

CUERPO, DOLOR Y PASIÓN: SUFRIMIENTO Y TRANSCENDENCIA  
EN *INRI* DE RAÚL ZURITA

*BODY, PAIN, AND PASSION: SUFFERING AND TRANSCENDENCE IN  
RAÚL ZURITA'S INRI*

Verena Dolle  
Universidad Justus-Liebig de Giessen, Alemania  
verena.dolle@romanistik.uni-giessen.de

RESUMEN

Mi artículo se dedica al poemario *INRI* del renombrado poeta y artista chileno Raúl Zurita (\*1950). Publicado en 2004, *INRI* es una reacción a la confesión pública de Ricardo Lagos en la Mesa de Diálogo sobre las prácticas monstruosas de los militares chilenos de cómo se habían ejecutado en realidad los así llamados vuelos de la muerte durante la dictadura para hacer desaparecer a personas o lo que quedaba de ellos: cuerpos arrojados al mar, a los ríos y a las montañas. Muestro de qué manera el poeta, haciendo referencia a la pasión de Cristi y con el estilo repetitivo de oraciones y letanías, fuerza a los lectores a imaginar esos últimos momentos de la caída de estos seres humanos, víctimas de la dictadura, antes de desaparecer para siempre. A través de su poesía, Zurita deja huella de su existencia, restituye su dignidad y ofrece imágenes llenas de belleza y consuelo para los supervivientes que han perdido a seres queridos. Es una elegía a las víctimas, más allá de la fe y una transcendencia cristiana, con la que se imaginan los cuerpos de las víctimas como grotescos en el sentido de Bajtin y, por tanto, como parte de un ciclo orgánico continuo de muerte y resurgimiento.

**PALABRAS CLAVE:** Pasión de Cristo, dictadura chilena, vuelos de la muerte, transcendencia, performance de dolor, cuerpos grotescos, trauma.

## ABSTRACT

My article is dedicated to the collection of poems *INRI* by the renowned Chilean poet and artist Raúl Zurita (\*1950). Published in 2004, *INRI* is a reaction to Ricardo Lagos' public confession at the Mesa de Diálogo about the Chilean military's monstrous practices of how the so-called death flights had actually been executed during the dictatorship to make people or what was left of them disappear: bodies thrown into the sea, rivers and mountains. I show how the poet, referring to Christ's passion and with the repetitive style of prayers and litanies, forces the readers to imagine those last moments of the fall of these human beings, victims of the dictatorship, before disappearing forever. Through his poetry, Zurita leaves a trace of their existence, restores their dignity, and offers images full of beauty and consolation for the survivors who have lost loved ones. It is an elegy to the victims, beyond faith and a Christian transcendence, that imagines the victims' bodies as grotesque, in Bakhtin's understanding and, therefore, as part of a continuous organic cycle of death and resurgence.

KEY WORDS: *Passion of Christ, Chilean dictatorship, death flights, transcendence, performance of pain, grotesque bodies, trauma.*

*Recibido: 8 de diciembre 2022.*

*Aceptado: 14 de marzo 2023.*

## INTRODUCCIÓN

“Arte es vida”, reza la consigna estética –o más bien, la mitad– acuñada por el artista alemán de vanguardia Wolf Vostell “Kunst ist Leben, Leben ist Kunst” (Arte es vida, vida es arte)<sup>1</sup>. Las actividades de las vanguardias alemana y de la chilena C.A.D.A., de los años 70 y 80, son acciones de arte donde el artista utiliza a menudo el propio cuerpo como material y signo, donde no presenta una sola imagen estática, sino desarrolla una acción, como parte de un proceso, frente a los espectadores (cf. Meyer, 2008: 43). En Chile, fue Carlos Leppe –después de un acercamiento al arte de Vostell y de otros artistas experimentales europeos– que introdujo esta forma en 1974 (cf. Neustadt, 2001: 40, n. 33 y 78).

---

<sup>1</sup> El artículo surgió en el contexto de un simposio con este mismo lema “Arte es vida” sobre “Estéticas de la conmoción y del desacato. Revisiones y vías translatórias de las prácticas artísticas bajo la dictadura en Chile y la posguerra en Alemania”, que se celebró en Gernersheim, Alemania, en enero de 2016, bajo la organización de Liliana Bizama y Cornelia Sieber. Casi 40 años después de lo ocurrido se reunieron allí –entre otros– tres miembros de C.A.D.A., Fernando Balcells, Juan Castillo y Raúl Zurita, para pasar revista a sus acciones de arte de entonces y entrar en discusión con investigadores de diferentes generaciones. Fue un encuentro sumamente enriquecedor e inspirador.

Una forma especial de performance es la así llamada performance de dolor donde el artista transgrede los límites de su cuerpo e incluso se auto-lesiona, con un cuchillo u otros objetos, como lo hizo por ej. Marina Abramovic en su performance *Rhythm 10*, en 1973. Son también los años 70 del siglo pasado donde se produjeron algunos performances límites, como la de Chris Burden, que se hizo disparar en el brazo, o de Gina Pane que se puso en un armazón de metal debajo del cual estaban encendidas 18 velas. A través de estas acciones, se expone una estética del dolor (cf. Hehn, 2002: 4). Las performances corporales al límite de y basadas en el dolor, tienen, según Hehn, como objetivo la veracidad, la acreditación, puesto que no es simulacro sino verdad lo que experimentan los artistas. Se podría decir que mientras que los actores en el teatro *finger* sus experiencias corporales, los performancistas las tienen de verdad (cf. Hehn 2002, 4). Sabemos que algunos miembros del C.A.D.A. realizaron algunas performances al límite con el dolor, como Diamela Eltit que “se quemó y tajeó los brazos y las piernas, para leer posteriormente una parte de su novela (en proceso) *Lumpérica*” (Neustadt, 2001: 22) así como Raúl Zurita que trató de cegarse con ácido al final de la década de los 70 del siglo pasado<sup>2</sup>.

No obstante, en los casos arriba mencionados, al auto-lesionarse, al transgredir sus propios límites corporales, los artistas deciden ellos mismos como sujetos independientes, ya que tienen la libertad y poder de acción y son dueños/dueñas de sí mismos/mismas. Esto está en extremo contraste con la situación de las numerosas víctimas de regímenes y dictaduras que sufren dolor físico y psíquico provocado por otros: maltrato, tortura, mutilación, humillación, deshumanización, asesinato, sea en el contexto de la Shoah o de las dictaduras del Cono Sur.

En tanto víctimas pierden la libre disposición de sus cuerpos como lo es para el sujeto autónomo, y sufren el sometimiento a humillantes procesos de tortura, de desindividualización y de deshumanización, tales como el conocido tatuaje en Auschwitz, la privación de la libertad en el campo de concentración y/o el exterminio, que despoja a los prisioneros de sus nombres, –esto es, de su identidad más básica– y los transforma en meras cifras burocráticas<sup>3</sup>. Otra páfida forma de deshumanización practicada por

---

<sup>2</sup> Cf. su comentario en la entrevista que da a Robert Neustadt (2001: 78) donde se ve cierto distanciamiento hacia estas acciones.

<sup>3</sup> Como una reacción artística a esta práctica y signo de la sobrevivencia, se puede entender la obra llamativa de Mirta Kupfermink, hija de supervivientes de Auschwitz. En su trabajo *La piel de la memoria* (2009), video-performance-instalación, ofrece un montaje de fotos con los brazos tatuados de supervivientes de Auschwitz decorados por bordados. Es decir, emplea el signo corporal, el emblema del horror, del exterminio y del Holocausto, y lo confiere –a través de un tratamiento metafórico que, a diferencia de las performances mencionadas arriba, no utiliza el propio cuerpo–, otro significado, dándole belleza, dignidad, restituyéndole individualidad (cf. Goldfine, 2012).

varios regímenes consiste en hacer desaparecer a las víctimas para borrar toda huella de ellas (y por consiguiente, toda prueba de sus atroces crímenes).<sup>4</sup> Sabemos hoy en día por investigaciones acerca del trauma que es esta inseguridad permanente acerca del último paradero de los desaparecidos la que hace sumamente difícil el proceso de elaborar y superar este trauma en los familiares sobrevivientes (cf. por ej. Castillo Vergara, 2013: 65s.). Por consiguiente, resulta imprescindible para la reconciliación de una sociedad afectada por un conflicto violento interno o una dictadura, reconstruir el pasado y conocer la verdad de lo ocurrido para pasar, en seguida, a elaborar el trauma de las partes afectadas: sanar las heridas psíquicas de los individuos involucrados así como del colectivo, y a ofrecer espacios compartidos para los procesos de duelo y luto, con la debida aceptación social.

Acerca de los pasos a tomar para gestionar las experiencias traumatizantes de la dictadura chilena, María Isabel Castillo Vergara, psicóloga y psicoanalista, destaca en su libro *El (im)posible proceso de duelo* el papel fundamental de “construir una memoria social”:

Se tienen que recomponer los enlaces que posibilitan la resolución de lo traumático, no solamente en nuestros pacientes sino entre nosotros mismos, en la sociedad, a través de construir la memoria social para no ser capturados por el desmantelamiento a través del olvido, que se nos propone como destino (2013: 112).

El poemario *INRF*<sup>5</sup> del destacado poeta Raúl Zurita y ex miembro del C.A.D.A. forma parte del proceso difícil de reconstruir esta memoria social y tematiza uno de los más lóbregos acontecimientos en la dictadura, el hacer desaparecer de los cuerpos de las víctimas que fueron arrojados desde aviones al mar, a ríos, volcanes y montañas en Chile lo que significa que su paradero queda para siempre desconocido, sus restos ilocalizables. Es una reacción literaria frente a la certeza de este destino atroz admitido por fin en un informe bastante sobrio por los militares como resultado de la Mesa de Diálogo iniciado por el presidente de la República Ricardo Lagos en 1999 (cf. Lagos, 2001 y FFAA, 2001)<sup>6</sup>. *INRF* ofrece una narrativa alternativa al informe que, en palabras

---

<sup>4</sup> Cf. Dolle, 2012: 583; acerca de las prácticas de hacer desaparecer a personas, cf. Robin (2008) que destaca la influencia de militares franceses en las dictaduras de América Latina a partir de los años 70 al respecto.

<sup>5</sup> Fue, así lo declara el poeta, una reacción al informe de los militares (cf. Fischer, 2010: 170), publicado en 2003 por Fondo de Cultura Económica para América Latina, y en el año siguiente por Visor en España.

<sup>6</sup> Cf. Ruderer, 2010: 231-234. Este asunto fue anunciado por el presidente Ricardo Lagos en un discurso en la televisión nacional el 7 de enero de 2001 así como en su carta al

de Judith Herman, puede verse como un paso importante en la elaboración y superación de un trauma.<sup>7</sup> El presidente anuncia que muchos cadáveres fueron arrojados al mar, a las montañas, los lagos y los desiertos y, por consiguiente, no podrán ser encontrados, sino pasan a ser desaparecidos para siempre (cf. Fischer, 2010: 170). El informe de los militares fue controvertido y, como sabemos hoy, es en partes evidentemente falso e incompleto (cf. Ruderer, 2010: 235s.; Fischer, 2010: 169, n. 13)<sup>8</sup>. Al mismo tiempo, la confesión explícita de estas atrocidades constituye un punto crucial en el cambio de la actitud de la derecha y los militares hacia las actividades del régimen en los años 70 que desde entonces aumentaron su distanciamiento frente a lo ocurrido (cf. Ruderer, 2010: *ibid.*).

*INRI* es una reflexión poética que se desarrolla frente a estos acontecimientos reales para poner en evidencia, primero, el proceder brutal y bárbaro de los militares bajo el mando de Pinochet, y, segundo, para ofrecer una forma de duelo y conmemoración de las víctimas y de sus últimos instantes de vida. No obstante, no participa en la política del día, sino con procedimientos puramente poéticos presenta una especie de elegía “de las víctimas” y su muerte, al conferir presencia a estos seres humanos ausentes para siempre –no solo erigiéndoles una memorial “a través de palabras” en el paisaje chileno, sino también re-integrándoles en la nación (cf. Villegas Restrepo, 2014: 173; Fischer, 2010: 168).

En lo que sigue, quisiera destacar cómo el poeta y artista visual Zurita, muy consciente de emplear el propio cuerpo como signo en los días del C.A.D.A., matiza una experiencia que se destaca por su supuesta impotencia y humillación y por el hecho de que no hay sobreviviente alguno entre las víctimas. Es decir: a través de la imaginación poética se incumbe en acontecimientos que podrían ser contados solamente

---

presidente de la Corte suprema del 6 de enero de 2001 donde deja claro el objetivo de la Mesa de Diálogo: “(...) avanzar en la tarea nacional pendiente que consiste en determinar el paradero de los detenidos desaparecidos o, cuando menos, precisar el momento y circunstancias de su desaparecimiento y localizar sus restos” (Lagos, 2001).

<sup>7</sup> Entiendo el término “trauma” como “experiencia vital de discrepancia, sentimientos de impotencia”, de abandono sin amparo que produce un resquebrajamiento duradero en la visión del sí y del mundo (Kühner, 2008: 38; cf. también Dolle, 2020: 106s.). Herman (1992: 155) destaca tres pasos en el proceso de superar un trauma (individual): 1) construir un entorno seguro, 2) crear una narrativa coherente de los acontecimientos, 3) reconectar con sí mismo, y el mundo alrededor. Si bien Herman se refiere a la elaboración de un trauma individual, se puede aplicar también a un colectivo traumatizado para el cual la literatura tiene (o puede asumir) el papel de expresar experiencias en común y ofrecer una narrativa coherente y alternativa.

<sup>8</sup> Cabe añadir que, según Fischer (cf. 2010: 170, n. 14) el lanzamiento de detenidos asesinados se llevó a cabo a partir de 1978: sus restos enterrados fueron desenterrados para impedir que se descubrieran (como había ocurrido con una fosa clandestina en Lonquén).

por los victimarios y ya no más por las víctimas a las cuales el poeta les confiere voz. Construye una narrativa alternativa (a la de los victimarios) sublimando su destino y últimos momentos.

El tema central y eje conductor de *INRI* es el cuerpo humano moribundo, en dolor y sufrimiento, que se encuentra con las fuerzas de la naturaleza. Antes de empezar con el análisis, resulta pertinente describir brevemente forma y contenido del poemario:

*INRI*, de 155 páginas, consta de tres partes de desigual tamaño donde la primera y la tercera llevan subcapítulos o viñetas con los títulos siguientes:

I El mar, Bruno se dobla, cae, La nieve, El desierto

III Flores, Rompientes, Bruno, Susana, Una ruta en las soledades, A Paulina Wendt, El *INRI* de los paisajes (no contiene poema, es solo un título).

La segunda parte, “El descenso” de solo 12 páginas (Zurita, 2004: 81-93), enmarcada por páginas en escritura Braille, forma el núcleo del conjunto.<sup>9</sup> Consiste en un diálogo entre dos voces que comunican entre sí a través de las palabras y el tacto.

Las dos primeras partes esbozan un movimiento hacia abajo, una caída desde una perspectiva exterior, en la primera, y desde una perspectiva interior, en la segunda parte. La tercera esboza el contra-movimiento desde abajo hacia arriba, con varias alusiones a la resurrección cristiana, subrayada incluso por su epígrafe tomado de Mateo 28, 9 – “Paz a ustedes” (97), una fórmula de saludo que remite a la primera aparición de Jesús resurrecto a sus discípulos utilizado en la misa católica como saludo de paz.

El título se refiere a la figura paradigmática de sufrimiento y padecimiento del Occidente cristiano, Cristo y su pasión, a través de la cual se da sentido al sufrimiento para fines superiores, la redención del mundo en el pecado. Así reza la narrativa fundacional que ejerce hasta la actualidad gran impacto en el Occidente e incluso en el Oriente. Los tres epígrafes de las tres partes que son citas extraídas más o menos literalmente de los evangelios subrayan el contexto cristiano y la llegada de un nuevo imperio de paz, presidido por Dios. Esto es también evidente al final de la tercera parte donde se alude a las profecías de Isaías (cap. 11), las cuales anuncian el imperio mesiánico futuro después de haber punido a los incrédulos y pecadores.

En la primera parte, se despliega la construcción de una instancia narrativa (un sujeto impersonal, en tercera persona) que “va mostrando la caída de los cuerpos” (Nómez, 2003: s.p.) en distintos lugares –mar, cordillera, desierto– en repeticiones

---

<sup>9</sup> Estas tres partes están enmarcadas, en el sentido de Genette, por textos-umbrales, es decir paratextos que dirigen la lectura: un breve epílogo del autor de 7 líneas y a partir de la edición de 2004 un prólogo de Alejandro Tarrab que sitúa *INRI* en el contexto de las obras de Zurita y da una traducción de los versos en Braille (Tarrab, en Zurita, 2004: 18). De aquí adelante, todas las citas tomadas de *INRI* se dan solo con página entre paréntesis.

ligeramente variadas. Estas repeticiones parecen remitir a la misma naturaleza de imágenes traumáticas obsesivas que no se pueden olvidar y que vuelven a parecer *ad infinitum*. Además, se podría decir que a través de la repetición se extiende el momento de la caída.

La segunda retoma el tema del descenso, la caída de los personajes, introduciendo más voces: un yo lírico obviamente ciego dirigiéndose a un tú que, sin embargo, no contesta (“Te palpo, te toco, y las yemas de mis dedos, habituadas a seguir siempre las tuyas, sienten en la oscuridad que descendemos” (83, con variación al final de esta parte, 92). Además, un yo lírico que se dirige al poeta Zurita (cf. 85, 86, 88)<sup>10</sup>.

La tercera parte esboza una resurrección de los muertos y un mundo donde el amor “recobra el sentido de la vida” (Nómez, 2003: s.p.), en oposición al mundo lleno de violencia, odio y persecución, comparable, así lo han destacado algunos críticos, con el canto XXXI de la *Divina Commedia* de Dante y el poema de Pablo Neruda, “Alturas de Macchu Pichu” (cf. Nómez, 2003: s.p.; Ochoa, 2011: 425; Fischer, 2010: 173).

Son varias estrofas o viñetas donde están desarrolladas imágenes, escenas alrededor de los cuerpos mutilados, sin métrica reconocible, sin rima, con muchos encabalgamientos. Estos encabalgamientos llevan al lector a sumergirse casi corporalmente en este ritmo continuo, a este fluir de la palabra y acompañar a los desaparecidos en su pasaje de la vida a la muerte y la resurrección.

Para profundizar en el tratamiento literario del cuerpo torturado y mutilado que ofrece *INRI*, me parece oportuno retomar las ideas productivas de Gerhard Neumann quien diferencia entre un así llamado “principio eucarístico” y un “principio apócrifo” al respecto (cf. 1986: 100). El primero designa el tratamiento literario de dar sentido superior a actos corporales sencillos como comer, beber, así como sufrir y sentir duelo, es decir de sublimarlos: Está basado en el acto principal de la eucaristía católica, el dogma de que a través de las palabras del sacerdote en la misa se lleva a cabo una transubstanciación de la materia cruda (pan y vino) en cuerpo y sangre de Cristo (lo que se llama presencia real a diferencia de la presencia simbólica de los protestantes) que es pre-signo del más allá y la promesa del mundo futuro. Este modelo se mostró como un modelo bastante fuerte e impactante, según Neumann, porque fue seguido por la mayoría de los autores en la literatura (occidental) para sublimar, refinar todo acto corporal y darle un sentido superior con más valor. Fue introducido por Dante en la *Vita Nuova* donde la comida entre Dante y su amante Beatrice lleva rasgos de la Eucaristía (cf. Neumann, 1982: 179s.).

---

<sup>10</sup> La ceguera de las víctimas como leitmotiv en *INRI* remite a las prácticas de los militares de hacer arrancarles los ojos con corvos (mencionado explícitamente en el mismo poemario, 101; cf. Fischer, 2010: 171 y n. 17).

El modelo apócrifo, por contraste, niega el recurrir a este concepto exponiendo el cuerpo y sus actos físicos así como el sufrimiento en su corporalidad cruda, no transformada y no sublimada, sin perspectiva de redención o trascendencia o, por lo menos, expone los mecanismos de transformación y transubstanciación literarios (Neumann, 1986: 100s.)<sup>11</sup>.

A esta manera de valorizar el cuerpo y su sufrimiento cabe agregar otro pensamiento destacado por los estudios acerca del tema del trauma y de cómo superarlo. Muchos estudios al respecto han observado que para individuos (así como colectivos) que han tenido una experiencia traumatizante, es decir una “experiencia vital de discrepancia, sentimientos de impotencia” (como ya se dijo arriba, nota 7) ayuda mucho conferir un sentido a una situación anterior experimentada desde una posición de impotencia para aceptarla. El caso más citado es el de interpretar a los seres humanos que resultaron muertos de eventos traumatizantes no como víctimas, sino como sacrificios, es decir muertos para otro objetivo superior: la trascendencia, el paraíso cristiano, la utopía de una sociedad mejor<sup>12</sup>. *INRI* utiliza muchas alusiones a la muerte en sentido cristiano y a la *imitatio Christi*. Al mismo tiempo, esta elevación a un nivel más general y de interés común constituye una forma de reconocimiento de su destino y de su sufrimiento, algo sumamente importante, según Assmann (cf. 2007: 70s.), para crear una memoria social compartida y reconectar, en el sentido de Herman, con su entorno (para lograr quizás a futuro una reconciliación entre víctimas y victimarios en una sociedad afectada por un pasado violento).

Por último, resulta pertinente tomar en cuenta las ideas del teórico cultural Bajtin acerca del cuerpo grotesco y deformado tematizado en la literatura (cf. 1990: 15-23). Bajtin profundiza en las formas de los cuerpos literarizados y presume una oposición fundamental entre un cuerpo “oficial”, conforme a las normas y reglas del buen conducto, “cerrado” según él, es decir con delimitaciones claras y concisas, en cuanto a sus formas y su existencia hacia un final definitivo— y un cuerpo “grotesco”, proliferante, “no cerrado”—es decir que se inscribe en un ciclo orgánico continuo de morir y resurgir y no obedece a las normas sino las pasa por alto (cf. Bajtin, 1990:

---

<sup>11</sup> Neumann lo pone de relieve en su interpretación del cuento de Samuel Beckett “Dante and the lobster” (1987) donde — a través de referencias intertextuales a la pasión de Cristo así como a la Divina Commedia de Dante— el sufrimiento de una criatura (un bogavante echado vivo al agua hirviendo) se opone al sufrimiento del ser humano —éste último, en la tradición cristiana occidental, entendido como dirigido a la trascendencia y el más allá, y por eso, con cierto sentido.

<sup>12</sup> Cf. Assmann, 2007: 72s. Sin embargo, cabe resaltar que el poemario utiliza el registro y las alusiones cristianas como figuras de sufrimiento y redención por antonomasia, sin insinuar una redención cristiana —lo que se entrevé en el verso siguiente: “alguien nos ha hablado de la resurrección” (83).



21). A diferencia de Neumann, Bajtin pone el acento en la relación entre autoridad y poder seglar que controla el cuerpo cerrado, por un lado, y el cuerpo grotesco como forma de protesta contra este control, por otro. El tratamiento de los cuerpos en *INRI* de Zurita, como pretendo mostrar, se puede leer a la luz de estas tradiciones literarias.

## CUERPOS GROTESCOS I: DE VÍCTIMAS A SACRIFICIOS

Como ya se comentó, la primera parte de *INRI* gira en torno a un acto de suma barbaridad —la caída o lanzamiento de víctimas desde aviones hacia el mar, los ríos y la cordillera. En una especie de extensión de tiempo, de movimiento lento, indaga en él, extrañándolo y poniendo en escritura este hecho silenciado y negado por los militares responsables hasta la fecha de la mesa del diálogo donde hay un informe público, presentado en enero de 2001 por el presidente de la República (cf. Fischer, 2010: 169s. y n. 13). En su artículo, Fischer postula que *INRI* de Raúl Zurita asume esta tarea de “elaboración de experiencias traumáticas” como una necesaria toma de conciencia y conocimiento que implicarían una instancia de reparación (2010: 163)<sup>13</sup>.

Zurita obliga al lector a imaginarse estos momentos de caída caracterizados por impotencia, dolor, humillación, des-subjetivación y desprecio y transforma esto en una visión poética. Va desde una imaginación de cuerpos mutilados que se perciben solamente en partes y que, en el sentido de Bajtin, pueden denominarse cuerpos grotescos, deformados, hasta su estetización y transubstanciación, restituyéndoles su dignidad humana.

La primera parte empieza con imágenes enigmáticas, irritantes o, en palabras de Fischer, con un “marco inédito”, al decir:

Sorprendentes carnadas llueven del cielo.  
 Sorprendentes carnadas sobre el mar. Abajo el  
 océano, arriba las inusitadas nubes de un día  
 claro. Sorprendentes carnadas llueven sobre el  
 mar. Hubo un amor que llueve, hubo un día  
 claro que llueve ahora sobre el mar.

<sup>13</sup> Dice: “Sus últimos volúmenes, *INRI* (2003) y *Las ciudades de agua* (2007), ahondan de manera radical en esta labor, incorporando a veces con variaciones textos completos, referencias, menciones, procedimientos de los libros anteriores. En un sentido, este aspecto mantiene una correspondencia con el trabajo psicológico de elaboración de experiencias traumáticas. Una de sus características consiste en la reelaboración que va al encuentro de los múltiples materiales que conforman esas experiencias para mirarlos de nuevo y colocarlos en marcos inéditos que los resignifican al ponerlos a actuar en el presente” (2010: 168).

Son sombras, carnadas para peces. Lluve un día claro, un amor que no alcanzó a decirse. El amor, ah sí el amor, llueven desde el cielo asombrosas carnadas sobre la sombra de los peces en el mar.

Caen días claros. Extrañas carnadas pegadas de días claros, de amores que no alcanzaron a decirles.

El mar, se dice del mar. Se dice de carnadas que llueven y de días claros pegados a ellas, se dice de amores inconclusos, de días claros e inconclusos que llueven para los peces en el mar (27).

En estos primeros versos no queda claro en qué consisten estas carnadas –para qué sino para la pesca–, si bien se puede suponer que se trata de seres humanos. Más adelante, el lector/la lectora tiene certeza al respecto cuando la voz lírica dice: “Llueven hombres (...)” (31), y dos líneas más abajo: “Viviana oye llover sorprendentes carnadas de hombres” (31) o, incluso más explícito:

Asombrosas cosechas de hombres caen para alimento de los peces en el mar (32).

El desarrollo que se lleva a cabo en el capítulo “El Mar” de esta primera parte, gira en torno de la palabra “carne” y sus variaciones: de la materia cruda hasta la idea de la encarnación cristiana, es decir el Hijo de Dios que adapta la naturaleza humana para redimir la humanidad del pecado original. Empieza evocando una “carnada” para peces (27-37) –“torbellinos de peces devorando las carnes rosa de/ sorprendentes carnadas” (29)– que se encuentra con un mar “carnívoro” (“Universos, cosmos, inacabados vientos lloviendo/ en miles de carnadas rosas sobre el mar carnívoro/ de Chile. (...) carnívoras tumbas de los peces”, 30 y 31) y termina con referencias a la muerte de Cristo en la cruz. Se nos presenta una imaginación alucinante e hiperbólica de una crucifixión cósmica entre cuerpos mutilados, lanzados desde el cielo, el mar y los peces:

Caen sorprendentes Cristo en poses extrañas sobre las cruces del mar (33).

La caída desde el cielo forma un leitmotiv, pero se ve matizada en la subversión de los elementos y de las situaciones e impresiones sinérgicas o más bien, trastornadas, y la transformación de los elementos que pierden su materialidad y consistencia

conocidas, como se ve en este verso: “Viviana oye los clavos hundiéndose en la cruz del océano” (Zurita, 2004: 34), es decir clavos que ya no se hundan en madera, sino en agua.

Primero, las carnadas se ven transformadas en frutos y semillas (“asombrosas frutas humanas llueven”, 31; “frutos maduros”, 32) y en seguida, al final de esta parte encontramos una serie de escenas bíblicas mezcladas, transpuestas: Aquí, la voz impersonal aumenta las referencias a la Biblia y la pasión hablando de „cruces santas“ (32), imágenes oníricas surrealistas (“oye llover tierras santas”, 32) y la reunión entre los objetos, cuerpos que caen “sobre la cruz despejada del Pacífico” (34) o peces (ahora ya no como Chile devorador, sino como símbolo de Cristo) que forman cruces. Las “carnadas con ángeles sin boca“ (32), el cielo que cae (“el arco del cielo de Chile cae sobre las tumbas ensangrentadas de Cristo para los peces”, 33), así como “el mar que arde” (36) remiten al Apocalipsis, el cataclismo del fin del mundo (33s.) de una fantasía “desatada“, “delirante“ (Nómez 2003, s.p.). No obstante, desde esta subversión cósmica se deja entrever el renacimiento, la resurrección imaginada de los seres humanos. Así, estos últimos son caracterizados y sublimados como hombres de pasión en la tradición de Cristo (cf. 33), cuando el texto reza:

Caen sorprendentes Cristo en poses extrañas sobre  
las cruces del mar (33).

Los versos que siguen evocan la caída libre de cuerpos humanos mutilados hacia el mar. Son tantos que, por hipérbole, o metonimia, incluso el cielo se multiplica en “infinitos cielos” formados por partes del cuerpo humano, que caen hacia abajo y que superan la versión bíblica donde se dice en Apocalipsis 6, 13: “las estrellas del cielo cayeron a la tierra, como la higuera deja caer sus higos verdes al ser sacudida por un fuerte viento.“ Esta impresión de un cataclismo en *INRI* está reforzada por el ritmo obsesivo y reiterativo: las anáforas, las acumulaciones de partes del cuerpo que no se percibe en su totalidad, sino como “piernas rotas”, “brazos contra el cuello”, “cabezas torcidas”:

Infinitos cielos caen en raras poses sobre el mar.  
Infinitos cielos caen, infinitos cielos de piernas  
rotas, de brazos contra el cuello, de cabezas  
torcidas contra las espaldas. Lloran para abajo  
cielos cayendo en poses rotas, en nubes de  
espaldas y cielos rotos. Caen, cantan.

He allí tu madre. He allí tu hijo (33).

La isotopía central de esta parte consiste en el trastorno –lo que puede aludir a las rotaciones de los cuerpos en caída libre desde una gran altura, y, además, a nivel más general, a la experiencia traumática de un mundo en trastorno, lo que se ve subrayado a nivel formal por los encabalgamientos que insinúan a su vez un movimiento de rotación vertiginoso. Este movimiento se ve parado, terminado, con una frase corta que consiste solo de dos predicados aliterantes yuxtapuestos: “Caen, cantan”. Ellos preparan el verso siguiente, separado de los anteriores, y, por consiguiente, más importante: la cita directa de la escena paradigmática de herencia y misión de Cristo moribundo en la cruz que ofrece consuelo y ánimo a su madre y sus discípulos supervivientes (cf. Juan 19, 27).

El poemario, como acabamos de ver, profundiza el “principio eucarístico” con las numerosas alusiones al sufrimiento de Cristo transfiriendo sentido al sufrimiento de todos los hombres torturados y asesinados por el régimen. No termina así, sin embargo, sino desarrolla la idea de los cuerpos grotescos como orgánicos que superan la muerte–aspecto que se amplía a continuación.

## CUERPOS GROTESCOS II: DE LA MUERTE A LA RECREACIÓN

En su libro sobre “literatura y carnaval”, Bajtin diferencia, como ya mencionamos, entre el carácter cerrado de un cuerpo normal y el no cerrado de un cuerpo grotesco. Todos los actos de “Körperwuchs (...), Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib” (1990: 17), es decir proliferación (...), muerte, fragmentación, mutilación, devoración por otro cuerpo, están situados en los márgenes entre cuerpo y mundo, entre cuerpo viejo y nuevo, y, por consiguiente, entre fin e inicio de la vida (cf. Bajtin, 1990: 17). Con eso, remite al ciclo orgánico de la vida en general, ya no concebida como individual, a su perpetuo movimiento entre devenir y morir (cf. *ibid.*: 18). Me parece oportuno relacionar estas ideas con los matices que se dan a los cuerpos mutilados y deformados en la tercera parte de *INRI*. Estos, sobre todo el hecho atroz y *pars pro toto* de un tratamiento inhumano y humillante, las cuencas vacías de los ojos, se evocan por el yo lírico repetidas veces, como en estas líneas:

(...) Desde tus  
 cuencas vacías subieron las coronas de espinas de  
 Chile y fue como un campo de azucenas el cielo  
 elevándose desde las fosas perforadas de tus ojos.  
 Escuché entonces horizontes increíbles, cumbres  
 de flores, mares enteros de nieve alzarse  
*floreciendo desde las coronas de espinas* de tus  
 ojos. ¿Te vaciaron las cuencas? ¿Te los arrancaron?  
 Como si pudieras ver de nuevo *rosas se levantan*

por el hueco de tus ojos *maravillados rosales* el  
olor del mar (104, cursivas mías, V.D.).

Mientras que en las partes anteriores, la naturaleza chilena –es decir montañas, mar, desierto, y flores– acogió a los cuerpos, ahora éstos se relacionan con aquella de manera orgánica transformándose en algo nuevo, y, hay que resaltarlo, bello. Se deja el sufrimiento –aquí otra vez una alusión al sufrimiento de Cristo, las “coronas de espinas” como metonimia– por atrás y se insertan los cuerpos torturados en el paisaje como base para la procreación, la proliferación de las flores: “floreciendo desde las coronas de espinas”, “rosas se levantan”, “maravillados rosales”.<sup>14</sup> Es decir, lo que se insinúa así, a mi parecer, es la continuación del ciclo vital como imagen consoladora que trata de superar la fijación en los últimos momentos de la muerte de los desaparecidos.

## CONCLUSIÓN

En su poemario, Zurita toma como punto de partida las imágenes de cuerpos desaparecidos que fueron deformados, deshumanizados, maltratados y torturados antes en realidad por regímenes crueles. A través de la imaginación poética y durante los momentos de la lectura que –si efectuada a alta voz–, se podría ver como performance, los re-semantiza dando nuevas imágenes poéticas, transformaciones, valoraciones que, por lo menos durante ese lapso de tiempo poético, tratan de quitar el peso de estos recuerdos traumáticos y lo restituyen por imágenes bellas, consoladoras no de una muerte final, sino de un crecimiento orgánico en un ciclo continuo de muerte y vida.

En su proyecto artístico en los años 70 a 80 del C.A.D.A., Zurita se apropia de su propio cuerpo utilizándolo como signo en protesta contra la dictadura de Pinochet. En el caso de las víctimas desaparecidas de la misma dictadura, nadie dispone de esos cuerpos porque ya no existen, como lo dejó claro el informe de la comisión de 2001. Y se sabe por estudios recientes acerca del trauma y de su superación (para los familiares y los amigos de los desaparecidos) que la incertidumbre en cuanto a su paradero imposibilita a menudo el trabajo del duelo y la superación del trauma.

De ahí que el poeta ofrezca su visión literaria de este paradero, concentrándose en su corporalidad, donde se inscribe en la memoria social de la nación, contra el olvido. Rinde homenaje a las víctimas desaparecidas y a sus cuerpos humillados y les confiere un lugar de descanso definitivo que les devuelve su humanidad y dignidad. No quiero decir en absoluto con eso que pasa por alto los crímenes atroces cometidos por los militares bajo el mando de Pinochet, sino más bien que ofrece una narrativa

---

<sup>14</sup> De manera parecida algunas páginas más abajo: “(...) eran las/ cuencas de tus ojos vaciados las que se iban/ llenando de geranios” (106).

poética alternativa coherente de la deformación y mutilación de los cuerpos para pasar del duelo al consuelo.

En un breve epílogo, el autor comenta lo anterior y le concede abruptamente en tono neutro un estatus de sueño –de “wishful thinking” podría decirse– contrastándole con la cruda realidad cuando constata:

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 (155).

Sin embargo, el lector que acaba de experimentar el fluir de las palabras de las 150 páginas anteriores, el diferimiento continuo de significantes y su ritmo reiterativo y obsesivo, lleva una experiencia y memoria corporal que, a diferencia de lo que pretende el epílogo, no puede olvidar tan pronto y tal vez, ha contribuido a imaginar estos momentos de manera diferente y (más) consoladora.

## BIBLIOGRAFÍA

- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Bonn: bpb, 2007.
- Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Trad. Alexander Kaempfe. Frankfurt/M.: Fischer, 1990.
- Castillo Vergara, María Isabel. *El (im)posible proceso de duelo: familiares de detenidos desaparecidos: violencia política, trauma y memoria*. Santiago: Ed. Universidad A. Hurtado, 2013.
- Dolle, Verena. “Autoritäre Regime und ihr Erbe”. *Handbuch Spanisch: Sprache, Literatur, Kultur, Geschichte in Spanien und Hispanoamerika*, Eds. Joachim Born, Robert Folger, Christopher F. Laferl y Bernhard Pöll. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2012: 579-588.
- \_\_\_\_\_. “El trauma de la conquista y del colonialismo”. *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*. Eds. Roland Spiller, Kirsten Mahlke, Jeanette Reinstädler. Berlin: De Gruyter, 2020: 105-124.
- <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110420760/html>
- Fischer, María Luisa. “¿Qué puede decir la poesía sobre la memoria de la violencia política? *INRI* de Raúl Zurita”. *Anales de Literatura Chilena* 11, n° 13 (2010): 163-178.
- Goldfine, Daniela. “Deshilando el entramado de la memoria en el arte de Mirta Kupferminc”. *Ámbitos Femenistas*, vol. 2 (2012): 59-75.

- Hehn, Richard. "Spiele ohne Grenzen". *Parapluie*, n° 14, 24 de julio de 2017. <http://parapluie.de/archiv/theater/performance/>
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery*. New York, NY: BasicBooks, 1992.
- Kühner, Angela. *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2008.
- Meyer, Helge. *Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- Neumann, Gerhard. "Das Essen und die Literatur". *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, Vol. 23 (1982): 173-190.
- . "Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie". *Vom alten zum neuen Adam. Urzeitmythos und Heilsgeschichte*. Ed. Walter Strolz. Freiburg: Herder, 1986: 94-150.
- . "Inszenierung und Destruktion. Zum Problem der Intertextualität in Samuel Becketts Erzählung *Dante and the Lobster*". *Poetica* Vol. 19, n° 3-4 (1987): 278-301.
- Nómez, Naín. "INRI de Raúl Zurita. Recuperar el cuerpo social". *Rocinante* n. ° 61, 15 de enero 2016. <http://Proyecto patrimonio>
- Ochoa, Antonio. "Corporeal-geographic transformations in Raúl Zurita's *INRI*". *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 47, n° 4 (2011): 417-428.
- Robin, Marie-Monique. *Escadrons de la mort, l'école française*. Paris: Éditions La Découverte, 2008.
- Ruderer, Stephan. *Das Erbe Pinochets. Vergangenheitspolitik und Demokratisierung in Chile 1990-2006*. Göttingen: Wallstein, 2010.
- Villegas Restrepo, Juan E. "INRI: Canción eco-poética para un Chile zuritano". *Escritos*, vol. 22, n. ° 48 (2014): 169-188.
- Zurita, Raúl. *INRI*. Madrid: Visor, 2004.

## Enlaces

- Abramovic, Marina: Rhythm 10  
(<http://www.medienkunstnetz.de/werke/rhythm-10-2/>) (último acceso: 09 de noviembre de 2022)
- FFAA (2001). Listado alfabético de víctimas de detención y desaparición entregado por las FFAA según los Acuerdos de la Mesa de Diálogo el 8 de enero de 2001. En: <http://www.archivochile.com/entrada.html> (último acceso: 09 de noviembre de 2022)
- Kupfermirc, Mirta: Piel de la memoria  
<https://www.pinterest.com/mirtakupfermirc/la-piel-de-la-memoria/> (último acceso: 09 de noviembre de 2022)
- Lagos, Ricardo (2001). Carta al presidente de la Corte suprema. En: <http://www.archivochile.com/entrada.html> (último acceso: 09 de noviembre de 2022)

