto ha conseguido retomar la conciencia de sí mismo -recupera su identidad- e indica al mismo tiempo que su infierno ha terminado. En conclusión, si el infierno es representable con la falta de amor, en el momento en el que el poeta chileno vuelve a amarse a sí mismo recuperando su unidad reconstruye un camino hacia el lugar utópico, la felicidad. Está por lo tanto “puro y dispuesto a subir las estrellas”, pasando así del infierno al purgatorio. Esta frase recoge la del infierno, y añade “los lupanares de Chile”, símbolo de lo concreto del pueblo; como si se estuviera refiriendo una vez más a la prostituta Raquel “en el oficio desde varios años”. (2022:pg.101)

Pero volvamos a “Todas las montañas” y a la figura de esa “Santa Juana” que lo bautiza con una serie de nombres, nombrándolo una multitud y al tiempo dándole a entender que no es sino la montaña y que no está solo, que Dios es la fina nieve que lo baña:

Estropeándose contra estas empinadas  
me llamó Santa Juana de los Andes  
sí me llamó toda una nieve de nombres  
Manuela, Fernanda, Federica  
tú eres la montaña me dijo y Dios  
Dios la nevada finísima que te baña  
(Zurita, 1982: pg. 79)

Los nombres con que la santa bautiza al poeta, todos ellos femeninos, son Manuela, Fernanda y Federica. Los nombres pueden tener una razón de ser o responder a toda una colectividad de mujeres que han sufrido las

atrocidades de la dictadura. El nombre de Manuela aparece también en “La gruta de Lourdes”, en *Purgatorio*. Manuela puede ser el femenino de Manuel (Εμμανουήλ, en griego), que etimológicamente significa “Dios está con nosotros”. Según Mario Rodríguez Fernández, “el apelativo de Manuela es un procedimiento de deformación léxica para referirse a las prácticas onanistas” (Rodríguez Fernández, 1985: pg. 117). Tarrab Rivera, siguiendo el razonamiento de Rodríguez Fernández, postula que Manuela puede remitir al personaje principal de la obra de José Donoso, *El lugar sin límites* (1966); en dicha obra, Donoso relata la historia de un homosexual travestido (nombre de nacimiento Manuel González Astica) que trabaja en un prostíbulo (Tarrab Rivera, 2011: s.p). Siguiendo a Rodríguez Fernández y Tarrab, podríamos decir que Zurita quiere proyectar la ambigüedad que arrojan los cuerpos no siempre identificados, desaparecidos que pueden ser hombres o mujeres.

Otra figura bíblica que aparece en *Anteparaíso* es la de María en el poema “El grito de María”: si conectamos este poema con el que le sucede, y que Zurita titula “Todo ha sido consumado”, nos remite a los últimos momentos de Jesucristo. Tras la Crucifixión bíblica, la madre grita rota por el dolor. Los versos “Quemados los praderíos...” y “llorándose el luto” recogen la muerte de Jesús -y también, al tiempo, la del pueblo chileno-: “Nada más que María fue el grito que Chile escuchó desflorándose sobre el campo” (Zurita, 1982: pg. 101). El grito de la madre de Cristo es “el grito que Chile escuchó” un “grito que fue la pascua ardida de Chile” (Ibídem), el grito de todas las madres representadas en la figura de María. María es la plañidera que llora y grita por su hijo -y también es todas las madres de Chile llorando la muerte de sus hijos-. El grito empezó con María, pero, de repente, “Todo Chile gritó entonces desflorándose en las / quemadas pascuas de sus valles” (Ibídem). Zurita convierte el grito de la bíblica María en el grito de todas las mujeres chilenas, ya no es María sino un pueblo entero que sufre la pérdida de sus hijos.

Hay un nombre propio que destaca en *La vida nueva* (1994) y que Zurita utiliza con gran frecuencia, Aladín Ibáñez. El poeta nos explica que el apellido

Ibáñez es muy común en Chile; sin embargo, el Ibáñez de la obra es un hombre muy específico y especial:

Aladín Ibáñez al igual que su hermano Antonio, era un botero, seguramente analfabeto, que recorría la zona del río Futaleufú y lago Yelcho, una zona prácticamente virgen, de una belleza increíble, transportando personas y víveres en una región Aysén donde hasta hace no mucho los ríos eran el único medio de comunicación. Lo conocí en 1984 y les cuento todo esto porque sus recuerdos y la visión que tenía de los ríos y de las aguas fueron decisivos para mí; de hecho, el libro donde está ese poema, *La Vida Nueva*, se debe en gran parte a él, un hombre de una sabiduría increíble.<sup>122</sup>

Aladín Ibáñez, como nombre, aparece por primera vez en *La vida nueva* cuando el poeta da cuenta de su llegada: “Aladín Ibáñez, / el incendio del río Espolón, / la primera lancha, el Santuario / de Gessel, la llegada”. El incendio mencionado es “el gran incendio –consecuencia de la política de tala de la selva para lograr campos de cultivo y pastoreo– que, en los años cuarenta del pasado siglo, obligó a los moradores de la zona a bajar al valle” (Zurita, 2021: pg. 65). Por supuesto, Ibáñez, como figura clave del poemario, aparecerá en más ocasiones.

En “Los ríos del padre”, el primer poema largo que no es sino el relato que Aladín Ibáñez recuerda de su padre, tenemos los ríos y sus nombres: “El padre mío Ibáñez dice que tantos nombres como la vida tienen los ríos”, recuerda Aladín (Zurita, 1994: pg. 40). Algunos de los ríos, volcanes y bellezas naturales que nombra el poeta chileno a través de las palabras de Ibáñez son: Espolón, Yelcho, Futaleufú, Michimahuida, Corcovado... Están el río Espolón (hay lago también del mismo nombre) es el principal afluente de Futaleufú (río

---

<sup>122</sup> Citamos directamente de una entrevista personal por correo electrónico que nos había dado Zurita el 4 de abril de 2017 durante el proceso de la traducción de su antología griega.

grande, en mapudungun); el lago Yelcho recibe tanto las aguas de Futaleufú como del río Yelcho; el estratovolcán Michimahuida y el Parque Nacional Corcovado. Todos se localizan en la Región de los Lagos, región de enorme belleza natural y de gran importancia económica, puesto que la región tiene una economía basada en la agricultura, la ganadería y, por supuesto, en la pesca, así como en el turismo deportivo.

En “Los ríos del padre” aparecen también los nombres de las primeras familias que se asentaron allí: los Cabero, los Llanos, los Díaz, los Chocano y, por supuesto, los Ibáñez; más tarde llegaron otras familias: los Gessel, los Heldric, los Monsalve (Zurita, 1994: pg. 41). Las familias, el asentamiento y su modo de llegar nos remite a imágenes del *Génesis* y del *Éxodo* de la *Biblia* (Zurita, 2021: pg. 65). Por los apellidos mencionados entendemos que las procedencias son diversas.

Por el relato pasean también los Demonios, Luzbel y Satanás, o sea, algunos de los nombres del Señor de las Tinieblas. Los Demonios, según la *Biblia*, son ángeles caídos; los podemos encontrar con nombres diferentes en diferentes libros de la *Biblia*, como en *Deuteronomio* 32:17, en un cántico que pronuncia Moisés en la asamblea de Israel (S.B., II: pg. 234); en *Apocalipsis* 12:7 también, en el capítulo de la batalla en el cielo hay el Diablo y el Satanás (S.B., VI: pg. 1285). Luzbel, es el ángel caído, que viene de la luz (Lucero, Lucifer, portador de luz o brillante). También aparece la figura de Baal, divinidad que aparece en el relato bíblico como Baal Fogor (en el libro de los *Números* de la *Biblia*, entre otros) (S.B., II: pg. 190).

“Las primeras migraciones”, de *La vida nueva* (1994), recoge el sueño de Manuel Cabero en la noche de Yelmo. Lleva por título “Yo soy el Dios de tus padres”, y remite directamente al libro de *Éxodo* y a la huida del pueblo israelí de Egipto; en un poema, algo prosaico por su extensión (unas seis páginas) y su estilo (testimonial y descriptivo), aparecen sucesos complicados cronológicamente como el éxodo de los israelitas (“nos tocó el Éxodo”), las primeras migraciones (en el título), los incendios de la región (“los grandes

incendios del río Espolón”) y los ahorcados (“el primer ahorcado”). En el poema todo aparece confuso y mezclado; por una parte, las referencias bíblicas y, por otra, tras un salto cronológico y un paseo por hechos más recientes, las víctimas de la dictadura.

El sueño de Manuel Cabero en la noche de Yelmo pervierte el texto bíblico, donde la voz que surge de las aguas -y no de las zarzas- se presenta como el Dios bíblico, el Dios de sus antepasados y de cuantos conoce. Cuando la voz le pregunte cuántos han cruzado y le responda que ninguno porque todos gozan de buena salud, Dios le ordenará acabar con sus vidas. Esto no se corresponde con el relato bíblico, donde la misión que Dios encomienda a Moisés es la de poner a salvo las vidas del pueblo elegido haciéndoles llegar a la Tierra Prometida.

Otras referencias bíblicas están presentes en el relato a través de los nombres de Ruth, Elías, Samuel, Jeremías, Ismael y Ezequiel... Ezequiel remite inequívocamente al profeta, Ruth a la Rut de los Libros *Históricos*, hay un Magog en el Libro de *Ezequiel* y también en *Apocalipsis*. El referente bíblico para Samuel es el profeta de los Libros *Históricos*, e Ismael es el hijo de Abraham. Todos los nombres, muchos de ellos reales o bíblicos, junto con los hechos extraídos tanto de la *Biblia* como del pasado o el presente chileno, se entremezclan en un relato de tono altamente testimonial. Los nombres de Samuel, Ismael, Simón y Abraham aparecen en diversas ocasiones a lo largo de la obra -como en “AP. 20, 13” -cuyo referente bíblico es *Apocalipsis* como ya comentamos.

El *Nuevo Testamento* nos presenta varios referentes para el nombre de Simón: el más conocido, Simón es el nombre del apóstol Pedro antes de su conversión. Pero bien es cierto que hay otro apóstol llamado Simón el Zelote, y Simón era también el nombre del padre de Judas Iscariote. También están Simón el Fariseo, Simón el Leproso y otros de menor importancia. El verso zuritiano dice: “Parado en un cruce de carreteras, el más anciano de los / descendientes de Simón y Abraham...”, y puede plantearnos ciertas dudas

para establecer el referente, sobre todo si pensamos en Simón como un trasunto del Simeón del *Antiguo Testamento*, hijo este de Jacob y Lea, nieto por tanto de Abraham y Sara. Pero también puede ser el Simón del *Nuevo Testamento*, Pedro, el discípulo que habrá de fundar la Iglesia de Cristo.

Ya en el poemario *Zurita* encontramos poemas que llevan como subtítulos muchos de los nombres bíblicos antes mencionados. El poeta bautiza cada poema con un nombre, teniendo todos ellos una temática común: todos hablan de la violencia (profanación, matanza) y de una relación cercana entre las víctimas.

El primer poema lleva el título “Río Maihue Jeremías”, y describe las torturas que ejercieron los soldados. Jeremías había profetizado la destrucción de Judea y Babilonia, y esa violencia se ve representada en el poema en la que ejercen los soldados sobre sus compatriotas detenidos obligándoles a morderse y golpearse entre ellos: “A dentelladas nos sacábamos pedazos de carne...”. El poeta cuenta que “muerte y desgracia tiñeron los ríos”, que ataron a las personas unos contra otros y que se escuchaban los aullidos y los gritos de los hombres; las atrocidades llegan hasta el punto de las mutilaciones cuando el “hermano volvió a caer con la nuez / de Adán destrozada” (Zurita, 2011, b: pg. 166). La clara referencia a los vuelos de la muerte llega cuando el poeta concluye que los detenidos fueron arrojados al río cargados de piedras (Ibídem).

El segundo poema titulado “Río Maullín Samuel e Ismael” es un poema lleno de violencia entre familiares: Samuel, el profeta bíblico, e Ismael, aquel a punto de ser sacrificado por su padre Abraham en un acto de violencia de padre sobre hijo. En este poema, el incesto entre hermanos está presente: “me tomó a la / fuerza, se pegó a mi espalda y botó dentro de mí, rajándome”, y continua con la violencia que el mismo sujeto ejerce sobre la propia madre: “pero él la tiró sobre mí / arrancándole la ropa. Chillaba y lloraba cogiéndola y / después quiso acariciarla” (Ibídem: pg. 167). Es la violencia entre hijos y padres por la situación política y los bandos oponentes. El poema siguiente se

titula “Río traidor Elías” y relata otra historia violenta: “nos habían / obligado a denunciarnos entre vecinos y fue una masacre” (Ibídem: pg. 168). Aquí también tenemos la violencia entre amigos, vecinos o personas bien conocidas entre sí que nos recuerdan a las denuncias anónimas que desencadenaron tantas torturas y desapariciones durante la dictadura chilena. La vida que llega a ser un martirio-palabra que nos recuerda el de Cristo-, los golpes y la violencia ejercida asoman otra vez en los versos del chileno.

El poema “Río bueno Joram” -Joram, rey de Judá según // *Reyes* 8: 16- describe la matanza de mujeres y hombres y la subsiguiente profanación de sus cuerpos: “abriéndoles las piernas, / al cadáver de cada mujer le montaron el cadáver de un / hombre encima enterrándoles en el medio su pene inerte...” (Ibídem: pg. 169). Ahí conectamos con la violencia que los soldados de la dictadura chilena ejercieron sobre sus víctimas.

En el poema titulado “Río Neltume Ruth” tenemos otra vez la referencia a los vuelos de la muerte: “Al / tirarnos a los helicópteros su cuerpo quebrado vibraba / en la orilla del agua y al lado de él la mujer aún parecía / abrazarlo.” Y después viene la explicación que deja claro que se trata de la época de la dictadura: “Alguien había contado que éramos / guerrilleros” (Ibídem: pg. 172). En este poema destaca también la práctica bíblica de la lapidación, pena de muerte más usual en el pueblo israelí según la *Biblia*. La tenemos en *Deuteronomio* 13:7-10 como prevención contra la apostasía, en 22:23-24 como pena para una mujer adúltera o por blasfemia e idolatría en *Levítico* 20:2, 20:27, y 24:16; en *Hechos* 7:58 tenemos el apedreamiento de San Esteban y, por supuesto, en *San Juan* 8 la conocida historia de María Magdalena.

El poema titulado “Río Cisnes Magog” habla de la crueldad y la dureza durante el período de la construcción de la carretera de Pinochet; destacan las condiciones inhumanas de los asalariados y sus problemas de sobrevivencia. El poeta habla del Camino Longitud Austral, una región de acceso difícil en la cual “desde comienzos de siglo, muchos fueron los colonos que se instalaron en las cabeceras del valle del río Cisnes (Hauser, 2010: pg. 94). En enero de

1980, en plena dictadura pinochetista, empieza la construcción del camino que requiere un enorme esfuerzo tanto humano como técnico y económico (Ibídem: pg. 98). La construcción la había ordenado Pinochet unos cuatro años antes en 1976. Zurita, en este poema, habla de las dificultades de dicha faena, del frío que era insoportable y del “salario que era de hambre”. “El granizo comenzó a / golpear justo cuando ya habíamos iniciado el descenso”, nos dice el vate; “De / pronto, trizando el blanquerío, un bulto pasó como un / suspiro por mi lado. / Luego se oyó el golpe del cuerpo / estrellándose contra las piedras...” sigue el chileno en un intento de explicarnos las dificultades y los accidentes que ocurrieron durante la construcción del camino (Zurita, 2011, b: pg. 174).

Sintetizando, en la obra zuritiana destaca el uso de nombres bíblicos con el fin de dotar de cierto ritmo y sacralidad a su obra. Los nombres de personajes bíblicos nos remiten directamente a historias conocidas de la *Biblia*; dichos relatos conectan con la situación política de Chile, proyectando el poeta con ello el sufrimiento personal y, a la vez, el dolor de un pueblo entero. En el rostro de la Virgen María, de Raquel y/o de Santa Juana se ven todas las Marías de Chile, todas las mujeres que sufrieron durante la dictadura pinochetista, todas las hijas, las madres y las abuelas que perdieron hijos o fueron torturadas ellas mismas. En los rostros de los Josés, Samueles y/o Ismaeles se ven los hombres torturados por los agentes del régimen, por los compatriotas que pertenecían al otro lado, porque de esto se trata de compatriotas-hermanos, familiares o conocidos- que asesinaron a sus compatriotas.



### 3.4 Referentes en imágenes y “performances”

...vuestros nombres están escritos en los cielos.

San Lucas 10:20

Afirma Hector Hernández Montecino en el prólogo a *Verás*, y de forma muy acertada, que “si alguien en Chile ha encarnado la poderosa, y, por cierto, conflictiva, relación entre obra y vida, entre escritura y pasión, entre las palabras y lo que las mantiene vivas es, sin lugar a dudas, Raúl Zurita” (Zurita, 2017, a: pg. 9). El poeta neovanguardista no ve la poesía como versos, sino como un conjunto de acciones artísticas o poéticas que deben ser vividas; la vida y la poesía van de la mano en la figura del chileno, y por eso analizaremos algunas de esas acciones.

Ya vimos anteriormente cómo Valente consideraba “rarezas confidenciales” y “superfluas” o “carentes de valor poético” el informe siquiátrico, la quemadura de la mejilla, los electroencefalogramas y otras piezas (silogismos matemáticos) verdaderamente extrañas en un libro poético. Años más tarde, el propio Valente rectificaría y consideraría las fotografías del poemario *El amor de Chile* una idea excelente. Para Zurita, la poesía es la vida, y todo lo vivido puede ser arte poética: las experiencias vividas, las torturas, las dificultades son parte de la poesía creada por ellos.

El uso del anglicismo “performance” no es el término exacto para referirnos a las acciones de Zurita. El poeta no considera dichos actos como performances, sino como acciones poéticas que lleva a cabo: unas veces en la privacidad de la casa, otras en público. Sin embargo, usaremos el término para referirnos a la combinación del arte con elementos fuera del arte que crea un apoyo muy *sui generis* y novedoso en la obra zuritiana.

El primer acto practicado por Zurita es la quemadura de la mejilla izquierda que se practicó en 1975 con un hierro candente. Como ya hemos visto con anterioridad, la fotografía con la cicatriz es la portada de su primer

libro (véase fig. 10, pg. 152). Zurita explica que durante el primer año de la dictadura intentó subir con un amigo a un autobús y no lo dejaron; lo bajaron y aquello fue una humillación para él. Entonces recordó la frase bíblica atribuida a Cristo: si te hieren en la mejilla, has de ofrecer la otra. (Sauter, 2016: pg. 171) El acto de la quemadura es la reminiscencia del dolor personal y colectivo que forjó el inicio de toda la trayectoria zuritiana; es la cicatriz-escritura sobre el cuerpo del creador. No fue un acto público cuando se quemó, sino practicado en la privacidad de su casa, pero a través de sus versos y de su poemario llegó a serlo.

Otro caso sería el poemario *Canto a su amor desaparecido* en el cual el chileno incorpora caligramas y peculiares mapas que parecen tumbas o cenotafios. Edmundo Garrido Alarcón nos explica:

El espacio, ausente, es el espacio de la tumba que simboliza, al mismo tiempo, la vida del difunto y el tiempo de duelo de los sobrevivientes. (...) Zurita, mediante un procedimiento de *espacialización del tiempo en el texto* pretende configurar, poéticamente, ese espacio. El procedimiento poético pretende desvelar o hacer aparecer lo que no es posible hacer aparecer, el cementerio con las tumbas de los desaparecidos.

Como señalamos en otro epígrafe citando a Garrido Alarcón, este libro parece un cenotafio (κενοτάφιο, en griego): en otras palabras, una tumba vacía. El cenotafio lo utilizaban desde la antigüedad en Grecia y en Egipto, entre otras regiones, para conmemorar al difunto que ha sido enterrado en otro lugar. Sin embargo, aunque el cenotafio es un hueco vacío, esto permite “la aceptación de la pérdida” que es algo muy importante para los familiares que quedan atrás. (Garrido Alarcón, 2008)

Fabry, por otro lado, destaca “el dinamismo de la especialización en el poemario” que se logra a través de los dibujos cuando el lector los ve y también a través de los versos; el lector se hace partícipe de un viaje por las sombras y las tumbas. Según Fabry, los poemas nichos “se parecen a oraciones que

acompañan un camino ritual” (Fabry, 2022: pg. 293); nosotros desearíamos solamente añadir que los dibujos nos hacen pensar en las tumbas de los primeros cristianos que ocultaban los cuerpos de los fallecidos y tallaban símbolos (el monograma de Jesucristo, el pez etc.) para poder distinguir los cristianos de los paganos. Normalmente, el nicho lo utilizamos para colocar un cuerpo. Sin embargo, en Zurita parece un cenotafio por la falta de cuerpos, y una tumba colectiva por la referencia a los distintos países y lugares.

En el poemario *Purgatorio* podemos ver soportes visuales muy innovadores que ya hemos comentado con anterioridad; una foto del poeta joven, que se conecta con la frase “Ego sum”, y también fotos de los encefalogramas. Andrés Fisher, en un artículo sobre la lógica y el desvarío en la obra zuritiana, nos habla de los electroencefalogramas sobre los que Zurita escribe sus versos y del informe psicológico que aparece en el mismo poemario. Según Fisher, la obra del chileno “alude directamente a la locura y el desvarío, refiriéndose directamente a ellos y a su papel de la obra” (Fisher, 2008: pg. 124). En *Purgatorio* hay también estructuras matemáticas como apoyo poético y como reminiscencia de sus estudios de ingeniería. En “Las llanuras del dolor”, por otro lado, podemos contemplar un poema visual; tenemos cinco planos cartesianos que según Tarrab, representan las llanuras chilenas o las llanuras de todo el mundo. Dentro de algunos de los planos se lee dos veces la palabra “eli” y fuera del último plano leemos las palabras “y dolor” (Tarrab, op.cit.) (Véase fig. 12). “Estos espacios yermos, además de abrir posibilidades de lectura, representan la ausencia de Dios” y las llanuras son “las huellas mnémicas que recuerdan un plano antes ocupado: Eli, Eli, lama sabachtani?; Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Tarrab, op. cit).



Fig. 12. Página 60 de *Purgatorio*.

Otro elemento extrapoético que tenemos en *Purgatorio* es la imagen con los peces (pg. 61) (Véase fig. 13). Es una imagen que consiste en un triángulo que está al revés con 21 peces. El pez es el símbolo de Cristo, ya que en griego la palabra "ichtus" (Ιχθύς, en griego) corresponde a las letras iniciales de Jesucristo Redentor Hijo de Dios (Ιησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ, en griego). El pez es el símbolo de los cristianos primitivos que trataban de ocultar su fe en la clandestinidad de las catacumbas. La clandestinidad y la inocencia de Jesús que vino a la tierra para salvar a los hombres es la alegoría de la imagen que

nos hace pensar en los comunistas que tenían que encontrar lugares secretos para poder organizarse contra el régimen pinochetista. Sobre el triángulo y el número de peces, Mariana Di Ció afirma que el triángulo invertido alude a la trinidad (en Fabry, 2022: pg. 336); sin embargo, en entrevista electrónica realizada el 9 de junio de 2022, Zurita nos informó que el triángulo y el número de los peces no los utilizó como símbolos: “es una forma que me pareció bella”.

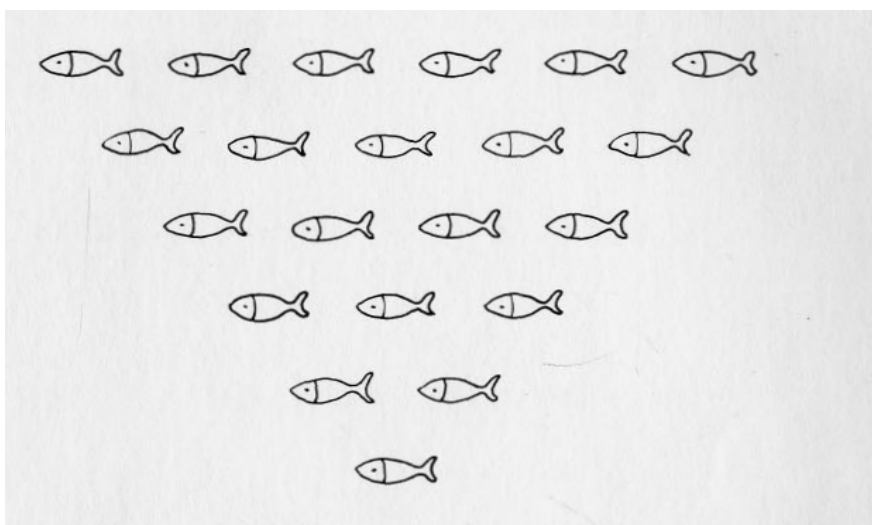


Fig. 13. Página 61 de *Purgatorio*.

Ya en *Anteparaíso*, tenemos desde las primeras páginas las fotos del artista chileno de videoarte, Juan Downey, que fotografió el 2 de junio de 1982 el resultado de cinco aviones que surcaron el cielo neoyorquino escribiendo con humo blanco y en letras mayúsculas quince frases del poema “La vida nueva”; los versos se extendieron durante unos minutos a lo largo de siete kilómetros transformando el cielo en papel (Véase fig. 14). Desde antes de la época de C.A.D.A., Zurita había entablado relaciones con Ronald Kay y Juan Luis Martínez; según Donoso y Espinaza, de aquel entonces data la idea zuritiana de un cielo y un desierto en estilo de inmensas páginas, a modo de gran lienzo poético (Donoso & Espinaza, 2015: pg. 71). No obstante, la idea particular de la escritura en el cielo es todavía más remota, de cuando en la

infancia del poeta este observaba los aviones que, dando vueltas, escribían publicidades (Zurita refiere, en especial, los jabones para lavar ropa). Como podemos comprobar, los versos proyectados en el cielo fueron breves y pequeños, a modo de eslogan publicitario (Sepúlveda, 2017: pg. 99).

MI DIOS ES HAMBRE  
MI DIOS ES NIEVE  
MI DIOS ES NO  
MI DIOS ES DESENGAÑO  
MI DIOS ES CARROÑA  
MI DIOS ES PARAÍSO  
MI DIOS ES PAMPA  
MI DIOS ES CHICANO  
MI DIOS ES CÁNCER  
MI DIOS ES VACÍO  
MI DIOS ES HERIDA  
MI DIOS ES GHETTO  
MI DIOS ES DOLOR  
MI DIOS ES  
MI AMOR DE DIOS



Fig. 14. Página 14 de *Anteparaíso*.<sup>123</sup>

El acto conlleva un doble sentido semántico-simbólico: “es un homenaje a las minorías de parte de un sudamericano cuyo país está en dictadura”. La acción fue visible desde tierra y solamente durante unos minutos: según Alarcón Cid, “se constituye así una suerte de paradoja en la que, a pesar de que la escala de escritura es monumental, su materialidad es evanescente y la escritura morosa” pareciendo “una experiencia paradójica de comprensión artística” en la que se representa la conexión entre la memoria colectiva y las atrocidades de la dictadura (Alarcón Cid, 2017: s.p.). En lo que se refiere a lo bíblico del acto, Donoso & Espinaza afirman que:

el manifiesto que acompañaba las Escrituras en el cielo planteaba ‘la utopía de lo ilimitado’. La escenificación de las Escrituras en el cielo sugiere una experiencia límite del lenguaje y la literatura (...) la poesía accede a la pura exterioridad material, lo que equivale a una reelaboración de experiencias en el territorio de lo colectivo. (Donoso & Espinaza, 2015: pg. 74)

---

<sup>123</sup> En la bibliografía citamos también el vídeo del acto, disponible en el canal de Cervantesvirtual en YouTube.

Por otro lado, según Santini, la selección del espacio geográfico no es algo que Zurita hiciera al azar; en una entrevista con Neustadt, el poeta explica que, desde el más lejano pasado, el cielo es un lugar al cual los hombres dirigen sus miradas para encontrar soluciones o ver lo que el futuro les trae. (Santini, 2009: pg. 2) Por eso, el cielo tiene una carga simbólica de gran altura:

el humo simboliza la elevación de las oraciones hacia Dios. En las antiguas civilizaciones, como en la China, juega un rol de purificación ritual, y entre los indios de América del Norte, las columnas de humo vinculan la tierra y el cielo. En cuanto al cielo, es una manifestación de lo trascendente, regula el orden cósmico y simboliza el orden sagrado del universo. Por último, el color azul es el color de la Virgen, de la verdad entre los egipcios y crea un ambiente de irrealidad y de paz (Chevalier en Santini, 2009)

En *La vida nueva*, de 1994, aparecen también fotografías de otro acto: esta vez es una excavación en el Desierto de Atacama donde podemos apreciar los versos “Ni pena ni miedo” a lo largo de una longitud de unos 3,4 kilómetros. El Desierto de Atacama es un escenario recurrente en la obra zuritiana a causa de la dictadura y del interés económico que existe en el territorio, como ya hemos comentado antes. El geoglifo del desierto, al que también mencionamos a lo largo de este trabajo, se ve solo desde la distancia como las figuras nazca. Según Fabry, el último acto que realizó Zurita durante la segunda década del siglo XXI en los acantilados del norte de Chile, nos remite de nuevo a “la problemática de la relación entre arte y trascendencia a la luz de una teoría de lo sublime” y, por supuesto, esto está estrechamente vinculado con la figura crística (Fabry, 2022, pg. 324).

En este punto tenemos que aclarar que aunque para los dos primeros subcapítulos de este capítulo hemos usado la primera edición de *La vida nueva*, en el tema de los elementos extraliterarios desempeña un papel primordial ver la última edición de dicho poemario. Desde el principio, en esta



edición, destaca la foto del Campamento Cardenal Raúl Silva Henríquez fechada desde el año 1983 y tomada por la fotógrafa Helen Hugues (Véase Fig. 15); la foto la podemos encontrar en el Museo Reina Sofía. Dicha foto se conecta, obviamente, con los testimonios de los habitantes del campamento que hay dentro del libro. En la foto destaca la pobreza y las difíciles condiciones de vida.

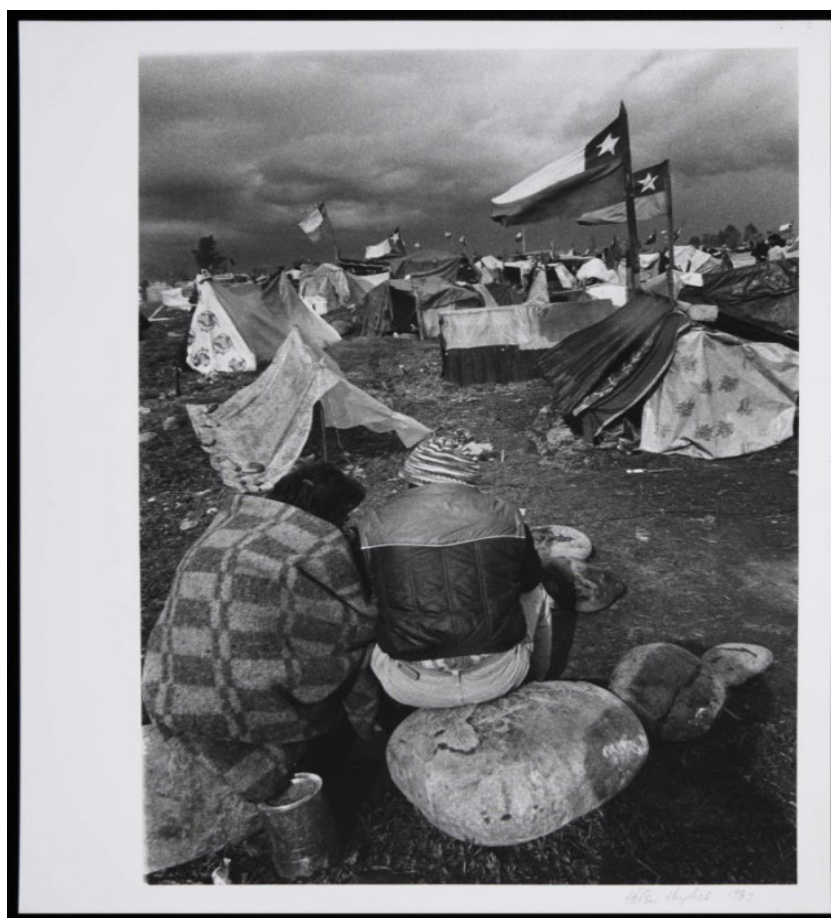


Fig. 15. Campamento Cardenal Raúl Silva Henríquez 1983, del poemario *La vida nueva* (1994). Fotografía Helen Hugues; Museo Reina Sofía.

“Verás un Dios de hambre” -presente en la edición de Héctor Hernández Montecinos y en otros libros y antologías (la griega incluida) bajo el título “El último proyecto”- es una reformulación de “Mi dios es hambre” de *Anteparaíso*.

EL ÚLTIMO PROYECTO

VERÁS UN MAR DE PIEDRAS  
VERÁS MARGARITAS EN EL MAR  
VERÁS UN DIOS DE HAMBRE  
VERÁS UN PAÍS DE SED  
VERÁS CUMBRES  
VERÁS EL MAR EN LAS VUMBRES  
VERÁS ESFUMADOS RÍOS VERÁS AMRES EN FUGA  
VERÁS MONTAÑAS EN FUGA  
VERÁS IMBORRABLES ERRATAS  
VERÁS EL ALBA  
VERÁS SOLDADOS EN EL ALBA  
VERÁS AURORAS COMO SANGRE  
VERÁS BORRADAS FLORES  
VERÁS FLOTAS ALEJÁNDOSE  
VERÁS LAS NIEVES DEL FIN  
VERÁS CIUDADES DE AGUA  
VERÁS CIELOS EN FUGA  
VERÁS QUE SE VA  
VERÁS NO VER  
Y LLORARÁS

(Zurita, 2017 a: pg. 189)<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Citamos el poema en la forma exacta en que se encuentra en la antología *Verás* de Hernández Montecinos. En la antología griega también hemos conservado la misma forma después de haber hablado con el poeta, quien nos informó que así debe aparecer el poema.

Como el propio poeta señalará:

Son veintidós frases que se proyectarán con luz sobre los enormes acantilados de la costa norte de Chile entre Pisagua e Iquique. Solo podrán ser leídas desde el mar.

Las veintidós frases son imágenes de lo que verá un ser humano en su paso por la Tierra. Comenzarán a ser distinguibles al atardecer: *Verás un mar de piedras... Verás margaritas en el mar... Verás un Dios de hambre...*

*Verás el hambre... Verás un país de sed...* Las frases se irán sucediendo una tras otra, haciéndose cada vez más nítidas a medida que el atardecer avanza, hasta alcanzar su máxima visibilidad en plena noche, cuando el mar, el cielo y los acantilados sean una sola masa negra. En ese momento estarán proyectándose las últimas frases: *Verás cielos en fuga... Verás que se va... Verás no ver...* hasta detenerse en la última frase, *Y llorarás*, la que permanecerá proyectada y comenzará a borrarse poco a poco con el amanecer hasta desaparecer completamente en la luz del nuevo día.

El poema escrito en el cielo («La vida nueva», Nueva York, 1982) y el poema trazado en forma permanente sobre el desierto («Ni pena ni miedo», desierto de Atacama, 1993) son obras a plena luz, son obras del día. Esta es una obra del crepúsculo y de la noche. Si he trabajado con mi vida también debo trabajar con la imagen de mi muerte.

Cuando todo termine solo quedará el sonido del mar.

(Zurita, 2016: pg. 12-13)

En cuanto a *INRI*, si hay un elemento extrapoético que llame la atención es la escritura en Braille, algo que Fabry destaca por “la preeminencia del tacto sobre la visión”, donde dichos poemas hacen hincapié en “la expresión de privación de la visión” y son una evocación a la práctica de vendar los ojos de los detenidos, en otras palabras, de privarles de un sentido tan esencial como

la vista (Fabry, 2022: pg. 321). En palabras de María Louise Fischer, el intento de Zurita es “dar cuenta de las implicaciones del quiebre social a través de y en el lenguaje de la poesía” (Fischer, 2010: pg. 168). Los versos “Les vaciaron los ojos” y “Están las cuencas vacías de sus ojos y arriba las / vendadas cordilleras” van conectados con las torturas practicadas durante la dictadura: desde los cuerpos de los detenidos desaparecidos arrojados al mar y las montañas hasta la tortura de vendar los ojos (Fabry, 2022: pg. 321, 322).

Podemos entender por qué el verbo “ver” casi no se utiliza en este poemario y también podemos apreciar su uso abundante y hasta exagerado en *Zurita*. Fabry pone de relieve que en *Zurita* la estructura desempeña un papel importante: las tres partes principales de la obra se dividen en once secciones, lo que nos da un total de 33 que puede ser “un simbolismo crístico” (Fabry, 2022: pg. 317), ya que responde a la edad de Cristo en el momento de la crucifixión. En cuanto al verbo “ver” en su futuro “verás” y la reiteración del vocablo, son los intertítulos de la primera y la tercera parte donde el verbo destaca por ser el primero de cada verso. Sin embargo, y esto es lo que nos da el nexo con lo que postulamos en el párrafo anterior, el último verso es: “Verás no ver. / Y llorarás” (Ibídem: pg. 317, 318). Este “Verás no ver” encuentra su explicación en los poemas en Braille, en los acontecimientos históricos que analizamos, en fin, en la tortura que anuló la vista a los detenidos. Los versos ilustran todo lo que puede ver una persona, desde “un dios de hambre” hasta “auroras como sangre” y concluye que, al fin y al cabo, no puedes ver nada: “Verás no ver”.

Dicho esto, queda clara la importancia que tienen la vista y los ojos en la obra zuritiana. Por eso en 2019 aparece un documental titulado “Zurita Verás no ver”, dirigido por Alejandra Carmona. El documental trata sucesos de la vida de Zurita y los entreteje con la dictadura pinochetista. El documental empieza con Zurita recitando unos versos suyos y con imágenes de Chile: el cementerio histórico de Pisagua, las playas de la región, las montañas y más. Históricamente hablando, destaca el cementerio de Pisagua con las cruces de madera y las tumbas. En Pisagua, cerca del mar, hay un cementerio donde, en

1990, encontraron y exhumaron una fosa común con detenidos desaparecidos de la dictadura pinochetista.<sup>125</sup> Pisagua es un lugar de dolor y miseria en todo el curso de la historia reciente de Chile; había, maremotos, peste bubónica, incendios y, en los años de la dictadura, llega la culminación con los detenidos desaparecidos y los cuerpos encontrados ahí. En el documental podemos ver imágenes del cementerio de Pisagua, con Zurita paseando por dentro de las tumbas; las imágenes son sobrecogedoras (Véase Fig. 16).



Fig.16. Cementerio histórico de Pisagua.

Sintetizando, Zurita no escribe poesía exclusivamente en papel, utiliza también los espacios naturales. Desde la quemadura de la mejilla, las fotos con los encefalogramas y los enlaces de diferentes tipos de música (clásica, tradicional, moderna) hasta los poemas en Braile y los actos con la escritura en el cielo o los acantilados, la obra de Zurita va escrita sobre todos los espacios

---

<sup>125</sup> De gran interés es el libro *Vida, pasión y muerte en Pisagua* (1990) de Bernardo Guerrero.

posibles de la vida real. En algunos casos, los actos están estrechamente ligados al sustrato bíblico del poeta; en todos está el dolor causado por la dictadura chilena, la situación política de su país y, en general, por todos los regímenes autoritarios del mundo. La influencia de CADA y del Neovanguardismo en la obra del chileno es indiscutible. Zurita desea proyectar tanto el dolor personal como el colectivo; dicho dolor es vida, y esa vida merece ser grabada, recordada, bien en papel, sobre paredes, tierra o cielo. La vida y los actos artísticos son arte poética; el dolor es poesía y la vida y la muerte un arte que destacan.



## CONCLUSIONES

Tras este recorrido por la obra del poeta chileno Raúl Zurita, hemos seguido la ruta histórico-política del período pinochetista, puesto que los poemarios del creador están estrechamente ligados con las circunstancias políticas. El nexa entre la poesía zuritiana y la dictadura es indiscutible, y las referencias bíblicas se entretajan con la situación político-social del último cuarto del siglo XX.

El golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, las torturas ejercidas, los crímenes de lesa humanidad y la violación de los DD.HH. tienen su importancia como sustrato imprescindible para comprender la obra zuritiana y su compromiso. Aunque los gobiernos posteriores intentaron cicatrizar las heridas con los Informes Rettig y Valech y con las investigaciones de tipo individual o no para los detenidos desaparecidos, el hueco emocional y corporal, sigue existiendo. De dicho hueco nacen los versos de Zurita.

Durante nuestra investigación hemos indagado en figuras neovanguardistas como las de Juan Luís Martínez y Diego Maquieira, y hemos constatado que *La nueva novela*, de Martínez, es una de las obras más enigmáticas de la literatura neovanguardista chilena; con sus emblemáticas tachaduras de la tapa y sus citas literario-filosóficas: es el libro que abrió el camino a los neovanguardistas chilenos. Otra obra representativa del movimiento neovanguardista es *La tirana*, de Maquieira, también enigmática y simbólica a la vez, donde la alegoría y la historia se entrecruzan en las páginas de la obra; el mito del pasado y los acontecimientos del presente (i.e. dictadura) son referencias constantes.

A lo largo de estas páginas hemos constatado que la presencia bíblica y la figura crística son evidentes en muchos creadores. A través de la intertextualidad y las referencias directas o indirectas hemos demostrado que



muchos autores tienen a la *Biblia* como fuente referencial, mostrando que las diferentes versiones/traducciones de las *Sagradas Escrituras* funcionan como sustrato intertextual en muchas obras -y para ello hemos mostrado la influencia que dicho texto sagrado tiene en el Cono Sur.

Ya en Chile, y más concretamente en Raúl Zurita, hemos indagado en la presencia del sustrato bíblico en su obra poética, donde encontramos tanto referencias directas, indirectas y alusiones como citas exactas y, por supuesto, reescritura. El compromiso del poeta chileno tiene una funcionalidad histórico-político-social. Zurita, a través de sus versos, intenta denunciar las injusticias cometidas durante el período pinochetista. Las referencias bíblicas van de la mano con las circunstancias histórico-políticas de la época, y tanto unas como otras definen la escritura zuritiana.

La denuncia social del capitalismo y de los males que acarrea está presente desde los primeros versos del poeta, en *El sermón de la montaña*, y esta no cesa ni en los versos más recientes que relatan las torturas del régimen pinochetista. Zurita resulta una suerte de profeta que tratase de conducir a su pueblo, el chileno, como otra suerte de pueblo elegido por Dios, a la tierra prometida, un Chile sin dictadura ni crímenes de lesa humanidad. La analogía entre ambas historias -la de Moisés y los israelitas, la de Zurita y los chilenos- es evidente e inevitable, y hemos visto cómo la liberación del régimen totalitario resulta el “éxodo” de los chilenos.

La identidad profética, ligada en ocasiones a la figura de Moisés, está presente en la obra zuritiana, como en *La vida nueva*: Abraham está presente también y, por supuesto, Oseas con sus libros y con la historia de Gamer, su esposa infiel. Como hemos podido advertir a lo largo de estas páginas, también la figura del profeta Jeremías está presente en su obra.

Pero no solo hemos advertido la presencia de figuras proféticas en la obra del chileno; figuras de diversa índole, como los ángeles que guían al poeta dentro de sus sueños o las estrellas que marcan el horizonte de la esperanza. También la Tierra Prometida es una noción recurrente en la poesía de Zurita.

Los ángeles dan instrucciones a Zurita para que escape y procure esa Tierra Prometida para su salvación y la de su pueblo.

En este trabajo hemos reunido las figuras bíblicas a las que recurre Zurita en su obra lírica para poder estudiarlas bajo el prisma de su funcionalidad y su significado, advirtiendo cómo en *INRI* la figura crística, y junto a ella la cruz, la crucifixión y todo lo relacionado a la figura de Jesucristo son una referencia insistente y continua. El “yo” poético -unas veces masculino, otras femenino- es un “yo crucificado” que permite conjugar el paisaje con el trauma de una nación. Una constante -la historia reciente del país chileno- que aflora en cada referencia, en cada verso.

La naturaleza exuberante que tanto han exaltado desde conquistadores, naturalistas y geógrafos hasta literatos encuentra un puesto muy destacado en la poesía de Raúl Zurita. La naturaleza zuritiana está estrechamente ligada con la *Biblia* y con la funcionalidad que adquiere: así, hemos podido advertir cómo los ríos vienen a ser ese elemento purificador de la vida, la Cordillera una sublimación de accidentes geográficos, y el cielo ese espacio protector. El océano, las playas y el desierto, que encierran los cuerpos de los desaparecidos, dan cuenta de las atrocidades cometidas por la dictadura. Todos los elementos naturales encuentran su metáfora en otros elementos extraídos de la *Biblia*, como hemos indicado previamente con el río Jordán, el Mar Rojo y el Monte Sinaí, por mencionar algunos casos. Porque para Zurita, Chile y su naturaleza tienen una importancia vital que él mismo confirmó en su discurso de recepción del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda en 2016:

...esta tierra aún nos quiere, todavía quiere verse en nosotros, todavía el mar, el desierto, las montañas, quieren reflejarse en nuestras miradas, todavía el sonido de las rompientes y del viento quiere reconocerse en nuestros oídos, todavía sus estrellas quieren verse en nuestros ojos. (Zurita, 2016: pg. 5).

El ambiente se estropea y hasta se daña por lo que los humanos obran, las playas de Chile tienen llagas profundas -estigmas por usar un referente bíblico-, las cordilleras lamentan el dolor humano -claman al cielo como mater dolorosa-, las aguas son testigos de la crueldad del régimen pinochetista. La naturaleza es cómplice, no un testigo desafectado por las circunstancias; la naturaleza es un mártir sacrificado junto a los hombres y las mujeres del pueblo chileno.

En conclusión, el sustrato bíblico presente en la obra lírica del autor permite conectar los versos del chileno con una historia ya conocida, que forma parte del imaginario colectivo, la del Pueblo elegido de Dios, mostrando en paralelo las voces del pueblo chileno, de las víctimas de la represión, de quienes padecieron los horrores de la dictadura chilena. Los personajes femeninos, nuevas encarnaciones de la Virgen, muestran a la Madre de Jesucristo como si fuera todas las madres de Chile, llorando la pérdida de sus hijos, y todos los hijos de Chile resultan figuraciones de Cristo. Los nombres bíblicos añaden un tono de sacralidad a los textos de Zurita y conectan con el sacrificio humano de los torturados y los desaparecidos de la dictadura chilena. Y los actos poéticos ofrecen un tono de rareza por el uso simbólico del cielo, las montañas o el desierto como soportes visuales que pertenecen a la creación de Dios.

## **BIBLIOGRAFÍA**



## BIBLIOGRAFÍA

- Abramson, P. L., Lafaye, J., & Duviols, J. P. (1999). *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Aedo, M. T. (1996). "Hablar y oír-Saber y poder. La poesía de Juana de Ibarbourou". *Revista Chilena de Literatura*, 47-64. Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/46546506.pdf> (recuperado 28-9-21).
- Aedo, J. R., & Pérez, M. C. (2022). "La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975)". *El oído pensante*, 10(1), 5-30. Disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/11336/10093> (recuperado 25-5-22).
- Alazraki, J. (1974). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos.
- Alarcón, J. I. C. (2017). "Sintomatología del cuerpo atormentado: sobre el tránsito entre trauma y creación". (Ponencia) I Jornadas Internacionales "Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas". Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/viewFile/803/161> (recuperado 6-10-22).
- Alarcón de Mena, L. (2017). "La Gran Guerra 1914-1918: La primera guerra de las imágenes". *Secuencias: Revista de historia de cine*. Disponible en [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/687408/Secuencias\\_4\\_6\\_11.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/687408/Secuencias_4_6_11.pdf?sequence=1) (recuperado 11-6-22).
- Alemaný Bay, C., Valero Juan, E. & Sanchis Amat, V. M. (eds) (2016). *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*. Madrid: Visor.

- Allende Gossens, S. (1973). "Último discurso a través de Radio Magallanes". Disponible en <http://www.dhnet.org.br/desejos/sonhos/allende.htm> (recuperado 15-7-21).
- Allende, L. (1981). "Carta a Fidel Castro". Disponible en <http://www.socialismo-chileno.org/PS/sag/familiaSAG/Laura/CARTA%20A%20FIDEL%20CASTRO.pdf> (recuperado 15-3-22).
- Almeida, I. (2000). "Felices los felices. Las Bienaventuranzas según Borges". En Robín Lefere (Ed.): *Borges en Bruselas*. Madrid: Visor, 143-159.
- Altamirano, Carlos (s/f): "Discurso del Secretario General del Partido Socialista de Chile" (discurso). Disponible en: <https://static.emol.cl/emol50/documentos/archivos/2019/05/20/20190520124524.pdf> (recuperado: 15-7-21).
- Amorós, M. (2009). "La DINA: El puño de Pinochet". Disponible en [https://archivochile.com/Ideas\\_Autores/amorosm/1/1amorosm0015.pdf](https://archivochile.com/Ideas_Autores/amorosm/1/1amorosm0015.pdf) (recuperado: 2-1-21).
- Ancán Jara, J & Calfío Montalva, M. (1998). "El Retomo al País Mapuche. Reflexiones Preliminares para una Utopía por Construir". *III Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile A.G, Temuco. Disponible en <https://www.aacademica.org/iii.congreso.chileno.de.antropologia/113.pdf> (recuperado 22-12-21).
- Araneda Bravo, F. (1973). "El evangelio de Judas, de Guillermo Blanco". *La Prensa* (Santiago, Chile). Archivo de Referencias Críticas. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-280682.html> (recuperado 9-11-21).
- Aránguiz Pinto, S. (2007). "Escritura, vocación y compromiso ideológico en Carlos Droguett: La "conciencia crítica" de los narradores chilenos". *Acta literaria*, (35), 137-155. Disponible en [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S07176848200700200010](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S07176848200700200010) (recuperado 8-11-21).

- Aristóteles. (1999). *Ars Poetica*. Edición trilingüe de Valentín García Yerba. Madrid: Gredos.
- Armando Epple, J. (1990). "Conversaciones con el poeta Jaime Quezada". *Revista chilena de literatura* (36). Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/RC/RC0040645.pdf> (recuperado: 3-2-21).
- Attala, D. & Fabry, G. (2016). *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta.
- Auden, W. H. (2003). *The sea and the mirror: A commentary on Shakespeare's The Tempest*. United Kingdom: Princeton University Press.
- Benmayor, S. *Galería Animal-* Disponible en <https://www.galeriaanimal.cl/artistas/samy-benmayor/> (recuperado 11-5-22)
- Binns, N. (2004). *¿Callejón sin salida?, la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Barros, P. (1990). *A horcajadas*. Ebookspatagonia.
- Barros, P. (2006). "El taller literario, espacio de democracia y civilidad", en *Sobre el Gobierno Dictatorial. Oposición y cultura*. (Especial de *La Nación*). CEME Centro de Estudios Miguel Enríquez. Archivo Chile. 129-131. Disponible en [http://www.archivochile.com/Dictadura\\_militar/muertepin8/muertepin8\\_0157.pdf](http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0157.pdf) (recuperado 23-2-21).
- Barros, P. (2020). *Miedos transitorios (de a uno, de a dos, de a todos)*. Santiago de Chile: Asterión.
- Bataszew, B. (2016). *Hoy canto por cantar*. Testimonio. Cantos cautivos. Disponible en <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10685> (recuperado 21-7-21).



- Bellini, G. (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. España: Castalia.
- Berbelagua, N. (2013). *La Bella Muerte*. Valparaíso: Narrativa Emergente.
- Berchenko, P. (1996). "Una revista de difusión cultural de la diáspora. Literatura chilena en el exilio-literatura chilena creación y crítica, 1977-1990". *América. Cahiers du CRICCAL*, (15-16), 347-357. Disponible en [https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1996\\_num\\_15\\_1\\_1206](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1996_num_15_1_1206) (recuperado 24-3-21).
- Berenguer, C. (1983). *Bobby Sands desfallece en el muro*. Santiago. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:9331> (recuperado 5-6-21).
- Berenguer, C. (1988). *A media asta*. Santiago: Cuarto Propio.
- Binns, N. (2016). "Zurita y Los países muertos: ¿guerrilla literaria o tensión dantesca?", en Alemany Bay, C., Valero Juan, E., Sanchis Amat, V. M. (eds) (2016). *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*. Madrid: Visor, pg. 69-89.
- Blume Sanchez, J. (1994). "Rodrigo Lira, poeta post -moderno", *Literatura y Lingüística* N° 7. Disponible en <http://www.letras.mysite.com/lira220903.htm> (recuperado 28-11-22).
- Boetti, A. Sitio oficial de la Fundación. Disponible en <https://fondazionealighieroebretti.com/biografia> (recuperado 11-5-22).
- Borges, J.L. (1969). *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Neperus. Disponible en [https://www.msj.go.cr/informacion\\_ciudadana/cultura/bibliotecas\\_municipales/SiteAssets/Libros\\_Elect/2.%20Elogio%20de%20la%20sombra,%20Jorge%20Luis%20Borges.pdf](https://www.msj.go.cr/informacion_ciudadana/cultura/bibliotecas_municipales/SiteAssets/Libros_Elect/2.%20Elogio%20de%20la%20sombra,%20Jorge%20Luis%20Borges.pdf) (recuperado 18-9-21).
- Borzutzky, D. (2009). "Written on the Sky. Chilean poet Raúl Zurita talks about life after Pinochet." Disponible en <https://www.poetryfoundation.org/articles/69577/written-on-the-sky> (recuperado 26-2-22).

- Brescia, M. (1988). "Una corona de espinas y un cristal roto para el poeta Raúl Zurita". *Diario La Época*. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:555017> (recuperado 6-6-21).
- Brito, E. (1984). *Vía pública*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Brito, E. (1990). *Campos minados: literatura post-Golpe en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Brunner, J. J. (1994). "La vida nueva, de Raúl Zurita". *La Época*, "literatura y libros", (346), 1-2.
- Burgos, F. (1992). "Raúl Zurita: hacia un nuevo logos poético". *Scriptura*, 283-290.
- Busquet, A. (2021). "Misticismo poético a ambos lados de la cordillera: Purgatorio de Raúl Zurita y Hospital Británico de Héctor Viel Temperley". *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, (23). Disponible en <https://journals.openedition.org/lirico/11372> (recuperado 7-6-22).
- Cáceres, E. Da (1963). *Los cantos del destierro*. Buenos Aires: Losada.
- Calderón, T. (1994). "La literatura chilena en los últimos veinte años". *Revista de Humanidades*, (2). Disponible en <http://repositorio.unab.cl/xmlui/bitstream/handle/ria/2221/Calder%c3%b3n%20La%20literatura%20chilena%20en%20los%20%20c3%b3ltimos%20veinte%20a%c3%b1o%201994.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (recuperado 5-3-21).
- Calloni, S. (1999). *Los años del lobo: Operación Cóndor*. Buenos Aires: Continente.
- Camacho Padilla, F. (2004, a). "Historia reciente del pueblo mapuche (1970-2003): presencia y protagonismo en la vida política de Chile". *Pensamiento crítico: revista electrónica de historia*. Disponible en

<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:520467/FULLTEXT02.pdf>

(recuperado 24-5-21).

Camacho Padilla, F. (2004, b). "Una memoria consensuada: Informe Rettig". V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe. Disponible en <https://www.aacademica.org/v.congreso.chileno.de.antropologia/139> (recuperado 7-6-21).

Cameron, J. (2011). *Perro de circo*. Santiago de Chile: Pequeño Dios.

"Campamentos Cardenal Raúl Silva Henríquez y Monseñor Francisco Fresno. Experiencia de asistencia técnica", (1984). Santiago de Chile: SUR. Disponible en <http://www.sitiosur.cl/r.php?id=377> (recuperado 3-5-22).

Cano, J. L. (1971). "La autonominación en la poesía (Cienfuegos, Unamuno, Dámaso Alonso, Luis Rosales)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 257-258, (mayo-junio), 570-583. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-autonominacion-en-la-poesia-cienfuegos-unamuno-damaso-alonso-luis-rosales/> (recuperado 14-2-22).

Canovas, R. en Olivares, C. (ed.), (1997). *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM.

Carrasco, I. (1989). "Poesía chilena de la última década (1977-1987)". *Revista Chilena de Literatura*, 31-46. Universidad de Chile. Disponible en <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40444> (recuperado 20-6-21).

Carrasco, I. (1990). "Etnoliteratura mapuche y literatura chilena: relaciones". *Actas de lengua y literatura mapuche* (4), 19-27. Universidad de la Frontera: Departamento lenguas y literatura. Facultad de educación y humanidades. Disponible en <http://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/indoamericana/article/view/296> (recuperado 20-6-21).

Carreno, Bolívar, R. (2009). *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Madrid: Iberoamericana.

- Castellanos Herrera, S. J. C. (2019). "Sociedades, utopías y realidad humana". *Revista Perspectivas*, (16), 34-61. Disponible en <https://revistas.uniminuto.edu/index.php/Pers/article/view/2077/1873> (recuperado 20-12-21).
- Castillo Didier, M. (1971). "Seferis, el poeta del país desaparecido". *Byzantion Nea Hellás*, (2), 71-134.
- Casavilla Lemos, E. (2011). *Material de lectura*. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/enrique-casaravilla-106.pdf> (recuperado 4-10-21).
- Cervera Salinas, V. (2011). "El universo sensitivo del verbo poético: Borges y el olor de la carpintería". *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, (9), 98–110. Disponible en <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/142521/127831> (recuperado 7-4-22).
- Cervera Salinas, V. (2016). "Vida y muerte "Cielo abajo"; la simbología arcana de Raúl Zurita", en Alemany Bay, C., Valero Juan, E. & Sanchis Amat, V. M. (eds) (2016). *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*. Madrid: Visor, pg. 91-105.
- Chang-Rodríguez, R. & Filer, M. (2013). *Voces de Hispanoamérica: Antología literaria*. U.S.A.: Heinle Cengage learning.
- Chihuailaf, E. (1999). *Recadoconfidencial a los chilenos*. Santiago, Chile: LOM.
- Chihuailaf, E. (2002). *De sueños azules y contrasueños*. Madrid, España: Huerga y fierro.
- Chornik, K. (2014). "Música y tortura en centros de detención chilenos: conversaciones con un ex agente de policía secreta de Pinochet". Disponible en <https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/6808/000643667.pdf?sequence=1> (recuperado: 21-7-21).

- Ciancio, G. (2017). "Carlos Sabat Ercasty a un siglo de la publicación de Pantheos". *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (13), 215-231.
- CLADEM (2011). "Propuesta de análisis y monitoreo respecto a graves violaciones de derechos humanos cometidas por el estado de Uruguay". *Boletín programa de litigio internacional*. Disponible en <https://cladem.org/wp-content/uploads/2021/01/Boletin-CsoJuanGelman-Uruguay-espanol.pdf> (recuperado 7-4-22).
- CNVR (Comisión Nacional de verdad y reconciliación), (1991). *Informe Rettig*, Tomo I. Disponible en <https://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/Informe-Rettig-tomo1.pdf> (recuperado 22-4-21).
- CNVR (Comisión Nacional de verdad y reconciliación), (1991). *Informe Rettig*, Tomo II. Disponible en <https://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/Informe-Rettig-tomo2.pdf> (recuperado 22-4-21).
- CNVR (Comisión Nacional de verdad y reconciliación), (1991). *Informe Rettig*, Tomo III. Disponible en <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/Informe-Rettig-tomo3.pdf>(recuperado 22-4-21).
- Collier, S. & Sater, W. (2004). *A history of Chile, 1808-2002*. U.S.A.: Cambridge University Press.
- Collins, C., Delgado, J. P., González, F., Hernández, R., Fernández, K., Herbst, J., & Zamorano, P. (2012). "Verdad, justicia y memoria: violaciones de derechos humanos del pasado". Santiago, Chile: Observatorio Derechos Humanos de la Universidad Diego Portales. Disponible en <http://104.236.96.2/derechoshumanos/images/InformeAnual/2012/Cap%201%20VERDAD,%20JUSTICIA%20Y%20MEMORIA%20VIOLACIONES%20DE%20DERECHOS%20HUMANOS%20DEL%20PASADO.pdf> (recuperado 25-4-21).
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2005). *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. Chile: Ministerio de

- Interior. Disponible en <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455> (recuperado 20-4-21).
- Constitución de la República de Chile*. (1980). Chile: Editorial Jurídica de Chile. Disponible en <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/60446/3/132632.pdf> (recuperado 15-3-21).
- Cortázar, J. (1949). "Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres". *Realidad, revista de ideas*, (14), 232-238. Disponible en <https://ahira.com.ar/ejemplares/realidad-no-14/> (recuperado 5-4-22).
- Corvalán Marquéz, L. (2004). *Los partidos políticos y el golpe del 11 de septiembre. Contribución al estudio del contexto histórico*. Santiago de Chile: Universidad Bolivariana.
- Costamagna, A. (2013). "Había una vez un pájaro". *Revista Casa de las Américas # 300 - julio-septiembre/2020*, 48-58. Disponible en <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/300/p48-58%20Alejandra%20Costamagna.pdf> (recuperado 14-5-21).
- Cuneo, A.M. (1989). "Huerfanías de Jaime Quezada, otras reflexiones". Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-83686.html> (recuperado 10-11-21).
- De la Cruz, San Juan. "Otro del mismo que va por Superflumina Babylonis" Disponible en [https://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/edicion/p\\_sanlucar/sanlucar\\_17.htm](https://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/edicion/p_sanlucar/sanlucar_17.htm) (recuperado 7-4-22).
- Dobry, E., & Zurita, R. (2014). "Conversación con Raúl Zurita". *Guaragua*, 18(45), 175–186. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/43488382> (recuperado 17-3-22).
- Donoso, A. (2007). "La Tirana (1983), de Diego Maquieira. Mestizaje, ficcionalización y referencialidad anómala". *Devenir gramático de la ophys*. Disponible en <http://www.letras.mysite.com/aed130407.htm> (recuperado 20-4-21).

- Donoso, A. & Espinaza, R. (2015). "Escribir el cielo, escribir el desierto, escribir el acantilado. La escritura material de Raúl Zurita/Writing Sky, Writing Desert, Writing Cliff: the Material Writing of Raúl Zurita". *European Journal of Literature, Culture and Environment*, 6(2), 67-80. Disponible en [https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/24293/escribir\\_donoso\\_ecozon%40\\_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/24293/escribir_donoso_ecozon%40_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (recuperado 10-6-22).
- Donoso, J. (1962). "Jornada para la Novísima Generación". *Revista Ercilla*. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:83144> (recuperado 12-5-21).
- Donoso, J. (1987). *Historia personal del boom*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Dorfman, A. (2001). *La muerte y la doncella*. Nueva York: Siete cuentos editoriales.
- Dorfman, A. & Mattelart, A. (2005). *Para leer al pato Donald*. México: siglo xxi editores.
- Droguett, C. (1998). *El compadre*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Dünkler, G. (2008). "El territorio de la poesía mestiza" (entrevista). *Diario El capital*. Disponible en <https://www.lacapital.com.ar/senales/el-territorio-la-poesiacutea-mestiza-n290738.html> (recuperado 4-3-21).
- Duquesnoy, M. (2012). "La tragedia de la utopía de los Mapuche de Chile: reivindicaciones territoriales en los tiempos del neoliberalismo aplicado". *Revista de Paz y Conflictos*, (5), 20-43. Disponible en [https://www.ugr.es/~revpaz/articulos/Tragedia\\_utopia\\_mapuche\\_chile.html](https://www.ugr.es/~revpaz/articulos/Tragedia_utopia_mapuche_chile.html) (recuperado 22-12-21).
- Dussel, E. D. (1992). *Historia de la iglesia en América Latina: medio milenio de coloniaje y liberación (1492-1992)*. Madrid: Mundo Negro-Esquila Misional. Disponible en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20120215100901/iglesia.pdf> (recuperado 7-5-22).

- Duván Avalos Flores, E. (2017). “La restitución afectiva del cuerpo desaparecido: una lectura del poemario INRI, de Raúl Zurita”. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, (4), 51-65. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5892915> (recuperado 15-12-21).
- Eguiluz, L. (2020). *Santiago: fragmentos y naufragios. Poesía chilena del desarraigo 1973-2010*. Santiago de Chile: 2020.
- “El Censo de 1909 de la Ciudad de Buenos Aires. Población de Buenos Aires”. (2008). 5(7), 101-112. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74005708> (recuperado 6-4-22).
- “El Censo Nacional de 1947. La Ciudad de Buenos Aires en el IV Censo General de la Nación”. *Población de Buenos Aires*. (2009). 6(10), 93-106. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74012045007> (recuperado 6-4-22).
- Eliot, T. S. (2001). *La tierra baldía. The Waste Land (1922)*. Barcelona: Círculo de lectores. (trd. Malpartida, J.). Disponible en [https://www.madrid.org/fo/2010/es/prensa/pdf/poema\\_the\\_waste\\_land.pdf](https://www.madrid.org/fo/2010/es/prensa/pdf/poema_the_waste_land.pdf) (recuperado 30-4-22).
- Eloy, H. (2014). *Revistas y publicaciones literarias en dictadura (1973-1990)*. Santiago de Chile: Piso Diez ediciones. Edición digital.
- Eltit, D. (1983). *Lumpérica*. Santiago: Ornitorrinco. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:9444> (recuperado 17-4-21).
- “Encuesta Nacional Bicentenario 2019”. Universidad de Chile. Disponible en <https://encuestabicentenario.uc.cl/resultados/> (recuperado 28-10-21).
- Epple, J.A. (1994). “Transcribir el río de los sueños” (Entrevista a Raúl Zurita). *Revista Iberoamericana*, Vol. LX, (168-169), 873-883. Disponible en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6443> (recuperado 20-4-21).



- Ercilla y Zúñiga, A. De (1840). *Araucana*. París: Baudry. Disponible en <https://books.google.cl/books?id=ZhhCAAAAcAAJ&pg=PA194#v=onepage&q&f=false> (recuperado 24-3-22).
- España, A. (1985). *Dawson*. Santiago de Chile: Bruguera.
- Espinoza, E. (1957). "Gabriela Mistral y el espíritu de la Biblia". *Anales de la Universidad de Chile*, 106, 99-101.
- Espinoza Cartes, C. A. (2019). "Exiliadas chilenas: una aproximación de género en las memorias del exilio". *ENDOXA*, (44), 155–184. Disponible en <https://doi.org/10.5944/endoxa.44.2019.24388> (recuperado 5-9-22).
- Fabry, G. (2012). "Las visiones de Raúl Zurita y el prejuicio de lo sublime". *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (99), 239-255. Disponible en <https://journals.openedition.org/caravelle/457> (recuperado 12-12-21).
- Fabry, G. (2014). "El Cantar de los Cantares en la obra de Luis de León, san Juan de la Cruz y Juan Gelman. Lengua, infancia y experiencia espiritual". *Teoliteraria-Revista de Literaturas e Teologías*, 4(8), 56-65.
- Fabry, G. (2016). "Temporalidad mesiánica en *Zurita*: lógica poética y alcance filosófico", en Alemany Bay, C., Valero Juan, E. & Sanchis Amat, V. M. (eds) (2016). *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*. Madrid: Visor, pg. 131-147.
- Fabry, G. (2022). *Pasiones chilenas. Representaciones de Cristo en la poesía (De Rosa Araneda a Raúl Zurita)*. Madrid: Iberoamericana.
- Faught, D. (2014). "(Sub) versiones of discursive power: " En medio del camino" from Zurita's Purgatorio". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 30(1), 31-46. Disponible en <https://muse.jhu.edu/article/565778> (recuperado 15-2-22).
- Fernandes, C. (2016). "Arraigo en la *Biblia*, historia errante en la obra de Augusto Roa Bastos", en Attala, D. & Fabry, G. (2016). *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, pg. 533-544.

- Ferreira de Cassone, F. (2008). "Boedo y Florida en las páginas de Los Pensadores". Cuyo, 25: 11-74. Disponible en [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-31752008000100001&lng=en&tling=en](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-31752008000100001&lng=en&tling=en) (recuperado 5-4-22).
- Fernández Biggs, B. & Rioseco, M. (edits), (2014). *Teillier crítico*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Fernández Labbé, M. (2017). "La tierra no es el cielo, pero el cielo comienza aquí en la tierra": La cuestión del clericalismo en el campo político y el pensamiento católico chileno, 1960-1964. *Historia* (Santiago), 50(1), 11-47. Disponible en [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-71942017000100001](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942017000100001) (recuperado 20-7-22).
- Fernández Marcos, N. & Spottorno Díaz-Caro, M. V. (coord) (2008). *La Biblia griega Septuaginta I. El Pentatéuco*. Salamanca: Sígueme.
- Fisher, A. (2008). "Raúl Zurita: entre la lógica y el desvarío". *Adarve: Revista de crítica y creación poética*, (3), 121-138. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/raul-zurita-entre-la-logica-y-el-desvario/> (recuperado 10-10-21).
- Fischer, M. L. (2010). "¿Qué puede decir la poesía sobre la memoria de la violencia política?: Inri de Raúl Zurita". *Anales de Literatura chilena*, (13), 163-178. Disponible en <http://www.revistadisena.uc.cl/index.php/alch/article/view/32587/25217> (recuperado 14-6-22).
- Frye, N. (1982). *The great code. The Bible and literature*. U.S.A.: Harcourt Brace Jovanovich.
- Fox, A. A. (2011). *Latinoamérica: Presente y pasado*. U.S.A.: Pearson.
- Fuguet, A. (1991). *Mala onda*. Buenos Aires: Planeta.
- Galindo, Ó. (2003, a). "Registro y transcripción testimonial en la poesía chilena actual. Lihn, Zurita". *Estudios filológicos*, (38), 19-29. Disponible en <http://revistas.uach.cl/html/efilolo/n38/body/art02.html#t> (recuperado 1-3-22).

- Galindo, Ó. (2003, b). "Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (58), 193-213. Disponible en <https://as.tufts.edu/romancestudies/rcll/pdfs/58/12.%20GALINDO.pdf> (recuperado 2-3-22).
- Galindo, Ó. (2005). "Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea". *Estudios filológicos*, n.40, 79-94. Disponible en [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132005000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=en](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132005000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=en) (recuperado 20-6-21).
- Galindo, Ó. (2009). "Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores". *Estudios filológicos* (44), 67-80. Disponible en [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132009000100004&lng=en&nrm=iso&tlng=en](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132009000100004&lng=en&nrm=iso&tlng=en) (recuperado 20-6-21).
- Galindo, Ó. (2010). "Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris". *Alpha (Osorno)*, (31), 195-214. Disponible en [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-22012010000200014&script=sci\\_arttext&tlng=en](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-22012010000200014&script=sci_arttext&tlng=en) (recuperado 20-6-21).
- Galván, M. (2016). "Una lectura queer en escritos de sor Juana Inés de la Cruz (1648/1651-1695) y madre Castillo de Tunja (1671-1742)". *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura (CIEHL)*, (23), 118-127.
- Garcés, M. (2002). *Tomando su sitio. El movimiento de pobladores de Santiago, 1957-1970*. Santiago: LOM.
- García López, J. (2009). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens Vives.
- Garrido Alarcón, E. (2008). "Construir una ciudad para la memoria". *Revista de Filología Románica*, anejo VI, 161-171. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/research/construir-una-ciudad-para-la-memoria-canto-a-su-amor-desaparecido-de-raul-zurita/> (recuperado 3-1-22).

- Gawate, S. (2016). "A study of intertextuality and mythical aspects in T. S. Eliot's *The wasteland*". *Langlit*, v. 3, issue 1, 515-528. Disponible en [https://www.researchgate.net/profile/Sandip-Gawate/publication/337242827\\_LA\\_STUDY\\_OF\\_INTERTEXTUALITY\\_AND\\_MYTHICAL\\_ASPECTS\\_IN\\_T\\_S\\_ELIOT'S\\_THE\\_WASTE\\_LAND\\_SANDIP\\_P\\_GAWATE/inks/5dcce2e34585156b351067f3/LA-STUDY-OF-INTERTEXTUALITY-AND-MYTHICAL-ASPECTS-IN-T-S-ELIOTS-THE-WASTE-LAND-SANDIP-P-GAWATE.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Sandip-Gawate/publication/337242827_LA_STUDY_OF_INTERTEXTUALITY_AND_MYTHICAL_ASPECTS_IN_T_S_ELIOT'S_THE_WASTE_LAND_SANDIP_P_GAWATE/inks/5dcce2e34585156b351067f3/LA-STUDY-OF-INTERTEXTUALITY-AND-MYTHICAL-ASPECTS-IN-T-S-ELIOTS-THE-WASTE-LAND-SANDIP-P-GAWATE.pdf) (recuperado 26-9-22).
- Gelman, J. (1994). *De palabra. Poesías*. Madrid: Visor.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en Segundo grado*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI. (Trd. Lage, S.)
- Ginsburg, T. (2014). "¿Fruto de la parra envenenada? Algunas observaciones comparadas sobre la Constitución Chilena". *Revista Estudios Públicos*, n.º 133, 1-16. Disponible en <https://biblat.unam.mx/es/revista/estudios-publicos-santiago/articulo/fruto-de-la-parra-envenenada-algunas-observaciones-comparadas-sobre-la-constitucion-chilena> (recuperado 27-3-21).
- Godoy Gallardo, E. (1998). "La Generación del 50 en Chile: razones y efectos de una polémica." *América. Cahiers du CRICCAL*, 21(1), 369-375. Disponible en [https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1998\\_num\\_21\\_1\\_1402](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_21_1_1402) (recuperado 22-7-21).
- Goic, C. (1992). *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Amsterdam - Atlanda: Rodopi.
- Goldschmidt Wyman, E. (2002). *Antología. Los poetas y el general. Voces de oposición en Chile bajo Augusto Pinochet (1973-1989)*. Santiago de Chile: Lom.

- Gomoll, L. & Olivares, L. (2010). "Writing Resistance in Crisis and Collaboration". *UC Santa Cruz: Museum and Curatorial Studies*. Disponible en <https://escholarship.org/uc/item/2xh5s30k> (recuperado 8-4-21).
- González, C. (2016). "Modos del paradigma apocalíptico en la narrativa urbana rioplatense", en Attala, D. & Fabry, G. (2016). *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, pg. 325-363.
- González, M. (2013). "El informe secreto de Pinochet sobre los crímenes". Santiago de Chile: Ciper. Disponible en <https://www.ciperchile.cl/2013/09/10/el-informe-secreto-de-pinochet-sobre-los-crimenes/>(recuperado 5-5-21).
- Griffero, R. (2004). "A veinte años del Teatro Fin de Siglo". *Teatrae*, no. 8, Otoño-Invierno 2004, 86-89. Santiago de Chile. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-341850.html> (recuperado 24-7-21).
- Grosso, M. L. (2010). "El lugar de la palabra". *Revista Hispanista*, vol. XI (40), Disponible en <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/305.pdf> (recuperado 12-3-21).
- Guerrero, B. (1990). *Vida pasión y muerte en Pisagua*. Chile: el Jote errante.
- Hauser Y., A. (2010). "Camino Longitud Austral, sector Piedra el Gato: aspectos geológicos, geotécnicos y de construcción". *Revista Geológica de Chile* 0, 93-103. Disponible en <http://www.andangeology.cl/index.php/revista1/article/view/V10n2-3-a06/pdf> (recuperado 10-3-22).
- Hechos Urbanos*, No 25. (Prensa). Santiago de Chile. Septiembre de 1983. Impreso.
- Hermosilla Sánchez, A. (2007). "El túnel de Ernesto Sábato: La segunda caída en el tiempo americano". *Tonos Digital*, 14(0). Disponible en <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-12-tunel.htm> (recuperado 30-8-21).

- Hobbes, T. (1651). *Leviathan*. Disponible en <https://www.gutenberg.org/files/3207/3207-h/3207-h.htm> (recuperado 15-4-22).
- Hoefler, W. (2009). "El gallinero de Diego Maquieira" *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 19 (1), 10-25. Disponible en <http://www.letras.mysite.com/dmaq090515.html> (recuperado 15-3-21).
- Holas Allimant, I. (2014). "Infrarrealismo y videncia en la poesía temprana de Roberto Bolaño". En Shoji Bando (ed. lit.), Mariela Insúa Cereceda (ed. lit.): *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas: BIADIG: Biblioteca áurea digital*, v.27, págs. 185-194.
- Homero. (2020). *Odisea*. San José (Costa Rica): Ministerio de Educación Pública. Disponible en <https://www.mep.go.cr/sites/default/files/documentos/odisea.pdf> (recuperado, 1-2-22).
- Hope Moncrieff, A.R. (1995). *Mitología Clásica*. Madrid: M. E. Disponible en [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/37213/1/14\\_HolasAllimant.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/37213/1/14_HolasAllimant.pdf) (recuperado 2-3-21).
- Ibarbourou, J. De (1944). "Chico Carlo y su rifle". Disponible en <https://docplayer.es/15899856-Chico-carlo-y-su-rifle.html> (recuperado 29-9-21).
- Jofré, M. (2016). "La primera parte de *Purgatorio*", en Alemany Bay, C., Valero Juan, E. & Sanchis Amat, V. M. (eds) (2016). *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*. Madrid: Visor, pg. 239-255.
- Joyce, J. (2013). *I agrýpnia ton Fínnegan*. Trad. Eleftherios Anevlavis. Athens: Kaktos.
- Jugie, M. (1921). "La question du Purgatoire au concile de Ferrare-Florence". *Revue des études byzantines*, 20(123), 269-282. Disponible en [https://www.persee.fr/doc/rebyz\\_1146-9447\\_1921\\_num\\_20\\_123\\_4283](https://www.persee.fr/doc/rebyz_1146-9447_1921_num_20_123_4283) (recuperado 27-4-22).
- Karlik, S. (2002). "El puntillismo narrativo en la obra de Gabriel Casaccia". *América sin nombre*, 4 (diciembre 2002), 42-46. Disponible en

[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6013/1/ASN\\_04\\_08.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6013/1/ASN_04_08.pdf)

(recuperado 20-10-21).

Karmy Bolton, R. (2011). "La copia feliz de Edén: La gloria de un himno y el desgarro del poema." *Revista de filosofía*, (67), 41-54. Disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602011000100004> (recuperado 207-22).

Kay, R. (2008). *Tentativa Artaud*. Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.

Kornbluh, P. (2004). *Pinochet: los archivos secretos*. Barcelona: Crítica.

Kornbluh, P. & Bock, S. (2020). Allende and Chile: "Bring him down". Disponible en <https://nsarchive.gwu.edu/briefing-book/chile/2020-11-06/allende-inauguration-50th-anniversary> (recuperado 12-12-20).

"Lápida" Disponible en <https://dle.rae.es/%C3%A1pida> (recuperado 4-6-22).

Lambrou, N. (2016). "Vanguardias latinoamericanas" Disponible en <https://lambrounatas.wordpress.com/2016/09/20/vanguardias-latinoamericanas/> (recuperado 25-8-22).

Lambrou, N. (2018). "Nicanor Parra: la antipoesía y su legado" Disponible en <https://lambrounatas.wordpress.com/2018/03/01/nicanor-parra-la-antipoesia-y-su-legado/> (recuperado 25-8-22).

Lara, O. (1981). Lar. *Revista de literatura*. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95653.html> (recuperado 3-5-21).

Lastra, P. (1968). "Introducción a la poesía de Nicanor Parra". *Revista del Pacífico*, 5(5), 197-202. Disponible en [https://www.archivochile.com/Cultura\\_Arte\\_Educacion/np/s/npsobre0011.pdf](https://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/np/s/npsobre0011.pdf) (recuperado 8-4-21).

Lazzara, M. J. & Eltit, D. (2002). "Conversaciones en Princeton". *Princeton: Program in Latin American Studies*. U.S.A.: Princeton University.

- Lehmann, C. S-B. (2001). "Chile: ¿un país católico?". *Centro de Estudios Públicos. Puntos de Referencia*, 249. Disponible en [https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160304/20160304092828/pder249\\_lehmann.pdf](https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160304/20160304092828/pder249_lehmann.pdf) (recuperado 28-10-21).
- Lencinas, C. N. (2008). *La visión apocalíptica del mundo contemporáneo en la narrativa de Leopoldo Marechal. Los dobles y la búsqueda de la unidad en el Banquete de Severo Arcángelo*. San Juan: effha.
- León, G. (2017). "Entrevista a Raúl Zurita: "La poesía es el último gran silencio de una época que termina". Disponible en <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/entrevista-zurita.html> (recuperado 20-2-22).
- León-Portilla, M., & Seoane, M. (1992). "Encuentro de dos mundos". *Estudios de cultura náhuatl*, 22. Disponible en <https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn22/379.pdf> (recuperado 16-5-21).
- Lepeley, O. (2013). "Tanteando los límites de la censura: Hojas de Parra, salto mortal en un acto". *Journal Latin American Theatre Review*, Spring, 2013. Disponible en <https://journals.ku.edu/latr/article/view/7173/6520> (recuperado 14-6-21).
- Leyva, C. N. (2015). "¿Es fácil leer a Fuguet? La obra literaria de Alberto Fuguet y sus intertextualidades". *Revista Crítica*. Disponible en <http://critica.cl/literatura-chilena/%C2%BFes-facil-leer-a-fuguet-la-obra-literaria-de-alberto-fuguet-y-sus-intertextualidades> (recuperado 19-5-21).
- Lihn, E. (1979). *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ganymedes.
- Lihn, E. (1983). "Diego Maquieira: escribir es rayarse". Disponible en <http://www.letras.mysite.com/maquieira100403.htm> (recuperado 5-9-22).
- Lihn, E. (2018). *Poesía (1947-1954). Poemas de este tiempo y otro/Nada se escurre*. Valparaíso de Chile: Universitarias.
- Lira, R. (2003). *Proyecto de obras completas*. Santiago de Chile: Universitaria.



- Lorente Medina, A. (1993). "La poesía chilena emergente (1973-1985)". *Epos: Revista de filología*, 9, 579-586. Disponible en <http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-9D170FF1-BF0B-9DD1-C005-303BB0D58E94/Documento.pdf> (recuperado 17-5-21).
- Lugones, L. (2009). *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*. Villa María: Eduvim.
- Mc Donald, B.E. (2009). *Sacred Tropes: Tanakh, New Testament, and Qur'an as literature and culture*. Leiden-Boston: Brill.
- Malamud, C. (2013). *Historia de América*. Madrid: Alianza.
- Malamud, C., Sepúlveda Muñoz, I., Pardo, R. & Martínez Segarra, R. (2003). *Historia de América Latina: Temas didácticos*. Madrid: Universitas.
- Maquieira, D. (1983). *La Tirana*. Santiago de Chile: Tempus Tacendi.
- Maquieira, D., & Zurita, R. (1990). "Rastros de vida y formación literaria". Entrevista realizada por Antonio Cussen. *Estudios Públicos*, (37), 241-268. Disponible en <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/1500> (recuperado 17-3-22).
- Marechal, L. (2000). *Adán Buenosayres*. Barcelona: Akea. Disponible en <https://archive.org/details/marechal-adanbuenosayres/page/n1/mode/2up> (recuperado 6-4-22).
- Marrero-Fente, R. (2004). "El lamento de Tegalda: Duelo, fantasma y comunidad en *La Araucana*". *Atenea* (Concepc.), 490, 99-114. Disponible en <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622004049000006> (recuperado 24-3-22).
- Martínez, J. L. (1977). *La nueva novela*. Santiago, Chile: Archivo. Disponible en <https://desocuparlapieza.files.wordpress.com/2013/06/martinez-juan-luis-la-nueva-novela.pdf> (recuperado 1-6-22).
- Merino Risopatrón, C., & Armstrong Cox, S. (2007). "Referencias bíblicas en la Pastoral de Raúl Zurita". *II Jornadas: Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*. Pontificia Universidad Católica Argentina. Disponible en

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/4478/1/referencias-biblicas.pdf>(recuperado 21-2-22).

Millares, S. (2016). “Un intertexto insólito: la *Biblia* en la poética de Pablo Neruda”, en Attala, D. & Fabry, G. (2016). *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, pg. 501-510.

Miralles, D. (2004). *Poéticas de la postmodernidad: Literatura chilena neovanguardista durante la dictadura militar (1973–1990)*. Oregon: University of Oregon.

Mistral, G. (1992). *Lagar II*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0003273.pdf> (recuperado 3-11-21)

Montecino, S. (1986). *El zorro que cayó del cielo y otros relatos de Paula Páin*. Santiago de Chile: Universitaria. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0051378.pdf> (recuperado 17-5-21).

Montesinos, E. (2020). “Raúl Zurita: ‘Me imagino parte de todo un movimiento social’”. *El Desconcierto*, 23 de octubre. Disponible en <https://www.eldesconcierto.cl/letras/2020/10/23/raul-zurita-me-imagino-parte-de-todo-un-movimiento-social.html> (recuperado 24-6-22).

Morales Urra, R. (2017). “Cultura mapuche y represión en dictadura”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (3), 81-108.

Munizza, E. (2019). “Raúl Zurita and the Search for Love Originated from the Ashes: “Pastoral” in Anteparáiso”. *Mitologías hoy*, 271-289. Disponible en <https://revistes.uab.cat/mitologies/mitologies/article/view/v20-munizza>(recuperado 29-12-21).

Munizza, E. (2022). *Raúl Zurita y Dante Alighieri: diálogo entre la selva oscura y las estrellas*. Madrid: Verbum.

Nalé Roxlo, C. (2008). *La cola de la sirena. El pacto de Cristina*. Buenos Aires: Colihue.

- Neruda, P. (1950). *Canto general*. Universidad de Chile. Disponible en <http://www.neruda.uchile.cl/obra/cantogeneral.htm> (recuperado 4-11-21).
- Neruda, P. (1978). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Neruda, P. (2020). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid: Cátedra.
- Nómez, N. (2007). "Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988". *Estudios filológicos*, 42, 141-154.
- Olea, R. (1990). "‘Hablo como carente, pero hablo’. La poesía de Eugenia Brito y de Carmen Berenguer en la actual literatura chilena". *Iberoamericana*, 2/3 (40/41), 52-61. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/41671208> (recuperado 11-5-22).
- Orozco, O. (2012). *Obra completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ortuño Casanova, R. (2014). *Mitos cristianos en la poesía del 27*. U.K.: MHRA.
- Paíno, I. (2013). *Geometría sagrada de la Gran Pirámide* (vol. I). Toledo, España: Isthara Luna-Sol.
- Papa Clemente (1773). "Breve de Supresión". Disponible en <https://www.javeriana.edu.co/jhs/home/wp-content/uploads/2013/05/dominus-ac-redemptor-del-papa-clemente-XIV.pdf> (recuperado 6-6-22).
- Parra, N. (1937). *Cancionero sin nombre*. Disponible en <https://libros.uchile.cl/1048> (recuperado 25-5-21).
- Parra, N. (1954). *Poemas y antipoemas*. Santiago (Chile): Nascimento. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0014334.pdf> (recuperado 24-5-21).
- Pérez, J. (2006). *Historia de España*. España: Crítica.
- Pérez Villalobos, C. (1995). "El manifiesto místico-político-teológico de Zurita. Reseña de La vida nueva", en *Revista de Crítica Cultural*, 10, 55-59.
- Peri Rossi, C. (1989). *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral.

- Peris Blanes, J. (2009). "Una poética de las ruinas: testimonio y alegoría de Aníbal Quijada." *Revista chilena de literatura*, No. 74, 99 -121. Disponible en [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952009000100005](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952009000100005) (recuperado 26-5-21).
- Piaggio, E. (s.a.). "Esther de Cáceres. El fuego de la cruz". Disponible en <https://eddapiaggio.tripod.com/DOCUMENTOS/estherdecaceres.pdf> (recuperado 6-10-21).
- Pinto, S. (2016). "Gaspar Zurita Martínez, navegando entre poetas." Disponible en <https://www.latercera.com/paula/gaspar-zurita-martinez-navegando-poetas-2/> (recuperado 1-6-22).
- Polt, J. H. (1960). "Algunos símbolos de Eduardo Mallea". *Revista hispánica moderna*, 26(1/2), 96-101. Disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/300014.pdf> (recuperado 22-8-21).
- Prado Traverso, M. (2000). "¡Oh, colibrí! O el arte amenazado". *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile*, 13, (s. p.). Disponible en <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx3.html> (recuperado 10-9-21).
- Puentes De Oyenard, S. (1998). "Apuntes para una biobibliografía de Juana de Ibarbourou". *Juana De Ibarbourou. Obras escogidas*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Ramay, A. (2016). "Between accommodation and resistance: Manuel Manquilef and Mapuche oppositional writing". *Chasqui*, 45(1), 3-14. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/24810872> (recuperado 9-3-22).
- Rela, W. (1994). *Poesía uruguaya*. Siglo 20. Uruguay: Alfaro.
- Reyes Soriano, J. (2014). "El Partido Comunista de Chile y las tomas de terreno bajo la dictadura: los combates por la vivienda, 1980-1984". *Revista de historia social y de las mentalidades*, 18(1), 183-212. Disponible en <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/historiasocial/article/view/2027> (recuperado 25-9-22).

- Rivas Molina, F. & Montes, R. (2022). "Chile rechaza rotundamente la nueva Constitución". *El País*, 5 de septiembre. Disponible en <https://elpais.com/chile/2022-09-05/chile-rechaza-rotundamente-la-nueva-constitucion.html> (recuperado 7-9-22).
- Rivero, G. V. de (1981). "El Runrunismo chileno (1927-1934). El contexto literario". *Revista Chilena de Literatura*, 73-87. Disponible en <https://revistachilenahumanidades.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41402> (recuperado 23-5-21).
- Roa Bastos, A. (1979). "Lucha hasta el alba". *Texto Crítico*, 12, p. 3-9. Disponible en <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6835/197912P3.pdf;jsessionid=6875F4007660432B8CF18B90CADDDBE40?sequence=1> (recuperado 26-10-21).
- Rodríguez Fernández, M. (1985). "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". *Revista chilena de literatura*, 25, 115-123. Disponible en <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41161/42698> (recuperado 23-2-22).
- Rojas, B. (2005). "Retornando a las Sagradas Escrituras". *Revista Estrategias para el Cumplimiento de la Misión*, 2(1), 49-54. Disponible en [https://revistas.upeu.edu.pe/index.php/r\\_estrategias/article/view/394/385](https://revistas.upeu.edu.pe/index.php/r_estrategias/article/view/394/385) (recuperado 28-9-21).
- Romero, G. (1987). "Poemas al amparo de tu amor". *Mundo Diners Club*, 61, 381-383. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-294320.html> (recuperado 13-12-21).
- Rovira Soler, J. C. (2011). "Zurita: memorial de la desolación". *América sin nombre*, 16, 104-112. Disponible en [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20643/1/ASN\\_16\\_10.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20643/1/ASN_16_10.pdf) (recuperado 18-3-22).
- Quezada, J. R. (1997). *Literatura chilena: Apuntes de un tiempo 1970-1995*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación.

- Quijada Cerda, A. (1990). *Cerco de púas. Un candente testimonio de la represión*. Santiago de Chile: Fuego y tierra.
- Quiñones, G. (1997). "Materias y ensueños en la poesía de Jorge Teillier". *Revista Trilce*. Tercera época, 1, 19-22. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:99359> (recuperado 20-5-21).
- Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.
- Rodríguez Fernández, M. (1989). "La Biblia como intertexto en tres poemas de Raúl Zurita". *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 1, 87-96. Disponible en <https://revistas.userena.cl/index.php/logos/article/view/207/201> (recuperado 26-5-21).
- Rojas, C. (1986). *Recuerdos de una mirista*. Disponible en [https://www.archivochile.com/carril\\_c/cc2012/cc2012-073.pdf](https://www.archivochile.com/carril_c/cc2012/cc2012-073.pdf) (recuperado 14-7-21).
- Rosende, F. & Tapia, M. (2006). "La caída de la inflación en Chile: Políticas, instituciones y suerte". Documento de Trabajo, 308, 1-23. Disponible en [https://www.researchgate.net/publication/5128755\\_La\\_Caida\\_de\\_la\\_Inflacion\\_en\\_Chile\\_Policas\\_Instituciones\\_y\\_Suerte](https://www.researchgate.net/publication/5128755_La_Caida_de_la_Inflacion_en_Chile_Policas_Instituciones_y_Suerte) (recuperado 15-7-21).
- Rubio, R. (2017). "INRI de Raúl Zurita: subversión del himno nacional". *Acta literaria*, 55,163-172. Disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482017000200163> (recuperado 23-7-22).
- S/A. Transcripción del discurso del secretario general del Partido Socialista de Chile, Carlos Altamirano, el día 9 de septiembre de 1973, en el estadio de Chile de Santiago, Chile. Disponible en <https://static.emol.cl/emol50/documentos/archivos/2019/05/20/20190520124524.pdf> (recuperado 5-5-21).

- S/A. Centros de Detención: Chile 1973-1990. Disponible en <https://www.memoriaviva.com/Centros/centros%20detencion%20lista.htm> (recuperado 7-10-21).
- Saavedra, L. V. 2006. "Estética de la perfectibilidad en Gabriela Mistral". *Anales de literatura chilena*, Vol. 7, 7, 197-226. Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en <https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/7471/000473213.pdf> (recuperado 2-11-21).
- Sabat Ercasty, C. (1982). *Antología*. Tomo I. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura. Disponible en <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/2685> (recuperado 20-9-21).
- Sábato, E. (1981). *Abaddón, el Exterminador*. Barcelona: Seix Barral.
- Sábato, E. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Disponible en <http://recursosbiblio.url.edu.gt/Libros/sabato/heroes.pdf>(recuperado 12-10-22).
- Saftta, S. (2001). "Entre la vida diaria y el misticismo". *Diario La Nación*, 12 de diciembre. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/entre-la-vida-diaria-y-el-misticismo-nid220431/> (recuperado 14-8-21)
- Salazar Anglada, A. (2016). "De la K a la Z: Raúl Zurita o la construcción del escenario para una vida nueva", en Alemany Bay, C., Valero Juan, E. & Sanchis Amat, V. M. (eds) (2016). *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*. Madrid: Visor, pg. 415-430.
- Salto, G., Battiston, D. & Bertón, S. (compiladoras) (2020). *Los juegos de espejos*. Argentina: Teseo.
- Sánchez, J. B. (1994). "Rodrigo Lira, poeta post-moderno". *Literatura y lingüística*, 7, s. p. Disponible en [http://biblioteca-digital.ucsh.cl/greenstone/collect/revista1\\_old/import/L%20&%20L/07/Rodrigo%20lira/Rodrigo%20lira.pdf](http://biblioteca-digital.ucsh.cl/greenstone/collect/revista1_old/import/L%20&%20L/07/Rodrigo%20lira/Rodrigo%20lira.pdf) (recuperado 24-6-21).

- Santini, B. (2008). "Entrevista al poeta chileno Raúl Zurita: «Todo poema, toda poesía, son pequeñas islas en el océano infinito del silencio»". *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. "Migrants d'Amérique latine. Penser et vivre le retour"*, 91, 203-222. Disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-al-poeta-chileno-raul-zurita--todo-poema-todo-poesia-son-pequenas-islas-en-el-oceano-infinito-del-silencio/html/06bf3c4b-126a-461a-970e-2be9a969420c\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-al-poeta-chileno-raul-zurita--todo-poema-todo-poesia-son-pequenas-islas-en-el-oceano-infinito-del-silencio/html/06bf3c4b-126a-461a-970e-2be9a969420c_2.html) (recuperado 12-5-22).
- Santini, B. (2009). "El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita". *Revista Laboratorio*, 1, s. p. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cielo-y-el-desierto-como-soportes-textuales-de-los-actos-poeticos-de-raul-zurita/> (recuperado 24-6-21).
- Santini, B. (2010). "Les rêves des personnages féminins dans La vida nueva de Raúl Zurita: syncrétisme linguistique et misère sociale". *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, 21, 141-161. Disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/les-reves-des-personnages-feminins-le-recueil-la-vida-nueva--de-raul-zurita--syncretisme-linguistique-et-misere-sociale/html/f3966778-451a-4337-b19f-cb17b58a6dff\\_5.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/les-reves-des-personnages-feminins-le-recueil-la-vida-nueva--de-raul-zurita--syncretisme-linguistique-et-misere-sociale/html/f3966778-451a-4337-b19f-cb17b58a6dff_5.html) (recuperado 1-3-22).
- Santini, B. (2011). "En Zurita, van a aparecer las ruinas, pedazos de poemas antiguos: Entrevista a Raúl Zurita". *Revista chilena de literatura*, 80, 253-262. Disponible en [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-22952011000300014&script=sci\\_arttext&tlng=en](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-22952011000300014&script=sci_arttext&tlng=en) (recuperado 10-2-22).
- Santini, B. (s.a.) "Invitación al viaje: el Paraíso, el Anteparaíso y Valparaíso en la obra de Raúl Zurita". En Wendt, Paulina: *Zurita x 70*. Mago Editores, inPres. Disponible en <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03159393/document> (recuperado 2-12-21).
- Sarmiento, O. (1996). "El poeta sin pergaminos; entrevista a Pedro Lastra sobre Enrique Lihn". *Taller de letras*, 24, s. p. Disponible en



<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/RC/RC0013233.pdf> (recuperado 24-6-21).

Sarmiento, O. (1998). "Sitio en disputa: "La vida nueva" de Raúl Zurita". *Hispanamérica*, Año 27, 79, 105-111. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/20540055> (recuperado, 13-3-22).

Scarabelli, L. & Cappellini, S. (eds.), (2017). *Donde no habite el olvido: Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Milano: Letizioni.

Schmitt, C. (1997). *El Leviatán en la doctrina del Estado de Thomas Hobbes. Sentido y fracaso de un símbolo político*. México: UAM.

Sepúlveda Eriz, M. (2008). "Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario". *Acta Literaria*, 37, segundo semestre, (67-80).

Sepúlveda Eriz, M. (2017). *Raúl Zurita. Obra poética (1979-1994)*. Tomo 1. Coordinador: B. Santini. Colección Archivos, 67, 95-108. CRLA-Archivos.

Sepúlveda Eriz, M.(2020). "Poesía y migración. Zurita en 'El mar del dolor'". *Universum (Talca)*, 35(1), 368-386. Disponible en [https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762020000100368&script=sci\\_arttext&tlng=en](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762020000100368&script=sci_arttext&tlng=en) (recuperado 19-6-22).

"Símbolo". *Diccionario Real Academia Española*. Disponible en <https://dle.rae.es/s%C3%ADmbolo> (recuperado 25-11-21).

Serrano, R. A. (2014). *Historia de la Biblia en español. Una introducción*. Lulu.com (recuperado 20-9-21).

Sesto Gilardoni, I. (1983). *Memoria y sed en la poesía de Carlos Sabat Ercasty*. Montevideo: Barreiro y Ramos.

Shaw, D. L (1985). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.

Shaw, D. L. (1998). *The post-boom in Spanish American fiction*. U.S.A.: State University of New York Press.

- Silva Valdés, F. (1936). *Leyenda (Tradiciones y costumbres uruguayas)*. Montevideo. Disponible en [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/fernan\\_silva\\_valdes/lib/exe/fetch.php?media=leyenda\\_-\\_fernan\\_silva\\_valdes.pdf](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/fernan_silva_valdes/lib/exe/fetch.php?media=leyenda_-_fernan_silva_valdes.pdf) (recuperado 25-9-21).
- Soros, J. (2011). "Las utopías de Zurita". *Voz y Letra: revista de literatura*, 22(1), pg. 57-82. Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-utopias-de-zurita/html/622ad055-abdc-4f59-9751-211f41092190\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-utopias-de-zurita/html/622ad055-abdc-4f59-9751-211f41092190_2.html) (recuperado 22-12-21).
- Suarez, V.V, (2011). *Proceso de la literatura paraguaya*. Asunción, Paraguay: Litocolor SRL. Disponible en <https://toaz.info/doc-viewer> (recuperado 25-10-21).
- Sur. (1984). Documento de trabajo. Santiago: Corporación de estudios sociales y educación. Disponible en <http://www.sitiosur.cl/resultados-de-busqueda-de-publicaciones/?PID=&doc=&lib=&rev=&art=&doc1=&vid=&autor=&coleccion=Documentos%20de%20Trabajo&busca=&sw=COLECCION&materia1=&materia2=&tipo=> (recuperado 1-2-22).
- Tarrab Rivera, A. (2007). "Intertextualidad científica en Purgatorio de Raúl Zurita". *Especulo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/purgator.html> (recuperado 20-6-21).
- Tarrab Rivera, A. (2011). "Purgatorio", el lugar natural de las artes. Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/portales/raul\\_zurita/obra-visor/purgatorio-el-lugar-natural-de-las-artes/html/cc7c1b74-0439-4957-accb-7e4e8d11908a\\_8.html#l\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/portales/raul_zurita/obra-visor/purgatorio-el-lugar-natural-de-las-artes/html/cc7c1b74-0439-4957-accb-7e4e8d11908a_8.html#l_0) (recuperado 28-6-21).
- Taylor, A.E., (2000). *Platon*, (trd. Arzoglu, I). Atenas: MIET.
- Teillier, J. (1965). "Los poetas de los lares". Santiago: Universidad de Chile. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0011182.pdf> (recuperado 14-5-21).

- Teitelboim, V. (1978). *Araucaria de Chile*, 1. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0005452.pdf> (recuperado: 23-7-21).
- Teitelboim, V. (1994). *Araucaria de Chile. Índice general (1978-1989)*. Santiago, Chile: Ediciones del Litoral. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0005451.pdf> (recuperado: 23-7-21).
- Ternicier Espinosa, C. (2016). "Marginalidad porteña: ser joven en Valparaíso. Natalia Berbelagua, Daniel Hidalgo y Cristián Geisse". *Cuadernos de Aleph*, 8, 149-169.
- Tuñón de Lara, M., Valdeón Baroque, J. y Domínguez Ortiz, A. (1991). *Historia de España*. España: Labor.
- Valdés, H. (1978). *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Barcelona: Laia.
- Valente, I. (1979). "Raúl Zurita: Purgatorio". *El Mercurio*, 16 de diciembre, p 3. Santiago (Chile). Disponible en <http://letras.mysite.com/rzur131021.html> (recuperado 6-1-22).
- Valente, I. (1987). "Raúl Zurita. El amor de Chile" *El Mercurio*, 29 de noviembre. Santiago (Chile). Disponible en <http://letras.mysite.com/rzur131021.html> (recuperado 6-1-22).
- Valero Juan, E. (2015). "Enteras de agua las ciudades: una nueva poética urbana en Zurita". *Atenea (Concepción)*, 511, 15-31. Disponible en [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-04622015000100002&script=sci\\_arttext](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-04622015000100002&script=sci_arttext) (recuperado 10-2-22).
- Vargas Saavedra, L. (2006). "Estética de la perfectibilidad en Gabriela Mistral". *Anales de Literatura Chilena*, 7, 197-226. Disponible en <https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/7471/000473213.pdf> (recuperado 15-3-22).

- Vidal, E. (2015). "El Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal: elementos literarios para una transhistoria". Cleria Botêlho da Costa. *Fronteiras Moveis: historia, literatura*, 52, Fino Traço Editora Ltda., Historia. Disponible en <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01169574/document> (recuperado 13-8-21).
- Villalobos, C. P. (1995). "La vida nueva. Raúl Zurita (Editorial Universitaria, 1994)." *Revista de crítica cultural*, 10, 55-9.
- "Violaciones al derecho a vivir en Chile: septiembre de 1973". *Exilio chileno*. Disponible en <http://chile.exilio.free.fr/chap01.htm> (recuperado 5-9-22).
- Yeguas del Apocalipsis, sitio web: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/> (recuperado 27-5-21).
- Zurita, R. (s. a.) "Cronología". Disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/portales/raul\\_zurita/autor\\_cronologia/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/raul_zurita/autor_cronologia/) (recuperado 18-5-22).
- (1979). *Purgatorio: 1970-1979*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (1986). "Necesito ver esos viejos borradores para poder continuar escribiendo, para saber un poco más hacia dónde voy." *Obra poética (1979-1994)*. Colección Archivos, 67, CRLA-Archivos, 2017, 353-358. Disponible en [http://www.archivos.fr/SITE%20ZURITA/LECTURAS/TESTIM/016\\_Zurita.pdf](http://www.archivos.fr/SITE%20ZURITA/LECTURAS/TESTIM/016_Zurita.pdf) (recuperado 5-3-22).
- (1987). *El amor de Chile*. Santiago de Chile: Montt & Palumbo.
- (1994). *La vida nueva*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (1997). *Canto a los ríos que se aman*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (2000). *Poemas militantes*. Santiago de Chile: Dolmen ediciones.
- (2003). *INRI*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- (2006). *Los países muertos*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.
- (2007). *Las ciudades de agua*. México: ediciones ERA.

- (2008). *In memoriam*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.
- (2009). *Cuadernos de guerra*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.
- (2010). *Sueños para Kurosawa*. New York: Pen Press.
- (2010). “Sobre Purgatorio”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 724, 21-25.
- (2011, a). *El Sermón de la montaña*. Santiago, Chile: Cuneta.
- (2011, b). *Zurita*. Santiago, Chile: UDP.
- (2015). *El día más blanco*. Chile: Literatura Random House. Disponible en <https://www.foruq.com/books/es/xyz/3/El-dia-mas-blanco-Raul-Zurita.pdf>(recuperado 18-5-22).
- (2016). “Verás auroras como sangre. Hacia una poética de la muerte”. *Revista Dossier*, 31, pg. 9-13.
- (2016, b). “Premio iberoamericano de poesía Pablo Neruda. Discurso de agradecimiento”. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:318118> (recuperado 6-12-22).
- (2017, a). *Verás*. Chile: Biblioteca Nacional de Chile. (Edición, selección, y prólogo de H. Hernández Montecinos.)
- (2017, b). *Ποιήματα. Μια ανθολογία. Poemas. Una antología*. Atenas: Gavrielides. Edición bilingüe. (Trad. S. Hourmouziadis–N. Lambrou).
- (2017, c). “Necesito ver esos viejos borradores para poder continuar escribiendo, para saber un poco más hacia dónde voy.” *Raúl Zurita. Obra poética (1979-1994)* Colección Archivos, 67 353-358. Disponible en [http://www.archivos.fr/SITE%20ZURITA/LECTURAS/TESTIM/016\\_Zurita.pdf](http://www.archivos.fr/SITE%20ZURITA/LECTURAS/TESTIM/016_Zurita.pdf) (recuperado 7-6-22).
- (2021). “Discurso de Raúl Zurita en la entrega del Premio Reina Sofía”. *Altazor. Revista electrónica de Literatura*. Fundación Vicente Huidobro. Disponible en <https://www.revistaaltazor.cl/discurso-de-raul-zurita-en-la-entrega-del-premio-reina-sofia/>(recuperado 20-3-22).

Zurita Hecht, F. (2016). “La *Biblia* en el teatro del siglo XX”, en Attala, D. & Fabry, G. (2016). *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, pg. 389-422.

Zurita, R. - Noguerol, J. F. (2021). *Verás auroras como sangre*. España, Salamanca: Universidadde Salamanca.

Zurita, R., - Rovira, J.C. - Munizza, E. (2017). *Habré vuelto a ver de nuevo las radiantes estrellas... Raúl Zurita y Dante Alighieri*. Madrid: Del centro Editores.

### **La Sagrada Biblia**

“Historia de la Reina-Valera”, disponible en <http://reinavaleracontemporanea.com/reina-valera/historia-de-la-reina-valera/> (recuperado 1-4-22).

“Lápida”. *Diccionario enciclopédico de Biblia y teología*. Disponible en <https://www.biblia.work/diccionarios/lapida/> (recuperado, 22-3-22).

Nácar Fuster, E. & Colunga, A. (ed., trad) (1960). *Sagrada Biblia*. Vol. I. Madrid: B.A.C.

— *Sagrada Biblia*. Vol. II. Madrid: B.A.C.

— *Sagrada Biblia*. Vol. III. Madrid: B.A.C.

— *Sagrada Biblia*. Vol. IV. Madrid: B.A.C.

— *Sagrada Biblia*. Vol. V. Madrid: B.A.C.

— *Sagrada Biblia. Nuevo Testamento*. Vol. VI. Madrid: B.A.C.

“Nicho” término en *Zacarías* 5:11. Disponible en <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/Schokel-y-mateos/zacarias-5> (recuperado 4-1-22).

Reina-Valera. *La Biblia*. Disponible en <https://www.biblestudytools.com/rvr/daniel/2.html> (recuperado 4-10-21).

Reina-Valera, *Jeremías* 12: 12 Disponible en <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Jerem%C3%ADas%2012&version=RVR1960> (recuperado 5-10-22).

## YouTube

Carmona, A. (2020). “Zurita. Verás no ver”. Documental, Tráiler disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=XYBnnc9jS8k> recuperado 16-6-22).

Los trovadores del norte. “Viene clareando”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Puxf2Swux84> (recuperado 12-6-22).

Luengo, D. A. (2014). *Los hijos invisibles de la dictadura*. Documental. 24 Horas TVN Chile. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=K7e\\_V-FHFdk](https://www.youtube.com/watch?v=K7e_V-FHFdk) (recuperado 21-7-21).

Smith, M. & Forman, S. (1974). “Compañero: Víctor Jara of Chile” (documental). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mMRqkqBkXP8> (recuperado 25-5-22).

Warnken, C. (2006). “La belleza de pensar. Entrevista a Raúl Zurita”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TfkLrLsngY8> (recuperado 29-11-21).

Zurita, R. (1982). *La vida nueva de Raúl Zurita*. Escritos en el cielo, Nueva York, 2 de junio, 1982. (Vídeo). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=I9WvE9aeJ4o> (recuperado 9-6-22).

—(2007). “Canto a su amor desaparecido” (vídeo). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sM5Bb4GvLVY&t=216s> (recuperado 4-1-22).

—(2011). “Canto a su amor desaparecido”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sM5Bb4GvLVY> (recuperado 30-4-22).

### FUENTES DE FIGURAS

- Fig. 1. “Los países que se implican en la *Operación Cóndor* con los dictadores, los años del inicio y fin de las dictaduras y la duración de cada una”. Elaboración propia.
- Fig. 2. “Los lugares de tortura o prisión con sus locuciones y los años que fueron activos”. Elaboración propia a partir de <https://www.memoriaviva.com/Centros/centros%20detencion%20lista.htm> (recuperado 10-10-22).
- Fig. 3. “Raúl Zurita llevando la corona durante la entrega del premio”. Disponible en <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-coronacion-de-espinas/> (recuperado 10-10-22).
- Fig. 4. “El “Quebrantahuesos” de Jodorowsky, Parra y Lihn”. Disponible en <https://fahrenheitmagazine.com/arte/arte-letras/quebrantahuesos-cuando-la-poesia-no-busca-la-estetica> (recuperado 10-10-22).
- Fig. 5. “Raúl Zurita distribuyendo leche en la comuna La Granja”. Disponible en <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2020/09/06/cuando-zurita-repartio-leche-en-una-poblacion-de-santiago.html> (recuperado 10-10-22).
- Fig. 6. “Poema del libro *Bobby Sands desfallece en el muro* de Carmen Berenguer”. Disponible en <https://posc284.posc.sites.carleton.edu/uncategorized/bobby-sands-interpreting-a-martyr/> (recuperado 10-10-22).
- Fig. 7. “La Sagrada Biblia de Nácar-Colunga en una de las ediciones realizadas”. Disponible en <https://www.casadelabiblia.com/product-page/n%C3%A1car-colunga-popular-tapa-dura> (recuperado 10-10-22).
- Fig. 8. “Subrayadas van las palabras o expresiones semejantes en los tres poemas”. Gelman, J. (1994). *De palabra. Poesías*. Madrid: Visor. Nácar Fuster, E. & Colunga, A. (ed., trad) (1960). *Sagrada Biblia*. Vol.



IV.Madrid: B.A.C. Disponible en [https://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/edicion/p\\_sanlucar/sanlucar\\_17.htm](https://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/edicion/p_sanlucar/sanlucar_17.htm) (recuperado 10-10-22).

Fig. 9. El tapiz de la Creación en Girona. Disponible en <https://visitmuseum.gencat.cat/es/museu-tresor-de-la-catedral-de-girona/objeto/tapis-de-la-creacio> (recuperado 10-10-22).

Fig. 10. Portada de la primera edición de *Purgatorio*. Zurita, R. (1979). *Purgatorio 1970-1979*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Fig. 11. *El Sermón de la montaña*. Archivo personal de Raúl Zurita.

Fig. 12. Página 60 de *Purgatorio*.

Fig. 13. Página 61 de *Purgatorio*.

Fig. 14. Página 14 de *Anteparaíso*.

Fig. 15. Campamento Cardenal Raúl Silva Henríquez 1983, del poemario *La vida nueva* (1994). Fotógrafa Helen Hughes; Museo Reina Sofía. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/campamento-cardenal-raul-silva-henriquez-cardinal-raul-silva-henriquez-camp> (recuperado 4-4-22).

Fig.16. Cementerio histórico de Pisagua. Disponible en <https://www.monumentos.gob.cl/prensa/noticias/declaracion-publica-intervenciones-cementerio-pisagua> (recuperado 3-6-22).

## **ANEXOS**



## ANEXO 1

**Jorge Teillier**

*Paisaje de clínica*

A Rolando Cárdenas

Ha llegado el tiempo  
En que los poetas residentes  
Escriban acrósticos  
A las hermanas de los maníaco-depresivos  
Y a las telefonistas.

Los alcohólicos en receso  
Miran el primer volantín  
Elevado por el joven psicópata.

Sólo un loco rematado  
Descendiente de alemanes  
Tiene permiso para ir a comprar "El Mercurio".

Tratemos de descifrar  
Los mensajes clandestinos  
Que una bandada de tordos  
Viene a transmitir a los almendros  
Que traspasan los alambres de púa.

William Gray, marino escocés,  
Pasado su quinto delirium

Nos dice que fue peor el que sufrió en el Golfo Pérsico  
Y recita a Robert Burns  
Mientras el "Clanmore", su barco, ya está en Tocopilla.

Ha llegado el tiempo  
En que de nuevo se obedece a las campanas  
Y es bueno comprar coca-cola  
A los Hermanos Hospitalarios.

El Pintor no cree  
En los tréboles de cuatro hojas  
Y planea su próximo suicidio  
Heborizando entre yuyos donde espera hallar cannabis  
Para enviarla como tarjeta de Pascua  
A los parientes que lo encerraron.

Los caballos aran preparando el barbecho.  
En labor-terapia  
Los mongólicos comen envases de clorpromazina.

Saludo a los amigos muertos de cirrosis  
Que me alargan la punta florida de las yemas  
De la avenida de los ciruelos.

La Virgen del Carmen  
Con su sonrisa de yeso azul  
Contempla a su ahijado  
Que con los nudillos rotos  
Dormita al sol atiborrado de Valium 10.

(En el Reino de los Cielos  
Todos los médicos serán dados de baja).

Aquí por fin puedes tener  
Un calendario con todos los días  
Marcados de rojo  
O de blanco.

Es la hora de dormir -oh abandonado-  
Que junto al inevitable crucifijo de la cabecera  
Velen por nosotros  
Nuestra Señora la Apomorfina  
Nuestro Señor el Antabus  
El Mogadón, el Pentotal, el Electroshock.

---

### **Enrique Lihn**

#### *Nunca salí del horroroso Chile*

Nunca salí del horroroso Chile  
mis viajes, que no son imaginarios  
tardíos, sí -momentos de un momento-  
no me desarraigaron del eriazo  
remoto y presuntuoso  
Nunca salí del habla que el Liceo Alemán  
me infligió en sus dos patios como en un regimiento  
mordiéndome con ella el polvo de un exilio imposible  
Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor:  
el miedo de perder con la lengua materna  
toda la realidad. Nunca salí de nada.

---

**Gloria Dünkler**

*Las tierras de Llafenko*

Las tierras de Llafenko jamás fueron un edén como se nos dijo. Las huellas yacían pobladas de espinas; lluvias y vientos resultaban devastadores, antojadizos y el páramo cerraba sus entrañas a la siembra. Frutos silvestres y ovejas ramoneando los prados se negaban a dejar su cautiverio; el bosque no consentía derribarse y los ríos se abrían paso con más furia. Las tierras de Llafenko fueron un laberinto de secretos, un enjambre de preguntas sin respuestas.

---

**Gloria Dünkler**

*Provengo de un tronco de longevas raíces*

Provengo de un tronco de longevas raíces: no soy Schmied “el herrero” o Müller “el que trabaja en el molino”; somos náufragos de un bello secreto, una boca de afilados colmillos que se clavan en la carne y en la memoria hasta que vengas a relevarme, a tomar lo que forjaron tus mayores con el hierro y la obediencia. Que sacrifiques al cordero, que ultrajas la tierra virgen, que olvidaste tu familia y cruzaste los mares con destino a América; esto y aquello dirán de ti y de tu árbol, pero te mantendrás firme y has de proteger tu vida en la leyenda. Que digan lo que quieran, menos que fuimos cobardes.

---

## **Elicura Chihuailaf**

### *Sueño azul*

La casa azul en que nací está situada en una colina  
rodeada de hualles, un sauce, castaños, nogales  
un aroma primaveral en invierno -un sol  
con dulzor a miel de ulmos-  
chilcos rodeados a su vez de picaflores  
que no sabíamos si eran realidad o visión ¡tan efímeros!  
En invierno sentimos caer los robles partidos por los rayos  
En los atardeceres salimos, bajo la lluvia o los arboles, a  
buscar las ovejas  
(a veces tuvimos que llorar la muerte de alguna de ellas,  
navegando sobre las aguas)

Por las noches oímos los cantos,  
cuentos y adivinanzas a orillas del fogón  
respirando el aroma del pan horneado por mi abuela,  
mi madre, o la tía María  
mientras mi padre y mi abuelo  
-Lonko de la comunidad-  
observaban con atención y respeto

Hablo de la memoria de mi niñez  
y no de una sociedad idílica

Allí, me parece, aprendí lo que era la poesía  
las grandezas de la vida cotidiana,  
pero sobre todo sus detalles  
el destello del fuego,  
de los ojos,  
de las manos



Sentado en las rodillas de mi abuela oí las primeras historias de árboles  
y piedras que dialogan entre sí,  
con los animales y con la gente  
Nada más, me decía, hay que aprender  
a interpretar sus signos  
y a percibir sus sonidos que suelen esconderse  
en el viento  
Tal como mi madre ahora, ella era silenciosa  
y tenía una paciencia a toda prueba  
Solía verla caminar de un lugar a otro,  
haciendo girar el huso, retorciendo la blancura de la lana  
Hilos que en el telar de las noches  
se iban convirtiendo en hermosos tejidos  
Como mis hermanos y hermanas -más de una  
vez- intenté aprender ese arte, sin éxito  
Pero guardé en mi memoria el contenido de los dibujos  
que hablaban de la creación y resurgimiento del mundo mapuche  
de fuerzas protectoras, de volcanes, de flores y aves

También con mi abuelo compartimos muchas noches a la intemperie  
Largos silencios, largos relatos que nos  
hablaban del origen de la gente nuestra  
del primer espíritu mapuche arrojado desde el Azul  
De las almas que colgaban en el infinito  
como estrellas  
Nos enseñaba los caminos del cielo, sus ríos, sus señales

Cada primavera lo veía portando flores en sus  
orejas y en la solapa de su vestón  
o caminando descalzo sobre el rocío de la mañana

También lo recuerdo cabalgando bajo la lluvia  
torrencial de un invierno entre bosques enormes  
Era un hombre delgado y firme

Vagando entre riachuelos, bosques y nubes  
veo pasar las estaciones:  
Brotos de Luna fría (invierno), Luna del verdor (primavera)  
Luna de los primeros frutos  
(fin de la primavera y comienzo del verano)  
Luna de los frutos abundantes (verano)  
y Luna de los brotes cenicientos (otoño)

Salgo con mi madre y mi padre a buscar  
remedios y hongos  
La menta para el estómago, el toronjil para la pena  
el matico para el hígado y para las heridas  
el coralillo para los riñones -iba diciendo ella  
Bailan, bailan, los remedios de la montaña -agregaba él  
haciendo que levantara las hierbas entre mis manos

Aprendo entonces los nombres de las flores y de las plantas  
Los insectos cumplen su función  
Nada está de más en este mundo  
El universo es una dualidad:  
lo bueno no existe sin lo malo  
La Tierra no pertenece a la gente

Mapuche significa Gente de la Tierra  
-me iban diciendo

En el otoño los esteros comenzaban a brillar  
El espíritu del agua moviéndose sobre el lecho pedregoso  
el agua emergiendo desde los ojos de la Tierra

Cada año corría yo a la montaña para asistir  
a la maravillosa ceremonia de la naturaleza

Luego llegaba el invierno a purificar la Tierra  
para el inicio de los nuevos sueños y sembrados

A veces los guairaos pasaban anunciándonos  
la enfermedad o la muerte

Sufría yo pensando que alguno de los  
mayores que amaba  
tendría que encaminarse hacia las orillas  
del Río de las Lágrimas  
a llamar al balsero de la muerte  
para ir a encontrarse con los antepasados  
y alegrarse en el País Azul  
Una madrugada partió mi hermano Carlitos  
Lloviznaba, era un día ceniciento  
Salí a perderme en los bosques de la  
imaginación (en eso ando aún)  
El sonido de los esteros  
nos abraza en el otoño

Hoy, les digo a mis hermanas Rayén y América:  
Creo que la poesía es sólo un respirar en paz  
-como nos lo recuerda nuestro Jorge Teillier-  
mientras como Avestruz del Cielo por todas  
las tierras hago vagar mi pensamiento triste  
Y a Gabi Cauri Malen y Beti, les voy diciendo:  
Ahora estoy en el Valle de la Luna, en Italia  
junto al poeta Gabriele Milli  
Ahora estoy en Francia, junto a mi hermano Arauco

Ahora estoy en Suecia junto a Juanito Cameron  
y a Lasse Söderberg  
Ahora estoy en Alemania, junto a mi querido  
Santos Chávez y a Doris  
Ahora estoy en Holanda, junto a Marga  
a Gonzalo Millán y a Jimena, Jan y Aafke,  
Juan y Kata

Llueve, llovizna, amarillea el viento en Amsterdam  
Brillan los canales en las antiguas lámparas  
de hierro y en los puentes levadizos

Creo ver un tulipán azul, un molino cuyas  
aspas giran y despegan  
Tenemos deseos de volar: Vamos, que nada  
turbe mis sueños -me digo  
Y me dejo llevar por las nubes hacia lugares  
desconocidos por mi corazón

---

### **Nicanor Parra**

#### *El novio rencoroso*

Cuando fui a Valparaíso  
me fui con una morena,  
en el cuello del vestido  
tenía un ancla de seda.

¡Ay, novia que nunca vino  
ya no me acuerdo quien era!

Camino de naipe alegre  
de su blusa marinera,  
blanca la Estación Mapocho  
mortaja de mi morena.

Como llevaba una novia,  
me fui en carro de primera.

Vencían al viento norte  
sus pechos de luna llena,  
a mí no me importa nada  
mirándome mi chilena.

Nadie me diga marido  
que nunca la novia llega.

Antes de Viña le compro  
cinco ramos de cerezas,  
novia que me dio Santiago,  
novia que me quitó la arena.

Si yo le decía cosas  
me pegaba con la trenza.

Bajamos a Las Salinas  
por ver el agua de cerca,  
a ella le daba pina  
si yo tomaba cerveza.

¡Ay, novia, que no era mía,  
porque cualquiera la lleva!

Ya no me acuerdo el motivo  
por qué la dejaba suelta,  
ella se arrancaba el agua,  
yo me quedaba en la arena.

¿Por qué la dejaba sola,  
si con cualquiera se acuesta?

¿Quién le mostraba del alto  
pesada la billetera,  
mientras me pongo la ropa  
quién del brazo me la lleva?

¿Quién la besaba en el agua  
su pecho de luna llena?

Después me escribió una carta,  
yo la boté en una acequia,  
acaso fue novia mía,  
yo no me acuerdo quién era.

---

## **Juan Cameron**

### *Gowland*

Recorro este país como el reloj su esfera  
Los pueblos cuando llegan afinan la memoria  
(escondida pasión de quien recuerda)  
ese expreso que pasa este citröen  
lleva mis pedidos anteriores  
Yo no adelanto al sol

Recorro este país día tras día  
(Gowland ese villorrio cerca de Mercedes  
donde bajé a escribir este poema).

---

### **Juan Cameron**

#### *Amanda*

Amanda paloma mensajera  
Amanda paloma de la paz  
Amanda amada amamantada  
por la ubre del odio  
Tu grito rompe el silencio de los astros  
Tu insolencia mayor que la de dios  
No se es digno de ti Amanda  
No saben estos versos  
Se camina por parques y jardines  
Tú por ladrillos la mirada  
Las palabras se vienen como niños  
Ante ti las palabras retroceden  
No hay palabras Amanda  
Amanda paloma mensajera  
Oficio más alto que poeta.

---

## Rodrigo Lira

### *Tranquilo el topo*

Trabalenguas en ritmo de REdoble/-

Tormentoso el Topo tiembla: tiene tristeza: atronó, un poco.

El Topo no tiene comida: dinero tiene tampoco. Pero tiene taller

Tiene Taller: en las tardes talla tornea tañe tararea -atrona un poco.

El Topo se empecina se desmide se tropieza: se tropieza el Topo repta

-tiene anatomía- atrona un poco.

Siente el Topo la latitud del monte Tupungato, su tosca fosca topo grafía:

su altitud. Trepa entonces este monte tan campante (todo esto

entre sus mientes -o magines- evidente: así, monta hasta elefantes).

Entremedio entabla con sus sombras tristes teatros decadentes:

¿tendrá el Topo en sus sitios sus tornillos o en su testa trae

tejas sueltas, y en sus patas rotos los tobillos?

Entretanto, se interroga, se entretiene, estudiando harto su Antropo Logia

-triste trópico es el habitat del Topo, su típico tópico- tapizando

su entramado de tratados, combatiendo con un cúmulo de dudas, tragándose

eméritas gordas ruedas de carreta.

..... Toma notas el Topo, las anota en su libreta.

Tienta el Topo, intenta, trata, trata de- de pronto tronase altanero,

tiene lengua de taladro, la trompa se le solivianta, se destempla el Topo

-ya era tiempo-, se atraganta: atrona un poco.

Tonto el topo, terco, lerdo: torea, arrastra el poncho:

le tiran tierra, melones: le dan tirones, le pisan los talones...

Tiembla el Topo, palidece, siente vértigos, ortigas en los interiores,

tenazas en los intestinos. Torpemente trata el Topo, trastabilla: le escupen

en su escudilla, le tienden trampas, lo contagian con ladillas... nuevamente



..... atrona un poco.

Toca el Topo entonces trémulas trompetas, urde burdos subterfugios en subterra  
-su refugio-: siente tambores y destrozos y tragedias y tornados y tumultos  
trama el Topo entonces trombas muy tremendas de Topos desterrados en en  
..... sordecdoores  
..... retoornos...

Trata el Topo: tiene Taller: trabaja miércoles y jueves, transpira duro.  
Tapa el Topo su destete trama el Topo su destape tiene traumas,  
tristes trancas, tiernas teorías, tenues utopías: trepida el Topo, se tropieza,  
trastabilla (se da al traste): tiene tristeza. Tiembla, el Topo. Toma una decisión  
-toma firmemente una decisión): atrona un poco.

---

### **Ramiro Domínguez Codas**

V

El cielo,  
como la ballena de Jonás,  
trasportándonos  
en su vientre de aguamarina,

El cielo  
con su mar de bruces  
sobre nuestras cabezas aturcidas.

Mirador de soslayo,  
viéndonos de cabeza  
-patas arriba-

Embudo de cristal  
que vuelca en el oído de Dios  
nuestra vocinglería.

Planetarium sin fondo musical  
donde se apiñan los hombres a ver  
lo que les queda por encima.

Perturbador.

Galimatías.

---

### **Guido Rodríguez Alcalá**

#### *Leviatán*

Los ríos van al mar, pero del viento  
se conoce muy poco;  
nadie sabe si es heraldo de arcángeles  
o escritura de un libro misterioso.  
Nadie lo ha visto, pero el hombre sabio  
apuesta por su símbolo.

Las tribus más feroces  
siguen al Behemoth, encandiladas  
por su frente de oro,  
por sus ojos de piedra  
de estúpido becerro.

"-Comedores de viento -nos han dicho-  
de vuestro dios oscuro, ¿ qué se sabe ?

¿ Quién le ha visto los pies ?  
Ante los cuernos duros  
de nuestro dios se humillan las falanges  
de Babilonia y Tiro  
y caen sus murallas. El dios potente  
de la Nueva Israel es con nosotros.  
Suya es la gloria, suyos nuestros ojos  
y aún tus ojos necios al mirarle  
porque suyo es el culo de tu esposa  
y aún tus diversiones semanales.  
El nos entrega el mundo  
sin requerir el corazón a cambio.  
Nuestro señor banquero, fifty-fifty,  
reparte las ganancias con nosotros.  
Habrá sangre en su altar. Eso lo admito.  
Mas homo homini lupus, es preciso  
sobrevivir, darle empleo a la gente  
en este mundo nuestro  
el mejor entre todos los posibles.

Hijo mío, te lo dice este anciano,  
no escuches sus palabras  
ni sus ofrecimientos de trabajo.  
No los sigas en sus orgías insensatas  
en los burdeles de Babilonia o de Manhattan.  
No ames a las mujeres rojas de Penthouse.  
No te arrodilles ante falsos dioses  
ni blasfemes con sus coroneles.

Hijo mío, mira a su dios estúpido,  
mira al torpe becerro consagrado:  
No puede ver, mas ojos no le faltan  
no puede caminar, no puede amar

con su callado corazón metálico.  
Somos hombres, fabricamos los dioses,  
mas somos a su imagen.  
Si amas al hombrecillo de oro  
se secará tu sangre como el metal  
se secará tu lengua  
se secarán tus ojos  
se secarán tus manos y tu vientre.

Ama al Dios verdadero sin retratos  
ni templos ni moradas  
porque Él no tiene cara  
y Él es todas las caras. Y Él no está.  
Búscalos en el silencio.

A veces pasa un ángel  
con su carro de fuego, pero el ángel  
es apenas su huella  
en el espejo cóncavo del viento.  
Y el templo es sólo un punto en su escritura.  
Y eres templo también,  
tú eres el templo.

Vela, hijo mío,  
acecha en el silencio  
en la noche profunda de tu pecho  
la palabra preciosa  
que saciará tu impura sed de imágenes.

Él llegará. La espera no es estéril.  
Es el agua fecunda  
con que la lluvia limpia los barbechos  
antes de la cosecha.

En tu puro silencio, en tu blasfemia rota  
se incuba un hondo canto  
que romperá la valla de los siglos  
y atravesará las constelaciones  
y las comisaría de los hombres  
para llegar, volando, de hombre a hombre.

Acepta tu penumbra, tu rabia y tu silencio.  
Pasarán largos años, pero un día  
podrá llegar el Hombre  
su Profeta  
su Nuncio prometido.  
Sus palabras  
serán como una espada fulgurante  
para quemar el aire  
y desnudar el alma de las cosas.  
Ese día quedarán revelados los pergaminos sabios  
que guardan los ancianos de la tribu.

Pero (escúchame) el Hombre  
no llevará señal sobre la frente  
ni hablará con parábolas;  
dirá las cosas simple, claramente,  
hablará en las cafeterías y los circos.  
El beodo, el colérico, el nigromante falso  
no oirán sus palabras  
entorpecidos por el vino rojo  
de la vid, el rencor y de la magia.

Animará la música dormida  
en las rosas oficiales  
y en los pechos  
de las muchachas vírgenes.

Se elevará su sol resplandeciente  
-el de la vida-  
más que el sol de Hiroshima.

La negra Ker, la Parca de Quevedo  
recibirá patadas en el culo  
y todos cantaremos al unísono:  
- ¿ Dónde está, oh muerte, dónde, tu victoria ?

(Esto que yo te cuento, hijo querido,  
pasó hace mucho tiempo).

Ya la vida me deja.  
Es preciso iniciarte., ya eres hombre,  
acércate y escucha  
mi palabra final:  
Ya no es secreto el Símbolo.  
Tú puedes ser el Hombre.  
Yo puedo ser Elías, San Juan o Juan González.

---

## **Pablo Neruda**

### *Las estatuas*

Sus setenta mujeres se habían convertido en sal,  
y por los monasterios, de la naturaleza,  
fuego y rencor, Rhodo contempló las estatuas  
diseminadas en la noche forestal.

Allí estaba la que parió sus hijos errantes:  
Niobe, la roja, ya sin voz y sin ojos  
erigida en su olvido de alabastro.

Y allí también prisionera, Rama, la delicada,  
y Beatriz de tan interminable cabellera  
que cuando se peinaba llovía en Rayaruca:  
caía de su cabeza lluvia verde,  
hebras oscuras descendían del cielo.  
Y Rama, la que robaba frutas,  
trepada a la incitante tormenta como a un árbol  
poblado de manzanas y relámpagos.

Y Abigail, Teresara, Dafna, Leona,  
Duiceluz, Lucía, Blancaflor, Loreto,  
Cascabela, Cristina, Delgadina,  
Encarnación, Remedios, Catalina, Granada,  
Petronila, Doralisa, Dorada, Dorotea,  
allí bajo las bóvedas de cuarzo, yacían  
mudas, ferruginosas, quemadas por la nieve  
o elevaban piernas y pechos cubiertos de musgo,  
roídas por las raíces de árboles imperiosos.

**ANEXO 2**





**ENTREVISTA A RAÚL ZURITA (MARZO, 2021)**

Yo estaba en Valparaíso. Estuve allá en la Universidad Técnica Federico Santa María y el Golpe empezó allá, empezó en Valparaíso a las 6 de la mañana. A las seis de la mañana se desplegaron las primeras tropas, y bueno...

La noche previa fue muy alucinante porque fue el último desfile, desfile de apoyo a Salvador Allende y a la Unidad Popular. Eso fue como a las 8 de la noche, fue el último desfile, íbamos todos desfilando, o sea, yo era de las juventudes comunistas, pero estaba la gente del mismo movimiento izquierda revolucionario, movimiento obrero, populares, obreros, y campesinos, toda la izquierda que, con todas sus diferencias, intuíamos que se venía algo que puede ser muy grave, entonces esta manifestación de apoyo fue la última, fue la noche del 10 de septiembre. Después me fui a una fuente de soda, una especie de bar, que pasaba toda la noche, no cerraba nunca, este bar se llamaba Rapallo, era dueño un italiano, y llegué como a las 11 de la noche, ya, cierto, y ahí pasé toda la noche, viendo qué pasaba un poco. Mi situación personal era bastante angustiada y me estaba separando en ese minuto de la que era mi mujer entonces, entonces estaba en una situación muy angustiada, primero por lo que estaba pasando: que algo iba a pasar que se le sentía en el ambiente, incluso yo en mi propia situación personal. Entonces pasé la noche, pero tuve la precaución, mira: en esos desfiles siempre te pasan los panfletos, manifiestos, panfletos de propaganda comunistas... en una carpeta, y yo lo iba echando todo en una carpeta, movimientos obreros, campesinos, todos los movimientos revolucionarios, y dije "Y esto puede ser peligroso que yo ande con esto". Y yo en una carpeta andaba con mis poemas y todos estos programas políticos que se repartían en este desfile. Fue un desfile muy grande, muy muy combativo, que terminaba, como te digo, a las 10.30 de la noche. Muy pacífico, además, no hubo piedra, no hubo violencia.

Fue una gran manifestación en Valparaíso a esa hora, como sé que también se hicieron prácticamente en toda la ciudad de Santiago esa noche, la noche del diez de septiembre. Y al otro día yo pasé la noche en vela, sin dormir nada, al otro día me desperté, perdón, me fui a la universidad a ver si podía tomar

desayuno porque no había comido nada, no había dormido nada. Entonces, llego y empiezo a caminar hacia la universidad, la universidad queda como a 5 cuadras del lugar donde yo estaba. Empiezo a caminar y estoy caminando por la avenida España, una avenida que bordea el Pacífico, para unirse a Santa María, una universidad que está frente al Pacífico, Universidad Técnica Santa María, y entonces me fui por la calle y por la carretera que bordea el Pacífico, y de repente vi cómo todos los soldados que empezaron a tomar posiciones y yo me imaginé, en mi ingenuidad, que están haciendo como ejercicio, que la gente está cada día más exaltada, sabes, que estaban haciendo ejercicio de posiciones, o que algo va a pasar, pero yo no sabía que este monstruo ahí empezaba. No lo sabía.

Y entonces de repente, voy caminando y alguien me grita “alto ahí” y yo sabía que ese “alto ahí”, sentí que tenía que ser “alto ahí”, y después me dijeron boca abajo, boca abajo, y después me llevaron a un lugar arriba, donde estaba la universidad, y allí me tiraron boca abajo con toda la gente, y entonces empezó a llegar gente, y todos nos iban tirando boca abajo, y estamos fuera de la universidad y de pronto la universidad estaba cerrada con unos portones, gracias a Dios que podía razonar así y se evitó una masacre allá dentro, porque estos tipos, los soldados, entrando con las metralletas, rompieron todas las puertas, entraron y tomaron a todos los tipos que estaban allá dentro, y además eran muchos afortunadamente. Porque si no eso hubiera sido una masacre, si no hubiera sido así. Entonces, nos llevan de allí a un lugar bastante aterrador, que era el cuartel de la inteligencia, se me escapa el nombre, el que hay en Salinas, regimiento Salinas. Entonces, allí vamos todos, nos suben a todos en unos camiones y paraban los camiones, y yo iba con mi carpeta de poemas, porque me había deshecho de todos los panfletos, y en ese momento lo agradecí, sí, yo pensaba que se armaba una guerra civil, no sabía todavía lo unilateral que era esto. Y de repente entra del regimiento empieza a bajar en forma de espiral, y abajo al fondo hay miles, ya están con las manos en la nuca y echados en el suelo boca abajo. Esto fue algo bastante aterrador, cierto, porque los soldados echaban carreras encima nuestra a espaldas, yo me recuerdo incluso a un tipo que saltó encima de mi cabeza, y yo dije “dios mío, qué te resientes el cráneo”, mientras nos estaban golpeando con las golpizas feroces, nos tapaban la cara con

la chaqueta y nos hacían correr entre dos filas de los soldados, mientras nos pateaban y llegaban culatazos.

Pero yo entre medio de todas esas golpizas tremendas, sentí las primeras proclamas militares, toda la amenaza de la muerte, el que se muere, el que resiste en lo alto, lo mutilamos y allí escuché de las noticias que se había suicidado Salvador Allende, fue un momento muy tremendo ...

De ahí nos subieron a una micro y nos llevaron al estadio de fútbol local, que se llama..., el estadio Playa Ancha. Entonces estamos todos en Playa Ancha, dos mil tipos por lo menos, nos tiran de nuevo al patio, y estuvimos como 4 horas, 5 horas, 6 horas, pasamos la noche entera con las manos en la nuca sin poder movernos porque van pasando soldados, nosotros con patadas y todo, y si alguno se llegaba a mover corría el riesgo de que lo mataran. Tan simple como eso.

Entonces después en la mañana, totalmente acalabrado, yo seguía sosteniendo una carpeta con poemas, la sostenía al final con los dientes porque me preguntaban “y esto, ¿qué es?”, y yo le decía “son poemas”, y entonces me empezaban a mirar y no entendían nada, porque creían que eran mensajes cifrados. Una locura. Y al final se terminaban convenciendo y me la devolvían. El único gesto de amabilidad que vi todos esos años: que me devolvieron la carpeta como dos o tres veces.

Pero al final nos meten en unos camiones a todos, unos encima de otros, como castillo de tabla, o sea los primeros van en sentido vertical, sobre el suelo, otros horizontal, así hasta formar una ruma. Como siete filas, tipo uno sobre otro. Y esos camiones empiezan a partir y los marinos están afuera, y un tipo nos decía “el que levante la cabeza, le rajo el cráneo”. Pero como estamos todos encima de otros, nos íbamos aplastando, el camión saltaba con los baches y el camino. Todo este grupo saltaba y aplastado lo uno con lo otro. Yo sé que tenía como dos filas arriba mío, y sentía el peso como dos filas arriba mío, y sé que había como cinco filas, por lo menos, debajo mío. Entonces, yo sentía que le estaba enterrando con el taco de mi zapato, se lo estaba enterrando a alguien. Y dije que gritaba debajo de mí, y eso fue tremendo. Eso fue tremendo porque en este viaje, que duraba una

media hora, no más, en este viaje yo vi el fin. Todos nos pedíamos perdón por el daño que nos causamos los unos a los otros. Era una cosa desgarradora.

Bueno allí llegamos, finalmente, nos bajan en el muelle de Playa Ancha y había tres barcos: uno era la Esmeralda, después estaba un buque que se llamaba Lebu y ese buque Maipo. Y a mí, con cientos de personas nos metieron, nos subieron al barco Maipo, que era un carguero, y allí un oficial de nuevo me pidió la carpeta y ya a esas alturas la llevaba con los dientes no sabía cómo sostenerla, y me dijo qué son y le dije que son poemas, lo miró y dijo, ay, son poemas qué estupideces, dijo y llegó y la tiró al mar. Entonces yo sentí mis poemas era lo único que me garantizaba que había un antes, y que todo eso no era una locura, porque yo llegué a pensar que eso que yo estaba viviendo era un invento, era una locura psicótica que me estaba pasando. Esos poemas me decían que había un atrás, una vida anterior a eso. Entonces cuando me la tiraron, fue muy feroz, llegué a pensar quién era yo, ¿quién podía ser yo?

Entonces, de ahí estuvimos como tres semanas, no recuerdo bien, pero fue la fecha cuando murió Neruda, estábamos dentro del barco, y éramos muchísimos. Al principio, estos tipos no nos daban comida ni agua, entonces nada para comer, lo dejaban a tal altura teníamos que saltar para dar vueltas, para tomarlo, terminaba siempre dando vueltas el agua, después nos subían nos hacían comer, pero teníamos que estar todos en cucullas, con las manos en la nuca, intentando comer con los dientes, una serie de menudos muy muy atroces, pero fueron golpizas, de repente estábamos todos en una escotilla, que era como diez metros del techo, una bodega, la bodega donde se dejan las mercancías, y estos barcos tienen una escotilla, y esa permanecía abierta, como doce metros más arriba de donde estábamos, y teníamos todo el día de guardia mirándonos. Y esto era bastante estúpido porque uno tendría que haber sido pájaro para arrancarse ese verdadero hoyo. Un hoyo...

Entonces, y sin embargo, no, no, estaban todo el día cuidando desde arriba, o sea vigilándonos. Entonces, finalmente, y sin decir nada, empiezan a sacar gente, me imagino que porque venían más, venían más prisioneros y habría más hueco, y yo salgo en un montón de gente. A todo esto, a mí no me habían preguntado nada, me habían tomado como tantos, cierto Yo era militante de la

juventud comunista, pero no creo que hayan sabido..., a mí nadie me estaba buscando, me llevaban a razia, se llama, barrieron todo el puerto de Valparaíso y se fueron a la universidad, porque toda la universidad era una universidad de izquierda, de apoyo a Salvador Allende y a la Unidad Popular. Hicieron esta razia donde caía. Y a la salida sí, a la salida tuve que dar mi nombre y todo, y me preguntaron sencillamente dónde estaban las armas, y yo no sabía dónde están las armas, no tenía ni idea de armas ni nada por el estilo.

Realmente me soltaron muy cerca del toque de queda que era a las siete de la tarde. Me soltaron a las seis y media, y yo no tenía a dónde ir, con toque hasta que llegué a la pensión en femenino en la universidad donde estudiaba. En ese tiempo las divisiones entre hombres y mujeres, todo era distinto. Y afortunadamente esas niñas me dejaron, las niñas del pensionado femenino que estaban allí, me dejaron a entrar y pasé la noche. Ahora: si me hubieran pillado, si hubieran hecho un allanamiento esa noche en el pensionado femenino, me ven a mí... Por eso siempre se lo agradeceré, porque fueron muy valientes, muy valientes. Presumiblemente nos toman presos a todos y nos matan. Podría ser así.

Entonces estuvieron como tres semanas, yo me acuerdo porque supe en el barco que había muerto Pablo Neruda. Entonces fue una época, una experiencia atroz y tremenda sobre todo porque, además, ese día, después lo vi, había salido la primera edición del diario del partido comunista que se llamaba El Siglo, diciendo, a las once de la mañana salía la última edición, ese diario decía "todos a su puestos de combate". Se venía el golpe.

Ahora esa fue mi experiencia personal, fue una experiencia atroz pero no significa nada frente a lo que pasaron tantos y tantos y tantos, frente a tantos desaparecidos, tantos torturados y tantos muertos. Lo mío finalmente frente a eso no fue más que una anécdota, una anécdota que marcó toda mi vida, pero no quiero hacer de algo que no es. Yo fui golpeado hasta el cansancio, pero no fui torturado, en el sentido de que nunca me pasaron cosas con la universidad y esas cosas que pasan a otros tan terribles.

---

### **ENTREVISTA MARTÍN DONOSO (MARZO, 2021)**

El taller literario de Jose Donoso se inició alrededor de 1981, a su regreso a Chile desde España, en plena medianoche dictatorial. El escritor ansiaba darle raíces chilenas y de familia ampliada a su hija Pilar, que había nacido en Madrid, once años antes.

Compró una hermosa casa de los años 50 en el tradicional y arbolado barrio de Providencia, en la calle Galvarino Gallardo, que le evocaba proustianamente el bellissimo campo y jardín de una de sus principales musas, Momo Balmaceda, denominado Lo Gallardo.

A las pocas semanas de llegar al país, Donoso recibe un llamado telefónico de su pariente talquino, el Cardenal Silva Henríquez -quien se destacara protagónicamente en la lucha por la protección de los derechos humanos durante la barbarie dictatorial-, conversación durante la cual el religioso le comento que la mejor forma en que un destacado autor como él podía enfrentar la lobotomía sistémica instaurada por el régimen era con lo que hacía mejor, la literatura.

- Debes transmitir la antorcha de tu talento literario a las nuevas generaciones de escritores, le dijo, pues Silva Henríquez era de los escasísimos representantes eclesiásticos en concebir lo espiritual no solo desde una exclusiva esfera religiosa, sino también cultural y social, en el sentido más integral del concepto. Aspecto de la vida que, no haría falta decirlo, había sido metódica y maquiavélicamente emasculado por Pinochet y desgraciadamente con éxito.

Con ese comentario, Silva Henríquez no hacía más que subrayar lo que Donoso siempre pensó de él mismo, en el sentido que su punto de vista político se articulaba y expresaba integralmente a través de la lectura de sus obras y empleando la literatura, mucho más que por medio de activismo político, pues siempre considero que ese talento desgraciadamente no lo tenía.

Es así como instauro entonces un taller literario en la hermosa pero austera buhardilla de su casa, lugar donde además trabajaba cotidianamente en sus libros. José Donoso invitó a integrarse a su taller a los jóvenes escritores que consideraba de mayor potencial y talento, con el requisito de tener obra ya

publicada, tales como Diamela Eltit, Gonzalo Conteras, Arturo Fontaine, Alberto Fuguet, entre otros, así como algunos destacados estudiantes de la Universidad de Chile, cuya facultad de Literatura había sido castrada en el sentido más amplio de la palabra por las autoridades educativas de la época.

Las reuniones, semiclandestinas, se realizaban una vez por semana, y consistían en sofisticados y sesudos ejercicios de análisis estructuralista, lectura en voz alta de obras literarias en preparación de cada uno de los participantes, con crítica colectiva de todos los integrantes, así como análisis de obras de escritores de gran proyección, especialmente Proust, Henry James, Emily Brönte y Virginia Woolf y de los representantes del Boom Latinoamericano, con los cuales Donoso tenía una cercana amistad e intimidad literaria, tales como García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Bryce Echenique y muchos más.

Donoso había sido Profesor de Literatura en Princeton y Iowa y tenía contactos de primerísimo nivel con grandes editores y agentes literarios no solo del mundo editorial hispanohablante sino del anglosajón. Asimismo, su célebre y trascendente obra literaria, traducida a más de 20 idiomas contaba con éxito mundial. Hoy en día, obras como *El obscuro pájaro de la Noche*, *El lugar sin límites*, *La desesperanza* o *Casa de campo*, constituyen sin duda referentes absolutos de la creación literaria moderna de Sudamérica. Su cercanía con Alfred Knopf, Kurt Vonnegut, Carlos Barral y la célebre agente literaria Carmen Balcells, además, bastan para ilustrar ese amplio cosmopolitismo y trayectoria literaria, que tan bien quedó consignado en su conocida obra *Historia Personal del Boom*, considerada hoy una referencia esencial para la comprensión de ese periodo tan fértil de la literatura latinoamericana.

Es toda su rica cosmovisión de la literatura así como su personal y muy intensa pasión por la creación artística lo que Donoso supo transmitir a toda una generación de jóvenes creadores literarios chilenos, hambrientos de referencias durante el periodo más desolado, sombrío y estepario de la historia cultural chilena.

---



**CHARLA DE RAÚL ZURITA DURANTE LA PRESENTACIÓN DE SU ANTOLOGÍA GRIEGA,  
FESTIVAL LEA IX, ATENAS, GRECIA, 13-06-2017**

Así ellos celebraban las exequias de Héctor, domador de caballos.

Es el final de La Ilíada y el comienzo de lo que denominamos lo humano. Si ese final es conmovedor lo es, sobre todo, porque nos dice que la historia a la cual nosotros también pertenecemos, se inicia con un funeral. Lo otro que nos enseña es que somos tan herederos de Homero como los griegos o los latinos, y que la consecuencia de esto es igualmente absoluta: el ser humano es un fantasma: es el fantasma que se levantó desde las cenizas del troyano Héctor.

Vengo de un país que antes de ser un país fue un poema. Es lo que nos muestra el poema La Araucana, el poema épico escrito por Alonso de Ercilla, que participó en la guerra de la conquista y que vio en un territorio absolutamente desconocido, en el lugar más remoto del mundo, los bordes aún imaginarios de un país, uniendo para siempre nuestro destino con el destino de su poesía, pero también con las marcas de una violencia extrema anidada en el centro de su historia.

Soy un poeta chileno, soy un hijo de esa violencia y de esa delicadeza. Cuatrocientos años después de Ercilla, en 1950, Pablo Neruda publicó Canto General, el gran monumento de la identidad latinoamericana, sin saber que los pueblos que a través de él lo escribieron y que allí se mencionan, debían atravesar todavía otra “muerte general” -la de las nuevas dictaduras y su interminable secuela de asesinados y desaparecidos-, y sobrevivir a ella para darles a todas esas víctimas, a los oprimidos y marginados de nuestra historia, la sanción póstuma de encontrar en la poesía la vida nueva que debía esperarlos y que no los esperaba.

La tarea no era escribir poemas ni hacer arte, la tarea era hacer del mundo una obra maestra y el fracaso de ello es inconmensurable. El estado del mundo,

de un país o de un gobierno no puede medirse por lo bien que están los que están bien; sino por lo mal que están los que están mal, y los que están mal están muy mal. La poesía debe bajar con ellos para levantar de nuevo desde allí, desde lo más dañado, desde lo más muerto, desde lo más roto, la demente pasión del sueño, pero no de un sueño débil, no de una esperanza cautelosa, sino de una esperanza y un sueño tan fuerte que de vuelta a la realidad y nos muestre los resplandores de esta tierra que a pesar de todo aún nos ama.

En un mundo de víctimas y victimarios la poesía es la esperanza de lo que no tiene esperanza, es la posibilidad de lo que no tiene ninguna posibilidad, es el amor de lo que carece de amor. Siento que he escrito desde esa desesperación y desde ese sueño. Como las cenizas de Héctor, la escritura es como las cenizas que quedan de un cuerpo quemado, pero para eso era necesario quemarse entero hasta que no quedara un hueso, un músculo, un pedazo de carne. La escritura son las cenizas que quedan de un cuerpo quemado, desde esas cenizas vuelve a renacer lo humano. Aquiles le devolvió a Príamo el cadáver de Héctor y permitió que comenzara la escritura, pero a los desaparecidos, destrozados de hoy en día, del horroroso mundo que construimos, ¿quién nos los devolverá?