

TRAYECTORIAS DE LA PÉRDIDA:
UNA LECTURA AL SESGO DE LAS OBRAS DE
RAÚL ZURITA Y JUAN GELMAN

POR

GENEVIÈVE FABRY
Universidad Católica de Lovaina

¿MELANCOLÍA SIN DUELO?

Después del agotamiento de los “grandes relatos” y la comprobación cada vez más aterrada e impotente de la hegemonía depredadora del capitalismo global, la melancolía parece haberse convertido en la tonalidad general de la cultura y la sociedad. En el campo de la crítica literaria latinoamericana, la noción de melancolía ha experimentado un auge significativo durante los años 1990 y 2000. No solo se convirtió en concepto clave para caracterizar una estética particular, enfocada desde la problemática de las relaciones entre lenguaje literario y pulsiones, sino que ha llegado a designar un componente afectivo esencial de las sociedades y culturas contemporáneas, especialmente las que han sufrido un régimen dictatorial. En general, la caracterización melancólica se fundamenta en una doble transferencia: la primera opera de la psique a la literatura (se podría observar el binomio freudiano duelo-melancolía no solo en sujetos concretos, sino en configuraciones literarias de autores singulares); la segunda opera de una serie de obras singulares a un estado de la cultura. La producción crítica de los últimos años parece ir más lejos al desarticular el binomio fundador de Freud. Esta tendencia es sensible ya en el influyente ensayo de Idelber Avelar: *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*.

Al oscilar entre las posiciones de objeto y sujeto del duelo, la literatura posdictatorial se encuentra, entonces, perennemente al borde de la melancolía. En su sentido freudiano estricto, la distinción entre duelo y melancolía estriba en el locus de la pérdida, situada ya sea fuera del sujeto [...] (duelo), o ubicua hasta el punto de incluir al sujeto doliente en la pérdida misma, de modo que desaparece la separación entre sujeto y objeto de la pérdida (melancolía). [...] La melancolía emerge así de una variedad específica del duelo, de aquel duelo que ha cerrado un círculo que incluye al propio sujeto enlutado como objeto de la pérdida. (315-316)

El duelo figurado en la ficción posdictatorial desembocaría así en una actitud melancólica que, frente al proceso dinámico que evoca la expresión de Freud (*Trauerarbeit*), opondría la parálisis y la estancación, no solo en las obras mismas (que es lo que sugiere Avelar), sino en el discurso crítico e intelectual en general. Así, la chilena Nelly Richard sostiene que “Trauma, duelo y melancolía (el golpe como trauma, el duelo como pérdida de objeto y la melancolía como suspensión irresuelta del duelo) son las figuras que, extraídas del repertorio freudiano, le prestaron su tonalidad afectiva al pensamiento de la postdictadura [...]”, lo que ha desembocado en “el estado de *melancolización del pensamiento* en/de la postdictadura” (Richard 104, énfasis mío). Si bien los dos críticos que acabamos de citar mantienen activo el binomio freudiano, otros no dudan en ratificar la absorción del duelo por la melancolía. El ensayo de Gundermann, *Actos melancólicos*, nos parece sintomático de esta absorción ya que atribuye a la postura melancólica la “re-invencción de estrategias políticas desde el desamparo y el desmantelamiento más absoluto de la subjetividad” (19), esto es, la posibilidad de elaborar una acción colectiva dotada de una eficacia propia, lo cual sería en principio¹ más propio del duelo que de la melancolía.² Nadie escaparía así a la melancolía, ni siquiera los vencedores. Según Beasley-Murray, incluso “[l]a defensa de Pinochet puede ser descrita en términos de cinismo melancólico” (24).

Mas, fundamentalmente, la correspondencia entre una literatura “perennemente al borde de la melancolía” (Avelar) y un lugar de lectura también profundamente “melancolizado” (Richard) hace sospechar que quizás la caracterización de las obras constituya un efecto de lectura, resulte de la ausencia de un verdadero enfoque crítico –esto es, no melancólico– para leer obras –supuestamente– melancólicas.³

La recuperación de este enfoque crítico para escapar de la “fuga melancólica” (del Sarto) se asienta o bien en una relativización del valor del psicoanálisis como herramienta de análisis de configuraciones histórico-literarias, o bien en una crítica radical del binomio freudiano duelo-melancolía. Un ejemplo paradigmático de la primera postura sería el ensayo de Ana María Amar Sánchez (2010): desde una postura que reivindica la necesidad de nuevas formas de “pensar la política” y “pensar la ética”, Amar Sánchez afirma la vigencia de una literatura de resistencia, que no se agota en la aceptación melancólica de la derrota.⁴

¹ El rechazo del duelo por Gundermann parece responder más a imperativos ideológicos que conceptuales (véase su discusión de Vezzetti [17-19]).

² *Mutatis mutandis*, el libro de Daniel Bensaïd, funciona de una manera similar: la caída en la a-modernidad nos habría dejado irremediabilmente melancólicos. Solo nos queda la posibilidad y la necesidad de la apuesta (294, 297).

³ Agradezco a Sophie Dufays sus comentarios al respecto.

⁴ Véase el libro de Ana María Amar Sánchez, especialmente el capítulo II (73-124) y su desacuerdo con algunas de las tesis de Avelar (75-77).

La segunda postura consiste en considerar que el binomio freudiano ofrece un punto de partida válido pero necesita ser enfocado críticamente. Dos aproximaciones críticas a Freud nos parecen especialmente relevantes en el umbral de este estudio. La primera corresponde al estudio de Jean Allouch: *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*. Este nos recuerda que el breve artículo de Freud es sintomático del momento de su redacción –la primera guerra mundial– que silencia por completo. Típico de la individualización de la muerte y del empobrecimiento de los ritos (“la muerte seca”), el artículo freudiano tampoco evoca la resonancia social del fallecimiento. En cuanto a la formulación del proceso psíquico vivido por la persona enlutada, la puesta en tela de juicio de la teoría freudiana por Allouch es muy profundizada y cuestiona todos los conceptos psicoanalíticos introducidos por Freud. Aquí, nos limitaremos a señalar dos elementos. El primero remite al horizonte de un trabajo “normal” de duelo según Freud: se trata de la posibilidad de una *sustitución* del objeto amado (Freud 435). ¿Cómo adherir a semejante planteamiento? Compartimos la reacción escandalizada de Allouch: “¿Es posible sustituir a una persona amada? ¿Qué concepción se tiene del amor para concebir como posible tal sustitución?” (Allouch 61, traducción mía). Sin lugar a dudas, esta objeción es la de mayor alcance para poner en tela de juicio la concepción freudiana, y de paso su lectura por Avelar, quien ve en el duelo una operación sustitutiva, esto es, metafórica. Nos interesa recalcar otra de las críticas de Allouch al paradigma freudiano: se trata de la noción misma de “trabajo”. En el artículo freudiano, hay un paralelismo estrecho entre el examen de la realidad y la posibilidad del trabajo de duelo. Pero si el duelo es precisamente la experiencia de que algo en la realidad nos falla radicalmente, es decir, que el examen de la realidad se ha vuelto imposible, ¿en qué consiste el trabajo de duelo? Siguiendo el análisis lacaniano de *Hamlet* y la lectura de Kenzaburô Ôe, Allouch contesta que “el duelo moderno [...] es sacrificio gratuito.⁵ [...] ¿En qué tal sacrificio [...] sería susceptible de tener una función separadora [...]?” (Allouch 264, traducción mía). Esta pregunta nos parece fundamental. De hecho, la lectura de la poesía posdictatorial argentina y chilena nos invita a prestar la mayor atención tanto al sacrificio, como a la problemática de la separación entre el mundo de los vivos y de los muertos, y más generalmente a la necesidad de un carácter *performativo* de la escritura literaria.

¿Habría una performatividad “reprimida”⁶ por la melancolización del pensamiento? Pensamos que sí. De hecho, el binomio de Freud no está exento de ciertos prejuicios vinculados con el género, como ha demostrado Juliana Schiesari, a partir de un corpus

⁵ El término francés “gracieux” remite a la vez a “gracioso” y “gratuito”. La elección de “gratuito” traduce el énfasis en el don sin contrapartida.

⁶ “Pensar la condición melancólica ‘actual’ que producen ciertos discursos que se postulan como marginales u oposicionales [...] implica un necesario distanciamiento de las estrategias discursivas inmanentes en las cuales estos discursos encuentran asidero para, desde sus límites, poder desenmascarar lo que la enunciación de estos discursos *reprime*” (del Sarto: 116-7, énfasis mío).

poético del Renacimiento italiano. A las prácticas femeninas de luto, devaluadas por el discurso falocéntrico, se opondrían la postura y la escritura melancólicas, típicas del genio viril. No solo nos interesa recalcar “*the gendering of melancholia*” (Schiesari), sino también su corolario: la desvalorización del duelo y más específicamente, del duelo como ritual. ¿No se podría ver en la performatividad de los ritos una línea de apertura que permita renovar la aproximación a la literatura posdictatorial? Desde perspectivas muy diferentes, Allouch y Schiesari insisten en la importancia del ritual y del lenguaje social del duelo, lo que sería un dispositivo esencial de la elaboración del duelo en la época de la “muerte seca”.

En el estudio que sigue, quisiéramos poner a prueba estas nociones en un corpus poético que nos parece representativo de los problemas, tanto literarios como políticos y sociales que acabamos de evocar. El corpus escogido es el de las obras poéticas de Raúl Zurita y Juan Gelman. Tal elección puede sorprender. Los proyectos estéticos de Juan Gelman (Buenos Aires, 1930-) y Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950-) son, sin lugar a dudas, muy distintos entre sí: no pertenecen a la misma generación literaria ni han compartido los mismos espacios de difusión. Sin embargo, la evolución que sufren sus respectivas obras poéticas durante y después de los procesos dictatoriales argentino y chileno ofrece puntos de convergencia interesantes. En ambos casos, su trayectoria vital y poética manifiesta el impacto sufrido en carne propia a raíz de la violencia política y social característica de los años setenta. Dejaremos de lado las consideraciones biográficas⁷ para detenernos en el análisis de este impacto en el lenguaje poético. En esta perspectiva, confrontaremos las dos obras al estudiar, en una primera etapa de sendas trayectorias, dos poemarios publicados en 1985: *Canto a su amor desaparecido* de Zurita y *La junta luz* de Gelman. Estas obras se caracterizan por un vínculo estrecho entre la puesta en escena de un duelo obstaculizado y de un espacio alegórico. En una segunda etapa, veremos cómo se bifurcan las trayectorias consideradas a partir del estudio de libros escritos alrededor del cambio de milenio (*INRI*, 2003, de Zurita; *Incompletamente*, 1997, y *Valer la pena*, 2001, de Gelman). En estos libros más recientes, se afirman no solo dos estéticas, sino *dos éticas de la escritura* completamente opuestas que echan ambas sus raíces en la necesidad de responder, desde la palabra poética, a la experiencia de la pérdida.

⁷ En resumen, podemos limitarnos a mencionar, en el caso de Zurita, su pertenencia a las Juventudes comunistas y su detención en las bodegas de un barco durante tres semanas en septiembre del 1973. En él, la problemática recurrente del duelo parece vincularse más bien a acontecimientos traumáticos de la niñez: “mi padre murió cuando mi mamá era muy joven: yo tenía apenas 2 años. Entonces, dos días después de su fallecimiento, cuando iban al cementerio con él, murió mi abuelo” (Zurita en Piña, 259). El caso de Gelman quizá sea más conocido. Limitémonos a recordar su militancia revolucionaria y sobre todo la muerte en detención de su hijo y su nuera, desaparecidos en agosto del 1976 y posteriormente asesinados.

ZURITA: DEL LUGAR ALEGÓRICO A LA ALEGORÍA RITUAL

En plena dictadura, Raúl Zurita publica en Santiago de Chile un extraño poemario dedicado a la memoria de los desaparecidos: *Canto a su amor desaparecido*. El libro es breve y consta de varios fragmentos poéticos heterogéneos que se pueden dividir en dos partes principales. La primera consta de textos liminares (epígrafe y dedicatoria) y de fragmentos de monólogos entrecruzados que sumergen al lector en el espacio dialógico (búsqueda del amor –hijo/a, amado/a– desaparecido) y físico (“viejos galpones de concreto”, 11) de la persecución, tortura y muerte de los detenidos-desaparecidos. La segunda parte consta de treinta textos breves que ocupan la sexta parte de una página en forma de cuadrado. Dos dibujos esbozan después dos “mapas” que muestran la ubicación de los nichos en una especie de necrópolis, en la que a cada nicho corresponde un país. Santiago como ciudad de muertos alcanza proporciones mundiales. En palabras de Edmundo Garrido Alarcón, el poemario constituye “un *treno*. Es decir, un canto fúnebre y de lamentación del sobreviviente en el contexto de un duelo” (162). El crítico lee el conjunto del poemario como una tentativa de espacializar el tiempo de la memoria: “el *Canto a su amor desaparecido*, se ofrece, se dona, como un lugar de la memoria para encontrar al desaparecido y realizar el trabajo del duelo” (170). Quisiéramos profundizar en la hipótesis de Garrido Alarcón al destacar el carácter dinámico de la espacialización de la memoria y, en segundo lugar, la función de los textos liminares.

Con el dinamismo de la espacialización en el poemario, nos referimos al hecho de que se propone al lector no sólo *ver* estos nichos (como textos y como dibujos), sino que se le propone *acompañar* al hablante lírico en su búsqueda: “De su amor desaparecido recorrió nicho tras nicho, fosa tras fosa, buscando los ojos que no encuentra. De lápida en lápida, de lloro en lloro, por nicherías fue, por sombras fue y fue así” (18). La lectura de las “lápidas” en los “nichos” (19-23) y el recorrido por “pasadizos y nicho” (24-25) se propone pues como viaje por las sombras, de tumba en tumba. Los nichos van dedicados a todos los países donde se perpetran los mismos crímenes (de Argentina a Paraguay, de Haití a los EE.UU.) mientras que el amor de los desaparecidos se vincula con los ciclos naturales: “nuestro amor está pegado a las rocas, al mar y a las montañas” (13). La proyección internacional y cósmica del drama de los desaparecidos entronca con la resemantización del paisaje chileno que Zurita lleva a cabo desde sus primeras obras (Pellegrini 47 y sig.). El viaje por la necrópolis, que es también un desfile de los horrores de la edad contemporánea, desemboca en una interpelación a la amada, que la voz del hablante lírico sería capaz de resucitar, tal un Cristo frente al sepulcro de Lázaro: “¡Aparece entonces! levántate nueva” (27). Los treinta poemas/nichos también se parecen a oraciones que acompañan un camino ritual; varios se terminan con la palabra “amén”. El llamamiento final, muy esperanzador y en claro contraste con el desamparo anterior, puede interpretarse como resultado de este camino por las sombras, camino de solidaridad, de memoria, de amor.



Pero como siempre en Zurita, los textos liminares complejizan considerablemente la estructura del poemario. Aquí sobresale el epígrafe con el que se abre la obra: “Ahora Zurita –me largó– ya que de puro verso y desgarró pudiste entrar aquí, en nuestras pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?” (7). “Zurita” aparece casi como un intruso, pero es un intruso ambiguo. No forma parte de la comunidad enlutada (“nosotros”), sin embargo es el destinatario de la pregunta central del “¿dónde?”: como poeta sufriente (“de puro verso y desgarró”) se convierte en guía en la necrópolis y portavoz de los que han enmudecido. Este epígrafe recuerda el de *Anteparaíso*: “oye Zurita –me dijo– sácate de la cabeza esos malos pensamientos” (29). En un agudo comentario, Rodríguez Fernández notaba que “detrás de ‘esos malos pensamientos’ está lo negado, lo contrario: la positividad, lo que es real y verdadero” (118). El texto nos “obliga a leer detrás de lo borroneado” (118). En *Canto a su amor desaparecido* también aparece “Zurita” como una instancia textual plural, a la vez afirmada y negada en el lenguaje poético, delirante y lúcida; se interpela como observador lejano, pero también es una víctima sufriente que comparte incluso la posición de cadáver yacente entre los desaparecidos (“Nos descargaron cal y piedras encima”, 14). En *Anteparaíso*, el sujeto llamado “Zurita” había ido más lejos ya que, en una nota final firmada por Diamela Eltit, se indicaba que “El 18 de marzo de 1980 el que escribió estas líneas atentó contra sus ojos, para cegarse, arrojándose amoníaco puro sobre ellos” (160). Zurita añadiría más tarde que se trataba de manifestar que “el poema escrito en el cielo era aún más real, más fuerte, si su autor no lo podía ver, sólo imaginárselo” (Neustadt 90). De la misma manera, en el poemario anterior, el umbral del texto presentaba un gesto de autolaceración: Zurita, después de quemarse la mejilla, había insertado una foto de la cicatriz en la tapa de *Purgatorio* (1979). Estos gestos que presentan rasgos de desmetaforización,⁸ típicos, según Abraham y Torok, de la incorporación, esto es, del duelo patológico, no se encuentran en *Canto a su amor desaparecido*. Los caligramas (poemas/nichos) y los dibujos presentan no un continuum entre la obra y el espacio físico (natural: el cielo, o humano: los ojos, la mejilla), sino un pliegue alegórico en el tejido textual mismo. Esto convierte en lenguaje dotado de una significación social la experiencia de la desaparición como método represivo. En términos de Abraham y Torok, este “treno” equivaldría a una “falsa incorporación”.⁹

⁸ Recordemos que, según Abraham y Torok, el duelo obstaculizado desemboca en la *incorporación*, es decir una absorción del objeto perdido, en vez de una aceptación de la pérdida mediante una transformación profunda del yo, esto es, una *introyección*. La incorporación se caracterizaría por dos procedimientos: la *desmetaforización* (tomar al pie de la letra las expresiones figuradas) y la *objetivación* (considerar la pérdida no como una herida del sujeto sino como la pérdida de un objeto).

⁹ Dan como ejemplo de este proceso psíquico la necrofagia colectiva: “Por más fantasmática que sea en un principio, su realización en grupo la convierte en lenguaje: la absorción real de los despojos simbolizará –poniendo en escena el fantasma de la incorporación– a la vez que la *introyección* de la pérdida es imposible y que *ya ha tenido lugar*” (265, énfasis mío).

El pliegue alegórico se abre a una concatenación de espacios: galpón, ciudad, país (es). La equivalencia entre espacio urbano y cementerio es, típica de la alegoría moderna destacada por Walter Benjamin, tal y como se manifiesta no sólo en Baudelaire, sino también en Larra (como recuerda Lawrance, 36), lo que evidencia esta cita de uno de sus artículos:

no tardó en cubrir mi frente una nube de melancolía [...]. Volvíame y me revolvía en un sillón de estos que parecen camas, sepulcro de todas mis meditaciones [...]. Vamos claros, dije yo para mí, ¿dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo. (Larra, s/p)

La mascarada del “día de difuntos” revela a Larra que Madrid es un cementerio donde son visibles los restos fúnebres (urna, sepulcro) del tiempo que pasa. La visión onírica de Zurita radicalizaría la interiorización propia de la alegoría moderna al destacar en los “galpones de concreto” un cementerio de la memoria aunque retomaría también una alegoría barroca *stricto sensu*, con el cadáver como “accesorio emblemático por antonomasia” (Benjamin 236) y un marco enunciativo (el epígrafe) que problematiza la relación entre sueño (pesadilla) y vigilia. Como en Larra, la incertidumbre de las relaciones de exterioridad (“pudiste entrar aquí, en nuestras pesadillas”) esboza una relación de continuidad entre el sujeto lírico, el galpón-cementerio y el mundo que se contienen mutuamente.

Canto a su amor desaparecido ha formado parte de otras publicaciones del autor ya que ha sido reintegrado en *La vida nueva* (1994) y *Los países muertos* (2006). Sin embargo es en *Inri*, donde, a nuestro modo de ver, se retoman con mayor eficacia estética las isotopías fundamentales del poemario de 1985 y se refuerzan sus dimensiones rituales y alegóricas. En contraste con la recepción crítica intensa y casi constante que acompaña los primeros poemarios, llama la atención la escasez de trabajos sobre un libro que recibió el Premio de poesía José Lezama Lima 2006.¹⁰ La figura muy polémica del autor y su controvertido Premio Nacional (2000) quizá hayan empañado la lectura de una obra que, a pesar de ser desigual, demuestra una originalidad formal y temática que la hace merecedora de una lectura atenta, sean las que sean las posturas ideológicas de su autor.

Inri es un poemario dotado de una coherencia y de una estructura muy firmes, y que se presenta como un tríptico: la primera y la tercera parte contienen cada una cuatro

¹⁰ Véase este comentario de Julio Espinosa Guerra en la reseña que dedica a *Inri*: “Curiosamente, a pesar de su importancia, sus textos siguen siendo leídos por una minoría. Quizá sea en México –y no en Chile, su país de origen– donde más se le admira”.

secciones y se articulan a una parte central, la segunda, dotada de una sola sección. Podemos visualizar la estructura de la forma siguiente:

[Dedicatoria 1] “A Paulina Wendt que le dio el título a este libro y a mí un cielo que ya no esperaba”		
Prólogo (de A. Tarrab)		
[Dedicatoria 2] “Para todos los tumbas rosa del mar, ríos y coordilleras [sic] de Chile”		
I	II	III
[Epígrafe] “Y yo les digo que si ellos callan las piedras hablarán” (Lucas 19, 40)	[Epígrafe] “Aprovecharon entonces ese sepulcro cercano para poner ahí el cuerpo” (Juan 19, 42)	[Epígrafe] “Paz a ustedes” (Mateo 28, 9)
El mar [11 poemas]	+ un poema en Braille El descenso [10 poemas] + un poema en Braille	Flores [11 poemas]
Bruno se dobla, cae [8 poemas]		Rompientes [9 poemas]
La nieve [11 poemas]		Bruno, Susana [9 poemas]
El desierto [10 poemas]		Una ruta en las soledades [11 poemas]
A Paulina Wendt [un poema]		
[Epígrafe] Isaías 11 “Y eran de nuevo tus llanuras”		
El INRI de los paisajes		
Epílogo		
Agradecimientos		

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. Las nueve secciones (que contienen cada una entre 8 y 11 poemas) desarrollan sistemáticamente el sentido literal de este *vía crucis* alegórico señalado en el paratexto al esbozar líricamente el destino de los cuerpos de los detenidos-desaparecidos bajo la dictadura de Pinochet. La primera parte evoca los cuerpos arrojados al mar (“Sorprendentes carnadas llueven del cielo./ Sorprendentes carnadas sobre el mar” [27]) y sobre la cordillera (“Sus cuerpos caen y giran. Frente a la inmensidad/ semejan raros copos de nieve [...]. [...] Es una extraña nevada sobre la cicatriz blanca de las montañas” [51]). La cuarta sección de esta primera parte se centra en un microrrelato que gira alrededor de un “barco de desaparecidos arrumbado

en el desierto” (68), completándose así el triángulo de oro de la naturaleza chilena (mar, cordillera, desierto). La segunda parte, “El descenso”, evoca dos personajes “yacentes”, a veces un tú y un yo (“Zurita”), otras veces Bruno y Susana, que “aguarda[n] debajo de las piedras” (84). La verticalidad de la naturaleza en la parte I ha dejado lugar a la horizontalidad: “El océano Pacífico se despegó del horizonte y yace/debajo de las piedras, la cordillera también yace” (88). En el poema final de esta segunda parte, se anuncia la redención por el amor en el seno mismo del “mar difunto”, de las “grandes cumbres difuntas” “cuando/ nuestras mortajas de nieve de todas las montañas/ hundidas nos besen boca abajo y nos vuelvan/para arriba las erizadas pestañas” (92). La tercera parte se centra en el mensaje de resurrección que se escucha¹¹ en las montañas cubiertas de flores (primera sección), en las olas que suben al cielo, en claro contraste con las carnadas de la parte I que caían al mar. Ahora “Las rompientes /de la resurrección flotan en el cielo y son el mar” (115). El yo lírico anuncia con fuerza la posibilidad de una resurrección de la carne que se evoca en términos muy concretos: “Y la ceguera de mis dedos/ hablándote recorren tu cráneo, tus narices, las/ fosas de tus ojos, y de bruces es el infinito del/ cielo el que habla levantándose desde las fosas/ agusanadas de tus ojos” (143). La utopía de un rencuentro futuro en el amor y en la vida se afirma con fuerza al final de la tercera parte en un tono que retoma los mismos acentos proféticos que en las estrofas más escatológicas de *Anteparaíso*:¹²

[...] Y como el cielo, como la nieve,
como un país de témpanos que nace tu boca me
dirá: estabas muerto y hoy estás vivo. (147)¹³

Estas estrofas anuncian una especie de Pentecostés futura y alucinada, requieren una creencia que echa sus raíces en la experiencia del amor más allá de la muerte y de la vitalidad de los ciclos naturales. El yo lírico es testigo de esta doble perennidad –la del amor y de la naturaleza– de la que da un testimonio de primera mano: él mismo padece el mismo proceso de agonía, muerte carnal y resurrección en/por el amor. Este yo que se presenta a veces como un personaje solitario, a veces como un actor solidario –“nosotros”– con toda una comunidad, invita al lector a unirse a las vivencias que cuenta y canta. Por eso, el recorrido que propone el texto se presenta como dispositivo ritual; reconstruye el rito del *via crucis* con sus estaciones, su invitación a una meditación acerca del sufrimiento y de la muerte aproximados en términos más litúrgicos y afectivos que ideológicos o políticos.

¹¹ La primera sección hace hincapié en la comunicación verbal (oír, etc.) y no visual.

¹² Concretamente la parte titulada “Pastoral”.

¹³ Es evidente el eco –más dialógico en Zurita– del verso famoso de “Las Alturas de Macchu Picchu” del *Canto general* de Neruda: “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”.

Este breve recorrido muestra pues cómo el poemario puede ser leído en su totalidad según la clave alegórica que nos proporcionan el título, los epígrafes y las numerosas menciones textuales relativas a Cristo. La alegoría funciona aquí como alegoría premoderna, esto es, medieval: se descompone en elementos narrativos y descriptivos que apuntan a un sentido que, una vez descubierto, se mantiene estable y fijo y remite a una totalidad significativa, esto es, un horizonte metafísico también estable.¹⁴ En el umbral del siglo XXI, cuando –casi– todas las certezas religiosas parecen haberse derrumbado en Occidente (y en el extremo Occidente que es América Latina), Zurita no duda en apelar al “gran relato” de la redención cristiana.

¿Cómo evita Zurita el escollo de la alegoría “monstruosa”,¹⁵ su fijación rígida en una verdad demasiado evidente y monolítica? La respuesta a esta pregunta estriba principalmente en tres recursos. El primero atañe a la encarnación cósmica¹⁶ de la Pasión: el libro esboza una sinfonía de las estaciones (del invierno a la primavera) y de los espacios naturales (mar, montaña, desierto) que permite que la maquinaria alegórica recupere fuerza simbólica. Como apunta A. Tarrab en su prólogo al libro, “En *INRI* la naturaleza es símbolo de declinación y florecimiento; es receptáculo, contenedor y, a su vez, reintegrador de todas las fuerzas” (11). Tarrab destaca en el poemario la sucesión de ciclos naturales: primero las aguas, después el fuego, finalmente la floración (12-17). En esta perspectiva, nos interesa recalcar la presencia de ciertos motivos de gran eficacia visual.

Al frente las montañas emergen como una gasa de
tul curvándose contra las sombras. [...]

[...]
Bruno. Sólo es una línea blanca que cae y se
levanta. Arriba de la línea todo es negro y abajo
también. Antes está la playa, lo sé, después el mar
hasta el horizonte y luego el cielo. La noche es
una caja cerrada negra, abajo la línea de la
rompiente suena y es blanca.

¹⁴ “Particularmente requerida en las culturas en las que se cree en la posibilidad de descubrir una verdad trascendental en los textos, ha conocido un auge extraordinario con la expansión de la religión cristiana” (Vandendorpe 6, traducción mía).

¹⁵ Cf. M. Dacier citado por Vandendorpe según el cual “una alegoría que llenaría todo un cuarto sería un monstruo” (Vandendorpe 4, traducción mía). Al comentar a Croce, Borges también subraya que “La alegoría le [a Croce] parece monstruosa porque aspira a cifrar en una forma dos contenidos” (122).

¹⁶ Según la teología cristiana tradicional, se trata de una dimensión de la encarnación de Jesucristo quien recapitula la historia del pueblo judío, de la humanidad y también de los ciclos cósmicos (lo cual se expresa en el calendario de las fiestas litúrgicas, por ejemplo).

Bruno era mi amigo. (41)

La figura que “cae y se levanta” aparece aquí diseñada como en un grabado, una línea blanca sobre un fondo negro, con una sobriedad descriptiva total que permite destacar el calvario solitario de “Bruno” y, al mismo tiempo, la intensidad afectiva, despojada de patetismo superfluo, del último verso.

El segundo recurso de hecho apunta a la índole variable del “yo” lírico, identificado con el autor: a veces testigo de los hechos, a veces superviviente enlutado “amigo” de los desaparecidos, otras veces actor y víctima de la represión que se presenta a sí mismo como cadáver en trance de resurrección, el yo lírico asegura un anclaje afectivo (es un yo que sufre, muere y espera) y ético para la lectura. Pero este sujeto convoca también otros testigos enlutados que, a su manera, encarnan el país y el deber de memoria. Son preferentemente personajes femeninos, nuevas encarnaciones de la Virgen María en clave nacional: “Viviana es ahora Chile”, “He allí tu madre. He allí, tu hijo” (33); “Chile grita, el desierto de Chile grita. [...] Mireya dice que es la madre de Chile” (66).

El tercer recurso que dinamiza la alegoría viene dado por el paratexto, también construido simétricamente. A la dedicatoria inicial a Paulina Wendt, corresponde el poema final que le está dedicado (150-151) y que rompe con la alegoría crística para introducir una nueva referencia intertextual, la de la odisea homérica: “Entre los mares derrumbándose/y las falsas Itacas refulgiendo frente a Nadie/Nosotros no nos hemos perdido./ [...] Sirenas como racimos nos llamaron con su canto/Pero nosotros no nos perdimos” (150). Las “falsas Itacas” y las “sirenas” introducen el tema de la ilusión, de las falsas apariencias así como de la perennidad del amor. Ahora bien, no se trata aquí de un amor que permita un reencuentro apaciguado de la comunidad nacional sino simplemente un poema amoroso de raíz autobiográfica. La realidad personal –feliz– de este último poema contrasta con el epílogo que, en una nota escueta, desmiente toda la construcción anterior:

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

Santiago, Chile, enero 2001-marzo 2002. (*Inri* 155)

La “prueba de realidad” es contundente: el *via crucis* que precede es sólo un “sueño” desmentido por la evidencia de la muerte de centenares de detenidos-desaparecidos que declara “inexistentes” las flores de la resurrección. Lo único que se deja atrás es la palabra



“ya dicha”. La alegoría que sostenía todo el recorrido del libro que, hasta ese momento había funcionado como alegoría clásica y totalizadora, se desinfla de repente y, debajo de su vestidura de “cerros que bailan” (142), “mares nuevos” (142), de “magnolias” y “azuladas hortensias que crecen” (105), solo queda la ausencia irremediable de los que “están muertos”. La alegoría se rompe y estalla en el margen del texto, único lugar en el que asoma la verdad del duelo. Pero la poesía, según dice Zurita en un ensayo dedicado a Neruda, “no tiene nada que ver con la verdad” (Zurita, “Neruda” 255); la única verdad de la poesía, si la hay, es “entregarle al pasado un relato redimido, y la grandeza de ‘Alturas de Macchu Picchu’ radica en gran parte en habérmolo mostrado. Porque si aquello que el cristianismo ha denominado la resurrección aún nos está diciendo algo, es que ello no va a ocurrir al final de los tiempos porque ocurre en cada instante de nuestras vidas” (259). La resurrección valdría pues no como creencia religiosa, sino como experiencia individual de revitalización incesante de la existencia. De paso, Zurita define el lugar desde donde escribe su propia poesía que se presenta así, en la estela nerudiana, como “relato redimido” del pasado.

El “epílogo” del poemario opera pues un vuelco completo de la índole de la estructura alegórica del texto. Esta se nos presentaba, a lo largo de una primera lectura, como ingenua, premoderna, explotando los potencialidades clásicas de la alegoría, como las definió Jeremy Lawrance: “la continuidad (dimensión narrable), la superfluidad (doble sentido), la simultaneidad (contrapunto) y la polifonía (palimpsesto)” (25). Con el último fragmento y su calificación de todo lo anterior como “sueño”, la alegoría crística de *Inri* se nos aparece acuñada por una estética afín a las estructuras epistemológicas más características del barroco. En un artículo sugerente, F. R. de la Flor nota que el príncipe barroco hispano, muchas veces representado alegóricamente como Cristo,

percibe, al modo de Segismundo, la verdad de lo histórico, su ser marcado por la ruina, pues el providencialismo, en realidad, so pretexto de cumplir la redención de lo humano, conduce la historia hacia su disolución y Juicio Final; el príncipe, como escribe Calderón, está entonces asaltado vehemente por la necesidad ‘de no ver siempre desdichas/de no mirar ruinas siempre’ (*El príncipe constante*, vv. 609-10). (267)

El descubrimiento “in extremis” de *Inri* –“No. Están muertos”– hecho en el margen del texto es precisamente lo que está en el centro de la escritura del otro poeta que quisieran convocar estas páginas.



GELMAN: DE LA ALEGORÍA RITUAL A LA PALABRA DESNUDA

La junta luz (1985) del argentino Juan Gelman se abre con la misma dedicatoria que *Canto a su amor desaparecido* (“a las Madres de Plaza de Mayo”) y con la misma pregunta fundamental:¹⁷

– Así que él no está más aquí.
¿por dónde andás/tristísimo de tibio?
– Así que jueces, generales, bestias, dicen que no está más aquí. (*La junta luz* 11)

La obra se inscribe enteramente en esta tensión entre la constatación de una ausencia irremediable y el énfasis en una enunciación no fiable, la denuncia de un lenguaje de “bestias”. Asimismo la obra indica de entrada la encrucijada en la que se hallan las Madres de la Plaza de Mayo, estas mujeres que durante años, reclamaron la verdad y la justicia acerca de sus hijos detenidos-desaparecidos durante la última dictadura argentina: la primera frase esboza el camino de un duelo posible, como si se tratara de asumir esta ausencia intolerable; la segunda frase de la Madre, al contrario, esboza otro camino al negarse al duelo, al apuntar a la resistencia y la petición de justicia como única manera posible de sobrevivir, vivir después de la separación. Entre estas dos posibilidades, el fragmento poético irrumpe como voz al mismo tiempo íntima, interior (“él” se convierte en “vos”) y ajena, que viene de otro lugar (“voz off”), que abre otra temporalidad.

El discurso lírico que inauguran las voces citadas *supra* se deja escuchar en un espacio y un tiempo complejos, propios del oratorio, género definido por el subtítulo. De hecho, el carácter dramático y musical del oratorio aparece de entrada en la composición de la obra que consta de varios diálogos que transcurren en los dos planos definidos por la primera acotación (11). Las acotaciones insistentes del autor, a lo largo de *La junta luz*, recalcan el carácter extremadamente significativo de la puesta en escena. Véase este ejemplo paradigmático:

elementos más o menos constantes :
a- un cubículo donde pasan fotografías de los desaparecidos/se oye siempre el “chac-chac” del cambio de diapositiva/se apaga la luz de ese cubículo, pero el “chac-chac” sigue/es un ritmo que se incorpora/ritma la música/ritma el coro/
b- la consigna para el coro
 los desa/pare/cidos
 que digan/dónde/están
al final debe sonar sin palabras/pero como diciéndolas
c-cada tanto, el niño del árbol de la vida (como comentario a lo que dice el coro) dice

¹⁷ Así empieza la escueta reseña de J.C. Marset dedicada a los dos poemarios de 1985: “ Puesto que nadie responde a la pregunta -¿dónde están ?- los poetas han decidido darles a ellos la palabra ” (186).

: “mamá, mamá” y como la acuna.

los diálogos entre el coro-madre y el niño : el niño mira a la madre que tiene en su regazo, a ella sola le habla/la madre-coro a veces se dirige a él/a veces al público [...]

(22-23)

Las distintas partes del escenario parecen visualizar cada una de las facetas del proceso del duelo.

a) El cubículo donde se proyectan las fotografías de los desaparecidos podría entenderse como el espacio ambiguo de la muerte/vida de los desaparecidos. Las diapositivas proyectadas traducirían el gesto de inmovilizar al difunto en la fijeza y la singularidad individualizante de la fotografía.¹⁸

b) La dimensión política de la resistencia al duelo se expresaría en el primer plano donde el coro asume la reivindicación por la justicia y la verdad, lugar de socialización y politización del duelo.

c) El árbol de la vida, con el hijo y la madre, representaría el espacio alegórico propiamente dicho. El árbol sería un símbolo de la vida irrefrenable y de raigambre materna y también, como equivalente de la pirámide de la plaza de mayo, una alegoría de la lucha política. Alegóricos serían sobre todo el hijo y la madre del árbol de la vida, presentados como arquetipos “inmortales”.¹⁹

Llama la atención la “mediación alegórica”²⁰ de la ritualización del duelo que desemboca en una representación espacialmente fragmentada. Por un lado, se afirma la lucha cívica y simbólica, claramente del lado del duelo. Véase por ejemplo la descripción de la manifestación silenciosa de las Madres en la acotación que encabeza la segunda escena. El carácter ritual del acto se apoya en el gesto (“crespón en alto”), en la actitud (“hierática”) y en el “silencio” (18). Por otro lado, la alegoría recalca procesos de involución (el hijo se convierte en amante de su madre) y de pérdida de sentido de realidad de los sujetos maternos. El carácter fantasmal de los desaparecidos convocados por las madres, el ir y venir del nombrar al anonimato, del duelo a la vez deseado y temido y finalmente dejado como en suspenso, todos estos elementos se expresan, en el oratorio, gracias a un entrecruzamiento de códigos semióticos (visuales,

¹⁸ Véase al respecto el sugerente ensayo de Barthes *La chambre claire* (por ejemplo estas citas : “Lo que la Fotografía reproduce infinitamente sólo sucedió una vez: reproduce mecánicamente lo que no podrá repetirse nunca más en la existencia [...]”. Se diría que la Fotografía lleva siempre consigo su referente, ambos afectados por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre [...]” [15, 17]; “Inmóvil, la fotografía refluje de la presentación a la retención” [140]).

¹⁹ Véase esta frase pronunciada por el niño “no se puede, mujer, ya fuimos inmortales” (56).

²⁰ Véase esta cita de Avelar: “Este sería el intento, digamos, de Antígona : instalar la irreductibilidad del duelo en la polis y forzar el estado al reconocimiento de tal irreductibilidad. Tal intento es, sin embargo, también mediado por estructuras alegóricas, por fragmentos que hacen duelo por una totalidad perdida” (21).

sonoros) y lingüísticos (diálogos, poemas, cantos, discursos en prosa) que pretende a la vez dibujar y desdibujar el espacio y el tiempo singulares en los que se mueven los detenidos-desaparecidos y los que, siguiéndolos y buscándolos, acaban por vivir en ese espacio-tiempo que ya ni es el de los vivos pero tampoco es el de los muertos, ni puede serlo : el reino de los fantasmas. “[...] ¿si sos fantasma de vos/[...]¿/¿y cómo estarás muerto si yo viva?/¿o estoy muriendo vos/yo sin saber?/” (16-17). El hijo fantasma sólo puede tener una madre cuyo estatuto de ser vivo es precario. La imposibilidad de la elaboración del duelo se asienta en este carácter fantasmal del desaparecido.

Frente a esta aporía de la vida/muerte, el “yo” lírico responde con otra inversión, que da la medida del amor filial/materno. Es el hijo el que se convierte en amante de la madre, enseñándole los insospechados caminos del amor. Es este mismo amor el que permite que se cumpla otra de las características propias del fantasma según Derrida: “El espectro no es solo la aparición carnal del espíritu, su cuerpo fenomenal, su vida decaída y culpable, es también la espera impaciente y nostálgica de una redención” (217, traducción mía). No es de extrañar, en este contexto, que la obra encierre una alusión explícita a la redención del cuerpo muerto y desaparecido, es decir, la resurrección de Cristo, como vemos en el diálogo de la tercera escena:

niño : mujer, ¿por qué llorás?
 madre : porque se llevaron a mi señor y no sé dónde lo han puesto
 niño : ¿por qué llorás/a quién buscás?
 madre : quiero saber donde lo han puesto y yo me lo llevaré
 niño : no me retengas, aún no he subido (21)

Se trata de una reescritura casi textual del capítulo 20, versículos 13 a 17, del evangelio de san Juan. La madre retoma aquí la voz de María de Magdalena, que lloraba después de la muerte de Jesús: estaba buscando su cuerpo en balde para poder sepultarlo. Si bien esta perspectiva de redención aparece al final de la obra con la promesa mutua de la madre (“te naceré otra vez”) y del hijo (“seré”) (56-57), no llega a concretarse en la obra que hace de esta referencia bíblica un motivo alegórico en el seno de un dispositivo escénico marcado estructuralmente por la alegoría.

Como en *Canto a su amor desaparecido*, la alegoría se vincula con una puesta en escena de un duelo imposible, lo que convierte el oratorio, en muchos de sus fragmentos, en una “falsa incorporación”. La tumba exterior representada por los “cubículos” sería entonces una manera de exorcizar la incorporación y de no caer en ella. Al negarse al secreto, el inevitable deseo de incorporación de la madre enlutada que no puede —es una condición misma de la lucha por buscar al hijo como desaparecido— dar al hijo por muerto, se convierte, en la estela de Antígona, en lenguaje comunicable y en gesto político.

En *La junta luz*, aunque encontramos como en *Inri* una estructura general del poemario que favorece lo ritual y hace hincapié en lo alegórico, la índole de la alegoría es

fundamentalmente diferente. En el libro de Zurita, la alegoría se sostenía como totalidad de sentido, aunque *in extremis* ese sentido fuera desmentido en un reconocimiento de la realidad (“No. Están muertos”), de la verdad de la historia. En *La junta luz*, la alegoría entra en tensión en nivel macro (escenificación) y microtextual (el intertexto) con un intento de llevar a cabo un rito de duelo, una reivindicación de justicia, pero la “prueba de realidad”, imprescindible para la elaboración del duelo, no puede tener lugar, solo se puede atestiguar la ausencia, la pérdida, no la muerte. En este contexto, la alegoría se vuelve plenamente moderna, apunta al carácter ilusorio de los intentos de dar sentido a la Historia.

En otro lugar (Fabry 114-137) hemos destacado la importancia de *La junta luz* en la trayectoria creativa de Juan Gelman. Solo cabe recordar aquí que este oratorio incorpora fragmentos poéticos de distinta procedencia: además de los de la Biblia ya citados, podemos mencionar la cita casi textual de un poema de Vallejo, así como numerosas citas, más o menos literales, de poemarios del propio Gelman (*Carta abierta*, *Notas*, *Comentarios*, *Si dulcemente*). Estos poemarios de los años ochenta llevan una fuerte impronta autobiográfica²¹ y, a la isotopía del duelo paterno, añaden otra: la “visión exiliar”, que funciona como inscripción alegórica de la experiencia propia.²² Así explica Gelman esta visión al comentar la presencia de la poesía mística y del tango en *Citas y comentarios*:

la mención recurrente a San Juan de la Cruz y a Santa Teresa ‘no implica que existan influencias de estos autores. Se trata más bien de coincidencias con una visión exiliar. Además, creo que el tango tiene esa visión exiliar. Todas estas historias de la mujer que lo abandona a uno, del dolor que esto causa y de los demás pesares presentes en las letras de tango, son nada más que símbolos o representaciones de otros abandonos. Y yo creo que lo mismo ocurre en el caso de San Juan de la Cruz’ [...]. (Giordano 77)

Frente a la exploración lingüística y poética de la experiencia de duelo y de su doble alegórico (la visión exiliar del tango, de la mística, los hispanohebreos), *Incompletamente* propone una inflexión notable. El yo lírico de *Incompletamente* es de hecho muy diferente de los poemarios anteriores, especialmente de los libros de los años ochenta y noventa, tal como lo pone de manifiesto la evolución del paratexto: en la edición original, no hay dedicatorias, ni escolio, ni nota final. Sólo se puede leer un epígrafe –“Los bivos no pueden fazer el offizio de los muertos. Antiguo proverbio judeo-español”– que, al afirmar la nítida separación entre vivos y muertos parece desarrollar un nuevo tipo de enunciación asentada en la prueba de realidad, la experiencia de que sí, “están muertos”.

²¹ El caso más explícito quizás sea *Carta abierta* con la dedicatoria “a mi hijo” (127) y el texto final que explica las circunstancias de la desaparición del hijo y la nuera (155).

²² Véase el cap. III del libro de Fabry, 2008.



Incompletamente se presenta como el poemario que deconstruye la alegoría subyacente al trabajo de la memoria tal y como había podido manifestarse anteriormente. Los poemarios del 2000, liberados de la trabazón alegórica, explorarán otros caminos.

Mientras que los poemarios típicos de la visión exiliar estaban armados sobre un sistema de reenvío y contrapunto típico de la alegoría (el exilio y sus estratos lingüísticos, históricos y metafísicos), *Incompletamente* hace énfasis en una operación radical de desengaño de la memoria: lo vivido no se parece a ninguna experiencia histórica colectiva que sea posible iluminar gracias a la reescritura, la experiencia pasada está desprovista de asidero ontológico, es la repetición de una realidad psíquica inaprensible, y quizás irrepresentable. Sin embargo, la palabra herida de muerte lucha para convertirse en canto.

Por un lado, “la palabra herida [...] la palabra perdida” (*Incompletamente* 15) habla a partir de sus cenizas, “se inclina toda mudez en la palabra” (19). La memoria, habitada por la pesadilla sin fin del “sueño de la muerte” (38), no es el lugar de una afirmación del yo lírico y de su historia: “soy// sombra de sombras que en el nombre fueron//la no palabra” (21). El tiempo como puro pasar hace de la memoria en busca de su propia expresión un salto por encima del vacío, “una aventura del espanto” (16). La historia personal y colectiva que sostenía la representación de los desaparecidos en los libros anteriores, se ha borrado en la mayor parte de los poemas, caracterizados por una enunciación impersonal. En el poema “la memoria no se quiere apagar”, por ejemplo, la memoria es un “vacío//lento de rostros///en el no ser que insiste” (50). El verdadero horizonte de la memoria no es la vida, sino la devastación y la muerte. Ningún “sueño” consolador, ningún atisbo de resurrección posible o de “noche oscura” en tensión implícita con un amanecer unitivo, se superpone a la experiencia de la “devastación” para mitigar el desencanto de un sujeto lírico totalmente desprovisto de cualquier certeza: “los dioses ahora inmóviles//en su devastación”(50); “rota// la sangre del Cordero que// moja la máscara del tiempo” (37).

Pero en la experiencia de esta desnudez radical, contemplada “con los ojos abiertos” (31), la palabra “saca ruinas de su no ser” (25). La comprobación de que la vida es “un teatro vacío” y que toda realidad es carcomida por el no ser permite, de alguna manera, tocar fondo: “la nada que no engaña” (59). El desengaño radical permite superar la aporía del ser y de la palabra, sin negarlos, más bien inscribiéndolos en el meollo de la palabra misma:

la palabra que calla lo que dice
es alterado fuego
al pie de vida/canta
en su desluz o campo abierto a la

desolación del imposible [...] (63)



La palabra solo puede designar lo indecible; negándose a si misma, logra cantar: “*desueña//lo perdido y la muerte/canta///en los alrededores del amor*” (75, énfasis mío). La alegoría barroca como “sueño” –pensamos tanto en el sueño de Zurita como en los sueños de Quevedo– ha sido desbaratada, deconstruida en sus más profundos fundamentos.

Los poemarios de los años 2000 nos parecen hilarse, en términos generales que cabría matizar, alrededor de los dos ejes que hemos destacado en *Incompletamente*: el de una separación más nítida entre muertos y vivos (cf. epígrafe), el de una escritura que oscila entre palabra (muda, carcomida por el no ser del tiempo) y canto (como trazo de “la curva del amor con muerte” [31]). En *Valer la pena*, llama la atención la misma comprobación contundente de la muerte que habíamos destacado al final de *Inri*, sea relativa a la muerte del hijo –“Vuelves y vuelves/y te tengo que explicar que *estás muerto*” (*Valer* 116, énfasis mío)–, o más generalmente de los compañeros muertos:

[...] Miro
navegar rostros en mi sangre y me digo
que no murieron aún.
Pero mueren aún.
¿Qué hago mirando cada rostro?
¿Muero con ellos cada vez?
En alguna telita del futuro habrán escrito
sus nombres. Pero
la verdad es que están muertos. [...] (*Valer* 22, énfasis nuestro)

Paralelamente a esta afirmación reiterada de que “la *verdad* es que están muertos”, el sujeto lírico ahonda en las condiciones de posibilidad de una palabra poética que pueda convertirse en canto. Para que esta transmutación ocurra, la palabra debe reconocer su estatuto testimonial y superviviente:²³

La palabra
que vuelve del horror, ¿lo nombra
en el infierno de su inocencia? (*Valer* 83)

La poesía que “vuelve del horror” “no sale indemne”: de hecho, la palabra misma es también una aparecida, una palabra que *regresa* del infierno, que “atraviesa los discursos mortíferos”²⁴ y, confrontándolos con su inocencia, los vence. Pero esta victoria nunca

²³ Véase el poema “El tajo”: “La poesía no hace/a que algo suceda, dijo W.H. Auden./ Apenas sobrevive, dijo.” (*Valer* 29).

²⁴ Remito aquí a la reflexión del propio Gelman: “En nuestro Sur la poesía padeció discursos mortíferos, tuvo que atravesarlos y no salió indemne, pero sí más rica [...]” (“Notas al pie” 18-19).

es triunfante. Supone una confrontación constante con un lenguaje odiado, con el no ser, con la muerte. La palabra se vuelve canto solo al cabo de un camino de salida y negación. En la misma perspectiva, el poema “Sobre” *de atrásalante en su porfía* (2010) se presenta como un “arte poética” que define el ideal ético del poeta:

Clavado a callejones
de la alucinación, el poeta
se olvida de sí mismo, del
clavo que lo clava a su pérdida.

[...]

Nunca vuelve a sí mismo, sale
de lo real a la verdad
de lo real y canta.

A Andrea (*de atrásalante* 167)

Este poema vuelve a plantear la tarea más alta de la poesía como una aproximación a la “verdad de lo real”, que se constituye en un movimiento de salida y abandono que paradójicamente (“afirma[ndo] su negación”) *permite el advenimiento del canto como acontecer del ser en el tiempo*, es decir, “la donación del ser a lo que venga” (*de atrásalante* 139). Esta “donación” se nos aparece como una manera exigente de resistir a la repetición del desastre y prepara lo que Alberto Moreiras llama un “gesto transfigurador del tiempo”.²⁵

Finalmente, en Gelman, la palabra como “superviviente” asume de forma directa la problemática que la visión exiliar proyectaba en un sentido alegórico en los poemarios de los años ochenta y noventa (la pérdida como *exilio* metafísico, bíblico, lingüístico, social). *Algo* relacionado con el duelo ha podido elaborarse pero *algo* resiste. Y *eso* que resiste y figura el objeto perdido asoma en la inscripción aporética de una palabra que “calla lo que dice”. La “mediación alegórica” ha quedado cancelada para convertirse en exploración del *medium* lingüístico en un sentido cada vez más abstracto.

La trayectoria de la pérdida en los dos poetas considerados en este estudio esboza pues puntos de contacto y divergencias radicales. La puesta en escena de un duelo obstaculizado hace de *Canto a su amor desaparecido* y *La junta luz* expresiones literarias cercanas a la “falsa incorporación”. En estos libros se despliega una poesía que vuelve

²⁵ Véase la cita completa: “Ni duelo ni melancolía : a tantos años de postdictadura lo que llama, en ello, a pensar no es la pérdida dictatorial de objeto sino la necesaria preparación de un acto de pensamiento en libertad: contra el fetiche de la pérdida el contrafetiche de una renuncia a la pérdida; contra la temporalidad inhibida y vergonzante de la postdictadura el trabajo hacia un gesto transfigurador del tiempo [...]” (317).

a vincularse con una enunciación ritual y performativa, generalmente asociada con lo femenino (cf. Schiesari); análoga también es la presencia de una estructura alegórica que echa mano de fuentes religiosas y bíblicas, donde la referencia crística, sobre todo en el caso de Zurita, es un elemento esencial; análogo finalmente el tratamiento del amor como el único crisol realmente vital de la existencia. Las divergencias se consolidan en los poemarios posteriores. Frente a un aparato alegórico sistemáticamente desarrollado en *Inri*, pero desmentido como sueño en el lugar liminar del epílogo, la alegoría se deconstruye en Gelman, singularmente a partir de *Incompletamente* y *Valer la pena*, para dejar paso a una poesía que ahonda en las condiciones de posibilidad de enunciación de una palabra superviviente. En un camino agónico, la palabra se niega a sí misma, se cava, se vacía para “sal[ir] a la verdad de lo real” y “canta[r]”.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Nicolas y Maria Torok. *L'écorce et le noyau*. Paris: Flammarion, 1996.
- Allouch, Jean y Silvio Mattoni. *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*. Paris: EPEL, 1997.
- Amar Sánchez, Ana María. *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Barthes, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.
- Beasley-Murray, Jon. “La constitución de la sociedad: Pinochet, postdictadura y la multitud”. *Pensar en/la postdictadura*. Nelly Richard y Alberto Moreiras, eds. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001. 23-39.
- Bensaïd, Daniel. *Le pari mélancolique. Métamorphose de la politique, politique des métamorphoses*. Paris: Fayard, 1997.
- Benjamin, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. S. Muller, trad. Paris: Flammarion, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones. Obras completas II*. Barcelona: Emecé, 1999.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.
- Espinosa Guerra, Julio. “Inri de Raúl Zurita”. <www.letras.s5.com>. 19 ene. 2006.
- Fabry, Geneviève. *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Amsterdam: Rodopi, 2008.
- Flor, Fernando R. de la. “El príncipe político-cristiano: alegorías del poder en el Barroco hispano”. *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Rebeca Sanmartín y Rosa Vidal Doval, eds. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 265-280.
- Freud, Sigmund. “Trauer und Melancholie”. *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1913-1917*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1981. 428-446.



- Garrido Alarcón, Edmundo. "Construir una ciudad para la memoria: *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita". *Revista de Filología Románica* anejo VI (2008). 161-171. <<http://revistas.ucm.es/flil/0212999x/articulos/RFRM0808230161A.PDF>>.
- Gelman, Juan. *de atrásalante en su porfía*. México: Era/UNAM, 2010.
- _____. *Incompletamente*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- _____. *La junta luz. Oratorio a las Madres de la Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Libros de tierra firme, 1985.
- _____. "Notas al pie". *Juan Gelman: poesía y coraje*. María Ángeles Pérez López, ed. Santa Cruz de Tenerife: La Página ediciones, 2005. 11-23.
- _____. *Valer la pena*. Madrid: Visor, 2002.
- Giordano, Eduardo. "Conversación con Juan Gelman. El imposible desexilio del poeta". *El porteño* 57 (sept. 1986): 74-77.
- Gundermann, Christian. *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la postdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Larra, Mariano José de. "El día de difuntos 1836: Fígaro en el cementerio". *El Español*, n.º 368, 2 de noviembre de 1836. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-dia-de-difuntos-de-1836-figaro-en-el-cementerio--0/html/>>.
- Lawrance, Jeremy. "Introducción: las siete edades de la alegoría". *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Rebeca Sanmartín y Rosa Vidal Doval, eds. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 17-50.
- Marset, Juan Carlos. "Juan Gelman: *La junta luz*. Raúl Zurita: *Canto a su amor desaparecido*". *Extremos* 3-4 (1987): 186-188.
- Moreiras, Alberto. "El otro duelo: a punta desnuda". *Pensar en/la postdictadura*. Nelly Richard y Alberto Moreiras, eds. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2001. 315-330.
- Neustadt, Robert. "Raúl Zurita. Entrevista". *Hispanamérica* 85 (2000): 77-97.
- Pellegrini, Marcelo. "Poesía en/de transición: Raúl Zurita y *La vida nueva*". *Revista chilena de literatura* 59 (2001): 41-64.
- Piña, Juan Andrés. "Raúl Zurita. Abrir los ojos, mirar el cielo". *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Ed. Diego Portales, 2007. 255-285.
- Richard, Nelly y Alberto Moreiras, eds. *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2001.
- Rodríguez Fernández, Mario. "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". *Revista chilena de literatura* 25 (1985): 115-123.
- Sanmartín, Rebeca y Rosa Vidal Doval, eds. *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- Sarto, Ana del. "Fuga melancólica. Aporías del 'pensamiento crítico' chileno sobre la postdictadura". *Pensar en/la postdictadura*. Nelly Richard y Alberto Moreiras, eds. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2001. 115-134.

- Schiesari, Juliana. *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Tarrab, Alejandro. Prólogo. Raúl Zurita. *Inri*. Madrid: Visor, 2004. 9-18.
- Vandendorpe, Christian. "Allégorie et interprétation". *Poétique* 117 (1999): 75-94.
<<http://www.ruor.uottawa.ca/en/handle/10393/12804>>.
- Zurita, Raúl. *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Editores asociados, 1982.
- _____. *Canto a su amor desaparecido*. Santiago de Chile: Universitaria, 1985.
- _____. *Inri*. Prólogo de Alejandro Tarrab. Madrid: Visor, 2004.
- _____. "Neruda y los estudios literarios". *Revista chilena de literatura* 72 (2008): 255-259.
- _____. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Diego Portales, 2007.

